

LENGUA Y LITERATURA GALLEGAS

Imma Ant3nio, autora dramática. Una lectura crítica

Imma Ant3nio as Playwright. A Critical Survey

MANUEL F. VIEITES

Universidade de Vigo
mvieites@uvigo.gal

Recepción: agosto de 2023. Aceptación: febrero de 2024

Resumo: En 1985 María Inmaculada Ant3nio Souto publicaba na colección Cadernos da Escola Dramática Galega, *Historia do silencio*. A pouco de que teñan pasado 40 anos dese fito, non son moitos os traballos que se ocupen da análise sistemática da súa escrita dramática. Con este artigo propoñemos un estudo inicial e panorámico da mesma, asentado nunha revisión de literatura pertinente e na descrición dos textos ata agora publicados, que situamos no seu contexto. Como resultado destacamos os trazos máis substantivos da súa obra e as súas achegas no eido da literatura dramática galega.

Palabras chave: memoria, soidade, silencio, derrota, drama subxectivo, drama obxectivo.

Abstract: In 1985 María Inmaculada Ant3nio Souto published *Historia do silencio* in the Cadernos da Escola Dramática Galega series. Shortly before 40 years have passed since that, few essays have been devoted to a systematic appraisal of her dramatic writing. With this paper we propose an initial and panoramic survey of it, based on a review of pertinent literature and the description of her published texts, read in their context. As a result, we highlight the most substantive aspects of her writing and its contribution in the field of Galician drama.

Keywords: memory, loneliness, silence, defeat, subjective drama, objective drama.

I.- PRESENTACIÓN, OBXECTIVOS E METODOLOXÍA

Historia do silencio publícase en 1985 nos Cadernos da EDG logo de obter unha mención no VI Concurso de Teatro Breve da EDG, iniciativa impulsada por Francisco Pillado coa finalidade de promover unha escrita dramática propia (Biscaíño Fernandes 2007, 2008; García Vidal 2009). Desde aquel primeiro texto ata *Aforro ordinario* (2006), Imma António publica dez textos, aos que hai que sumar *O retrato*, premiado en 1983, *Estraño proceso*, premiado en 1985 (Lourenzo e Pillado 1987: 20), e *Breve encontro* (2001), escrito en colaboración (Fernández Castro 2006a). Neles ten utilizado diferentes formas de sinatura, as de Imma A. Souto, Inma A. Souto, Imma António Souto, e máis recentemente Imma António, feito que cómpre lembrar para saber que estamos ante a mesma autora.

Na súa traxectoria artística hai que salientar traballos como actriz con Escola Dramática Galega, Compañía Luís Seoane, Caritel, Centro Dramático Galego, Producións Librescena ou Teatro do Noroeste, e outros como dramaturxista, individuais ou en partilla, de *Noite de reis*, *A morte e a doncela*, *As obras completas de Will Shakespeare* ou *A Biblia. Abreviada* (Fernández Castro 2006a). Pola súa relevancia, lembramos a participación na posta en marcha, en 2017, da Academia Galega de Teatro, na que, desde aquela, exerce a función de Presidenta.

A súa obra dramática foi estudada, nos aspectos básicos, por Fernández Castro (2006a), e comentada en traballos de Pazó e Vilavedra (2000), Vilavedra (2014), Riobó (2000), López Silva (2007), ou García Vidal (2009), e as referencias á mesma son constantes, inda que breves, nos estudos que se ocupan do xiro de xénero na literatura galega. Con todo, ao noso entender, faltan estudos que afonden na mesma, e por tanto a finalidade deste traballo consiste en elaborar unha panorámica desa súa obra, propoñendo unha lectura descritiva e explicativa, situándoa no seu contexto e destacando os seus aspectos máis substantivos nos planos formal e temático, ou os trazos que definan unha poética persoal. Para iso, combinamos unha revisión de literatura pertinente ao obxecto de estudo con unha lectura e esexese do corpus, considerado no seu contexto. Como resultados propoñemos unha taxonomía tentativa da súa obra dramática, mostramos os trazos salientables en cada taxon, consideramos aspectos relevantes en cada un dos textos, e destacamos a significación de autora e obra no campo da dramática galega.

II.- IMMA ANTÓNIO NA DRAMÁTICA GALEGA

O ano de 1985 vai ser relevante atendendo aos textos publicados na colección dos Cadernos da Escola Dramática Galega¹. Así, saen do prelo *A noite das noites* (nº 51) de H. M. Rabunhal Corgo, *Un cenário chamado Frederico* (nº 53)

¹ Fernán-Vello xa publicara *A extraña Sta. Lou* (nº 32), en 1982, ou *A tertulia das máscaras* (nº 22) en 1981, en tanto *O pauto*, de X. Pisón, aparecía no número 40, en 1983.

de J. Guisan Seixas, *Auto insólito do autor* (nº 57) de M. A. Fernán-Vello, *Tres crimes en busca dunhas labazadas* (nº 58) de X. L. Martínez Pereiro, e *História do Silêncio* (nº 59) de Imma A. Souto. A oferta dos Cadernos naquel ano pechaba coa edición de *O Marinheiro* (nº 60) de Pessoa, a cargo de Rabunhal Corgo, un «drama estático», especialmente relevante, que mesmo se podería entender como colofón necesario para algunhas propostas que se abeiraban a poéticas simbolistas e/ou expresionistas, e con orientacións varias, desde o culturalismo ata o xogo libre cos elementos de significación cos que armar a acción escénica.

Atendendo ao pormenorizado estudo da produción editorial que propón Riobó, Imma Antónío publica o seu primeiro texto con 17 ou 18 anos, no momento en que se está presentando a que define como “promoción dos oitenta” (Riobó 2000: 86), un amplo grupo de persoas nadas na década dos cincuenta que estrea ou publica a súa primeira peza após 1980. Vieites (1996, 1998), Vilavedra (1998) ou Pazó e Vilavedra, (2000) teñen realizado propostas en relación a posibles periodizacións da dramática galega última, ás que podemos sumar unha interesante achega de Requeixo (2023)². Salientan eses traballos que a xeración, promoción, ou grupo, dos oitenta vén sendo a primeira xeira de autoría nova que chega despois do crisol que supón o Premio Abrente, e que, entre outros trazos, partillan o abandono do uso instrumental da creación dramática na procura de maior autonomía artística e creativa, incorporando rexistros ou temáticas novas. Tamén se ten falado de «generación post-abrente» (Paz Gago e Vilavedra 1996), dun «grupo dos Cadernos» (Vilavedra 2006), e mesmo dunha «escola coruñesa» (López Silva 2007). A proposta de Requeixo, que aplica ao campo poético, ten especial interese, pois na hora de considerar a obra de Luísa Villalta sinala que estamos ante unha autora que se sitúa a medio camiño entre o grupo dos oitenta e o dos noventa. Unha idea aplicable no caso que nos ocupa, polo que estaríamos ante unha autora a medio camiño entre dúas promocións.

En efecto, se partimos dos que se poden considerar trazos máis relevantes do grupo dos oitenta (exploración de modelos de composición, valoración do monólogo como manifestación do eu poético, culturalismo, vocación metadramática, preocupación pola lingua como artefacto³, ornamentación retórica do discurso, reflexión sobre a identidade e as máscaras, auto-con[s]ciencia poética, exploración da comunicación teatral, preferencia por temáticas como o desamor e a morte), os textos primeiros de Imma Antónío, malia nacer ela na década dos sesenta, levan o «aire de familia» dese grupo. Pero a medida que a súa obra progresa, esta vincúlase máis coa autoría dos noventa, con Raúl Dans, Cándido Pazó, Roberto Salgueiro, que é onde habitualmente a vén situando a crítica (Riobó 2000), un grupo no que a creación dramática avanza na súa autonomía (González Millán 1998), e constitúe o obxectivo central do labor poético, fronte a outras exploracións e usos instrumentais.

² Non esquecemos a que realiza Fernández Castro (2006b), ao falar das «mocidades de 1988», vinculada a datas de nacemento e obras premiadas, e con outro valor analítico ou explicativo.

³ Tamén se implican moi activamente nos debates verbo da norma ortográfica da lingua galega, nun momento en que tal cuestión suscitaba enormes debates, e posicións moi enfrontadas, cuestión que se deixa translucir na forma da escrita.

A finalidade das cartografías da creación literaria non é tanto crear compartimentos estancos canto considerar algunhas regularidades dentro do considerable *continuum* de autorías e textos que recolle Riobó (2000: 86-99), ou no corpus a estudar, que axuden a describilo, explicalo e interpretalo, prestando especial atención a cuestións formais, como pautas compositivas, e temáticas. A cartografía pode ter, nesa dirección, un enorme potencial heurístico, e, como sinalaba Requeixo, unha «innegable practicidade» (2023: 31). En consecuencia, situar a obra, na súa totalidade, ou en parte, neste ou naquel grupo, permite, de partida, asignarlle uns valores, que facilita e enriquece unha análise, que esta deberá confirmar, rexeitar ou peneirar.

Na adscrición xeracional ou grupal, non partimos tan só da data de nacemento ou irrupción no campo literario (ou teatral), senón dunha lectura pausada do corpus a considerar, no que percibimos algunhas regularidades que se comentarán de seguida. Agrupamos os elementos do corpus en función de trazos comúns, tanto nunha mirada interna á obra de Imma Antónío, como desde unha mirada externa a outros textos da época. Mais, como recordaba Popper (1983), trátase dunha posibilidade que pode e debe ser probada para valorar a súa idoneidade, e mesmo para refutala ou melloralala.

III.- UNHA PROPOSTA DE LECTURA E EXEXESE

Ata onde sabemos só Fernández Castro (2006a) propuxo unha taxonomía da súa obra, diferenciando unha primeira etapa, de formación, que denomina «escolar», en tanto os textos primeiros aparecen nos Cadernos da EDG, e mesmo fala dunha «escola árbabra», ao vivir a maioría dos autores na Coruña, filiación da que tamén escriben Vilavedra (1999) ou López Silva (2007). Unha etapa que culminaría con *Era nova e sabia a malvaísco* (1991), pois na colección a Biblioteca do Arlequín tamén está presente Francisco Pillado, impulsor do Premio A Biblioteca do Arlequín, que Imma Antónío gaña en 1990 con ese título. Viría logo unha etapa de «madureza», cunha dimensión máis «institucional», ao estaren os textos publicados por institucións, públicas (Deputación da Coruña, AGADIC) ou privadas (ASPG), o que implica un recoñecemento da súa escrita.

Entendemos que nesa etapa «escolar», de exploración compositiva e temática, xa se determinan as dúas grandes liñas de traballo que nós imos considerar, e que non teñen moito que ver con conceptos como formación ou madureza, senón con modelos dramáticos e temáticos. Ben é certo que como sinala Fernández Castro a publicación nos Cadernos da EDG implicaba o uso dun formato compositivo, a peza curta, nun acto ou en escenas breves, que tanto aproveitaron simbolistas, expresionistas ou futuristas, e resulta obrigado volver lembrar *O marinheiro*, de Pessoa, pero tamén *O doído e a morte*, de Raúl Brandão, publicado nos Cadernos en 1987.

Imos propoñer dúas liñas que, en boa medida, exemplifican esa posición a medio camiño entre as promocións dos oitenta e dos noventa. Como se dixo, en 1985 publica *Historia do silencio*, ano no que asina *Oficio de desterro (Un Réquiem)* (1990), e nesa década, presenta *Como cartas a un amante* (1987) e *As*

águas mudas (1989), dúas pezas coas que concorre á oitava e décima edición do Concurso de Teatro Breve da EDG, que gaña, e que supoñemos escritas algún tempo antes. Neses catro textos emerxen esas dúas liñas que logo consideramos. En *Historia...*, *Oficio...*, e *Como cartas...*, atopamos trazos presentes en textos de autores que publican nos oitenta na mesma colección, liña de traballo que culmina con *Era nova...* Pola súa volta, *As águas...*, inicia outra xeira con continuidade en *Morde-me!!*, escrita entre 1988 e 1989, *Aforro ordinario* (2006) e *Dies Irae* (2006). Polo medio dous textos con trazos propios, *A ciencia dos anxos* (2005), premiada en 2003, e *Os cárceres do esquezno*, estreada nese mesmo ano e publicada un ano despois. Falamos entón de dúas tendencias dominantes, con catro textos cada unha, que imos denominar (a) «Ciclo do silencio»⁴ e (b) «Fantasmagorías», e dous «intermezzos» que supoñen unha desviación desas dúas liñas.

Na primeira (a) situamos pezas que teñen como motivo principal o silencio, a memoria e a derrota, moi marcadas pola subxectividade e a introspección, e cunha vocación confesional, monofónica, mentres a acción externa, observable, se reduce de forma considerable, e tendo unha forte dimensión simbólica e ritual, e cabe falar dun drama íntimo, marcado pola brevidade, a exploración interior e a forza da palabra fronte á acción (ben que a palabra sexa acción). Igualmente, podemos documentar nelas trazos expresionistas e simbolistas, e unha notable fragmentación, co que a realidade se constrúe con retallos superpostos, estratexia compositiva de tipo cubista que por veces se deixa sentir nas monodias dos personaxes, ou en diálogos que semellan monólogos alternados, sen continuidade, mentres os conflitos non se someten a unha causalidade nin natural nin única. Veláí unha maneira de mostrar o pulo interno da mente, o fluír da conciencia, e a complexidade nas relacións humanas. Todo iso confire aos textos unha certa dose de hermetismo, que se compadece co labirinto en que habitan, ou se encontran, os personaxes. As catro pezas terían unha sorte de colofón contrastivo no primeiro «intermezzo», que denominamos gozoso, en tanto *A ciencia dos anxos* en boa medida racha coas dinámicas de «cela e desamor», ou de «silencio, memoria e derrota», que mostran as pezas que nós situamos neste ciclo.

Na segunda (b) agrupamos catro pezas marcadas polo concepto de fantasmagoría, en tanto nelas aparecen fantasmas e outras criaturas sobrenaturais que son visibles e se comportan como un personaxe máis. Son pezas cunha dimensión máis obxectiva, que deriva da súa dimensión polifónica, e do uso da ironía ou do humor. Aquí abrollan trazos do surrealismo e do absurdo, proxectados nun pano de fondo de corte realista, a veces naturalista, onde a acción externa, observable, ten especial relevancia. Canto aos conflitos, e fronte á cerna interna dos das pezas anteriores, nestas teñen unha dimensión máis social ou colectiva, e seguen o curso dunha causalidade que se compadece co decorrer do mundo natural, aínda que encirrados pola irrupción da maxia e do extraordinario, e

⁴ Poderíamos falar dun «ciclo de amor e cela», recuperando un dos discos máis impresionantes de Amancio Prada, *Canciones de amor y celda* (1979). Con máis propiedade sería «cela e desamor».

cabería falar de realismo máxico ou novo fabulismo. O segundo «intermezzo», que denominamos «crítico», afonda nunha tendencia xa apuntada pero non desenvolvida plenamente, pois *Os cárceres do esquenzo* explora e explota esa liña crítica, presente de forma transversal nas catro fantasmagorías, sen ser un elemento dominante ou o máis importante. A táboa 1⁵ mostra a cronoloxía das pezas e a súa adscripción ás categorías apuntadas, sendo unha proposta tentativa e provisional.

TÁBOA I. CRONOLOXÍA E TIPOLOXÍAS.

Ano	Ciclo do silencio	Intermezzo gozoso	Fantasmagorías	Intermezzo crítico
1985	<i>História do silencio, Oficio de desterro (Un réquiem)</i> ⁶			
1987	<i>Como cartas a un amante</i>			
1989			<i>As águas mudas, Morde-me!!</i> ⁷	
1990	<i>Era nova e sabia a malvaísco</i> ⁸			
2003		<i>A ciencia dos anos</i> ⁹		<i>Os cárceres do esquenzo</i> ¹⁰
2004				
2006		<i>Aforro ordinario, Dies Irae</i>		

Elaboración propia

Resulta evidente, a partir dunha primeira lectura que se poden establecer parentescos entre todas as pezas, como iremos vendo. Así *Era nova...*, podería tamén considerarse en certa medida unha fantasmagoría, se atendemos ás

⁵ Na táboa indicamos a data de composición da peza, de ser coñecida, para mellor calibrar o desenvolvemento da escrita da autora, dada a tradicional distancia entre creación e publicación.

⁶ A peza publícase en 1990, mais foi escrita en 1985, un feito significativo, como logo diremos.

⁷ A peza estréase en 1989, polo que se escribiría entre 1988 e 1989, e publícase en 1996.

⁸ Premiada en 1990 e publicada en 1991.

⁹ Premiada en 2003, publicada en 2005.

¹⁰ Estreada en 2003. Neste caso damos a data de edición pois é aquela na que se fixa o texto definitivo, aquel co que se traballa nos estudos literarios.

coordenadas espazo-temporais nas que transcorre a acción, nese tempo no que as fronteiras da realidade se dilúen. Mais en ningún caso podemos falar de “non-lugar”, seguindo a proposta de Augé (1998)¹¹, pois trátase dun termo que, por afortunado que poida ser na súa adopción nos estudos literarios pola súa dimensión explicativa, carece de sustento científico, pois en toda situación hai un cronotopo (unidade espazo-tempo), un marco [*frame*] de experiencia (Goffman [1975] 2006b), con independencia da maneira en que se concrete ou non. Non esquecemos que un trazo fundamental da literatura é a indeterminación dos textos, pero igualmente o é das relacións humanas e dos fluxos de información que nelas se producen. Como sinalaba Suvin (1987: 312) «space is not neutral», como tampouco o é o tempo. Cousa ben diferente é que falemos, da estación, por exemplo, como un espazo «limiar» [liminal] (Turner 1982), nos planos físico e simbólico, máis aínda no caso do texto citado, e cando os textos destacan pola súa dimensión ritual.

De igual maneira, poderíamos dicir que *Os cárceres do esquezno* é unha peza vinculada co silencio, a memoria e a derrota, mais as estratexias aquí son outras, pois que se trata de quebrar as dinámicas do silencio facendo valer a memoria como forma de con(s)cienca persoal e colectiva fronte á derrota, camiño dunha (im)posible emancipación. Hai un cambio de perspectiva moi substancial, quer no plano da acción diexética da dramaturga implícita (Vieites 2008), quer no dos personaxes.

Son posibles, certamente, outras formas de agrupar o corpus, para alén da proposta de Fernández Castro (2006a, 2006b). Así, poderíamos falar do “ciclo do Val de Arcoa”, se consideramos as referencias a ese lugar mítico e ancestral, en pezas como *Como cartas...*, *As águas...*, ou *Aforro ordinario*. Un val cun pazo con pedras de armas de marquesado, coutos e lugares con caseiros, un mosteiro vedraño, unha caixa de aforros en proceso de peche por traslado de negocio, e a taberna a quilómetros de distancia da veciñanza. Un val ignoto e pechado dos que aínda quedan algúns exemplos en Galicia, como poida ser o que percorre o Rego de Soesto, en terras de Bergantiños. Tamén cabería falar dun ciclo musical, no que situar pezas nas que destaca a música de Bach (*História do...*), Fauré (*Oficio de...*), Gardel (*Era nova...*) ou Berlin (*A ciencia dos anxos*), en tanto o signo musical constitúe un elemento de significación especialmente relevante ao desvelar e destacar motivos esenciais en cada peza. Mesmo, seguindo aquela taxonomía coa que Cortázar presentaba parte dos seus contos, poderíamos pensar categorías como «ritos», «xogos» e «pasaxes», considerando aqueles textos cunha dimensión ritual, lúdica e documental, por moito que a primeira sexa dominante.

¹¹ Non queremos cuestionar a terminoloxía proposta por Augé, pero si considerar a súa utilidade no estudo da interacción humana, pois esta sempre ten lugar nunha «escena», nun marco de experiencia cunhas circunstancias dadas, establecidas ben polo contexto e a contorna, de forma máis obxectiva, ben por cada participante de forma máis subxectiva. Os espazos, todos os espazos, nas pezas de Imma Antónia teñen un alto valor simbólico e están cheos de connotacións de moi diverso tipo.

No plano formal, pode documentarse un tránsito paulatino e paliativo entre o drama subxectivo (Szondi [1956] 2011) e outro máis obxectivo, que vai da vivencia íntima á experiencia compartida, do interior misterioso do personaxe ás condutas manifestas das persoas (personaxes), e por tanto do monólogo ou monólogos alternados, a un diálogo que segue o principio de colaboración de Grice (Escandell Vidal 1996), pois as dinámicas da comunicación acéptanse e non se negan ou entranpan. Igualmente pasamos da peza breve á peza de maior extensión, un feito que ten que ver coa materia dramática obxecto de tratamento, que nuns casos non precisa máis que unha escena que permita recrear unha situación, e noutros precisa varias escenas para mostrar o decorrer das situacións, pois poden ser varias. Falamos, no primeiro caso, de situacións límite, as que preceden ou anuncian a catástrofe, en palabras de Szondi (2011: 152).

En calquera caso, a proposta serve polo seu carácter analítico e porque permite establecer (des)continuidades entre os textos e polo seu potencial descritivo e explicativo. Así, considerando os trazos do ciclo do silencio, ou de cela e desamor, e os que presentan as pezas restantes, vemos como se poden considerar contrastes entre persoal-interpersoal, eu-nós, subtexto-texto, latente-manifesto, non causalidade-causalidade, monólogo-diálogo, anonimia-individuación, escuridade-transparencia, conflito íntimo-conflito social. En todas, cabe considerar a importancia dalgunhas palabras clave, como silencio, o que implica falar de (des)memoria, pois todas se relacionan con eses dous temas centrais na vida da persoa e por tanto na literatura. Estamos pois ante unha obra complexa, rica, diversa nas súas feituradas e temáticas, descontínua, e que quer na dimensión máis subxectiva, quer na máis obxectiva, considera cuestións especialmente relevantes á condición humana, nos planos individual e colectivo, como queremos mostrar.

IV.- CICLO DO SILENCIO

Situamos aquí un total de catro pezas, que gardan entre si varias similitudes. Nas catro as protagonistas principais son mulleres, e en tres delas non teñen nome, pois se en *Historia do silencio*, hai dúas, «A muller que agarda» e «A muller que chega», en *Como cartas...*, temos «Unha muller», mentres que en *Oficio de...*, fala «A muller». Esa anonimia tan propia do expresionismo, no que os personaxes non teñen entidade ou identidade previa ou coñecida, tórnase parcial en *Era nova...*, onde a dramaturga implícita ponlle nome ao camareiro, «*o seu nome é Pastor*» (António, 1991: 13), mentres que para o caso da muller que entra no bar da estación ela mesma dirá, «Chaman-me Inés» (*Ibid.*: 14), e mentres el afirma «Eu son Pastor» (*Ibid.*: 14), nese «chámanme» que ela musita, hai un xogo voluntario de identidade e anonimia, que se irá desvelando.

As catro mulleres están nunha situación de abandono ou prostración emocional e vivencial, e as catro manteñen unha procura incerta na que xoga un rol fundamental a memoria dun pasado que semella un pozo de negrume, do que mana unha sensación de derrota existencial, sen que o presente teña outra virtualidade que non sexa a vivencia do pasado ou as súas consecuencias no presente (desolación), mentres o futuro aparece como posibilidade incerta. As

catro mulleres parecen condenadas a un desterro, que non é tanto físico cando interior, pois están condenadas a vivir domeadas por un eu dominante que as mortifica, sempre lonxe dun eu que as libere e fortifique. Por aí asoma o eu doído, o eu ferido, tan propios do expresionismo. Tal vez a razón desadida, e desas feridas supurantes, teña que ver cunha idea que percorre o conflito que aboia na peza *Era nova...*, cando Inés declara que a súa tristeza deriva do feito de que «fun amada e un día deixei de sé-lo» (António 1991: 29), pero tamén dunha observación de Pastor, «sabe o perigoso que pode resultar un ser humano» (*Ibid.*: 22), perigo que aumenta cando ese ser é home¹².

Nas catro pezas domina o drama subxectivo, a «dramaturxia do eu», e por tanto, o drama íntimo, que en palabras de Szondi busca «conferir realidade dramática a lo esencialmente oculto, es decir, a la vida anímica» (2011: 102), e, deberíamos engadir, a unha persoa alienada en relación a si mesma, cunha identidade dislocada, e velaí probablemente unha das razóns do uso constante de termos como «desterro».

Un dos aspectos fundamentais das catro pezas vén determinado polo que se adoita nomear «subtexto», o que Ubersfeld (2004) define como «non dito», pero que remite a información implícita ou mesmo información ausente, partindo do feito de que en comunicación artística o que se transmite é información, e nese fluxo de información sempre hai elipses. Ingarden (1989) explicou con notable claridade que unha obra literaria é un artefacto incompleto, chea, en maior ou menor medida, do que define como lugares de indeterminación que se concretan e reconstrúen na lectura. Ora ben, na hora de considerar a indeterminación nun texto dramático, debemos analizar a forma en que se presenta o mundo configurado, o grao de elaboración do mesmo, a natureza de situacións e conflitos, e axentes que participan, ou son afectados pola acción allea. Un proceso que se desenvolve a través de dúas voces fundamentais, a do dramaturgo implícito e a do personaxe. En ambos casos caben moitas posibilidades, en función de estéticas e poéticas, polo que o grao de indeterminación pode variar de forma substantiva.

Nos textos que nos ocupan a indeterminación deriva fundamentalmente da información implícita, elidida e/ou eludida, que mostran os monólogos e diálogos dos personaxes, cheos do que en retórica literaria se coñecen como «*figurae per detractionem*» (Lausberg [1963] 1975), que se deixan notar no plano semántico. A detraición, omisión de información, así como o uso de presuposicións, sobreentendidos e implícitos, sumada a unha «elisión-elusión» permanente, confire aos diálogos un hermetismo que en algúns casos e moi marcado, o que impide acceder ao mundo configurado e ao mundo interior dos personaxes. Así, en *Historia do...*, non saberemos realmente, máis alá do evidente, que é ben pouco, as relacións que puideron existir (ou existen) entre A

¹² Hai un tema moi presente nos textos que comentamos, que non podemos abordar, relativo ás formas de relación, as pautas e aos modos do querer e do malquerer, e mesmo de vivir o «amor» e o «desamor», que posiblemente non sexa tanto unha cuestión de xénero (ou si, se pensamos na maneira en que foron ou son construídos conceptos e identidades e as normas, valores e actitudes que se lles asocian), canto de formación e valores.

Muller que Agarda e O home que Chega de Lonxe. Un acceso aínda máis difícil cando a dramaturga implícita libera o fluxo da conciencia, co que os personaxes elaboran un discurso para si, autorreferencial, e o monólogo invade o diálogo.

Como sinala Abirached na súa lectura do drama simbolista, estamos ante situacións que asentan na indefinición, moi marcadas polos silencios, a brétema, unha atmosfera pechada (mesmo enfermiza), habitadas por personaxes anónimos, sen trazos individuais, sen psicoloxía, e dos que se mostra unha realidade interior ([1978] 2011: 197) nunha parte ínfima, porque do que se trata é de presentar a mesma alma (*Ibid.*: 199), con todas as inseguridades, penalidades e incertezas. Hai, certamente, entre *História do...*, e *Era nova...*, un proceso de renuncia á abstracción, e de maior individuación, pois finalmente a muller encárnase, malia que sexa unha encarnación incompleta, no medio da bruma.

Outro trazo fundamental radica no feito de que o presente estea condicionado polo pasado, e en ningún caso se poida falar de futuro. Os personaxes, moi especialmente, esa Muller que vai dunha peza a outra, pois as mulleres nas catro teñen moito en común, habitan un pasado no que están as causas do seu estado de prostración, sen que se cheguen a intuír as razóns dese estado de penuria e precariedade emocional, ben que o desamor semelle ser un motivo substantivo. O pasado está ademais envolto en brétemas, polo que semella inaprensible, alén de ser un baile de caretas descoloridas e retratos esvaídos.

Tamén resulta interesante a concepción dos personaxes, nun proceso que vai da anonimía a unha individuación parcial (de *Como cartas...* a *Era nova...*), pois nos primeiros textos aparecen fragmentados, rotos, desencarnados, cubertos de capas e máscaras. Como ben explica Abirached, preséntase «al personaje privado de sustancia psicológica, despojado de señas de identidade, conducido al anonimato, movido por oscuras potencias, como una sombra en combate con las sombras de la noche» (2011: 201). Non deixa de ser curioso que esa tendencia á anonimía se manifeste moi especialmente nas personaxes femininas que se sitúan no centro da trama, as protagonistas, mentres outros personaxes presentan trazos de individuación, parcial ou plena, como podemos ler en *Como cartas....*

De igual modo, nas catro pezas que consideramos está presente un motivo tan transcendental como «Eros e tánatos», e mesmo se establece un vínculo causal entre ambos termos¹³. Prisioneiros dun pasado tenebroso, con experiencias que se supoñen frustrantes e negativas, as personaxes femininas son incapaces de vivir plenamente o presente, instaladas nun estado de prostración anímica que conduce a unha morte emocional, a unha sorte de petrificación que semella autoinducida, por moito que as causas poidan ser, na totalidade ou en parte, alleas á acción da persoa. Dunha maneira ou doutra a dramaturga implícita esta formulando preguntas que invitan á reflexión.

¹³ En algún dos textos parece pairar, de forma implícita, a formulación dunha «imposibilidade do amor», tema que nos últimos anos ten sido analizado en diferentes traballos (Sztajnszrajber 2023), alén de que o amor sexa unha construción social para conformar e reproducir identidades.

Finalmente, como trazo moi salientable destas catro pezas temos a maneira en que a dramaturga implícita presenta aos personaxes e estes se presentan a si mesmos, por medio da palabra, da acción, e, especialmente, das máscaras e roles que asumen, de forma natural ou premeditada, como mecanismo de defensa ou de peche diante da alteridade. Así, en *História do silencio*, A Muller que Agarda é descrita como unha persoa, «*debruzada nun escritorio. Non escribe. Non fala. Non durme*» (António 1985: 3), e cando ela fala por segunda vez, «berra sen se erguer do escritorio» (*Ibid.*, 3). Logo dirá, «non podía escribir nada. Nada» (*Ibid.*: 3). No estudo e a análise dos personaxes cabe considerar, máis que os actos de fala, cunha función que xa se fai explícita con claridade na interacción, o modo en que estes se presentan e comunican, construíndo así a súa identidade nese contexto e nesa situación (Burke 1945; Goffman [1959] 2006a). Certamente as persoas fan cousas coas palabras, como escribiu Austin, pero nese facer tal vez teñan especial interese conceptos como confirmación, desconfirmación, colusión, elisión, petrificación ou despersonalización, considerados en traballos de Watzlawick, Bavelas e Jackson ([1967] 1991) ou Laing ([1969] 1978), que analizan a interacción do eu cos outros, e as comunicacións patolóxicas (inter- e intra- persoais). Nos textos considerados o eu non busca a complementariedade co outro, máis ben unha sorte de peche semiolóxico exterior e interior, no que a persoa é incapaz de dicirse aquilo que escribiu Celaya en *Cantos Iberos* (1955), esas «verdades: las bárbaras, terribles, amorosas crueldades» (1975: 57), que oculta cunha coidada dramaturxia da dor, a derrota, o abandono e a desolación. E por aí abrolla un pouso de saudade, como sentimento gozoso, un estado entre unha «doce melancolía» (António 1991: 21), e á amargura e a acedume máis extremas, unha «ornamentación» da dor, cunha marcada tonalidade barroca, e por iso nas músicas elixidas encontramos a Bach.

4.1.- *Historia do silencio*

Tanto este, como *Oficio...*, son textos importantes na conformación dun modelo dramático que culmina en *Era nova...*, pois, como explica Fernández Castro, «supón o clímax do seu primeiro universo poético» (2006a: 138), e adquire complexidade en *Como cartas...* Acerta Fernández Castro ao lembrar a súa transcendencia e lamentar que non fose «debidamente valorado polos historiadores da nosa dramaturxia» (2006a: 136), eiva que nós queremos paliar con esta breve achega.

Trátase dunha peza breve, de teatro estático e íntimo, en tres cadros, que transcorre ao longo de dous días, cunha noite de por medio¹⁴, na sala dun apartamento que mostra unha «*decorazón cuidada, funcional. Flores xa murchas. Cuncas valeiras. Papeis ciscados*» (António 1985: 3), onde habita unha escritora que vive un momento especialmente crítico de parálise creativa (e vital),

¹⁴ A noite, nesta peza ou en *Como cartas...*, é un tempo especialmente relevante, do que nada sabemos, ao contrario do que acontece en *Era nova...* Nas dúas pezas hai un tempo suspendido, o da noite, onde os protagonistas centrais en cada peza, comparten ese tempo sen que nada saibamos do que nel acontece. Unha maneira de xerar interrogantes para os que poucas respostas pode haber.

que se deixa translucir no estado do seu hábitat. Trátase da Muller que Agarda (*xoven, branca túnica, os cabelos negligentemente suxeitos na caluga*), a quen visita regularmente A Muller que Chega (*terrivelmente fermosa, fresca. Trae flores*) (António 1985: 3), e onde aparecerá O Home que Chega de Lonxe (*madrado, ou, polo menos, maior que a muller que agarda. Elegante. Porta unha bolsa de viaxe*) (*Ibid.*: 6). Na primeira escena hai dúas mulleres, na segunda chega o home, e na terceira, na mañá seguinte, volve haber dúas mulleres, das que unha, a que chega, marcha, seguramente para sempre, logo de que o home xa marchara. O nome dos personaxes indica temas, asuntos e conflitos centrais da peza, como agardar, chegar ou marchar, e definen unha condición humana máis marcada polo «estar» que polo «ser» (Fernández Castro 2006a: 136), o que confirma a súa anonimía, que implica privalos dunha identidade, dun «ser» definido. Son símbolos para indagar nos labirintos da condición humana.

É unha peza especialmente complexa debido aos moitos ocos e xogos de indeterminación que contén, e á cantidade de información implícita que corre desbocada por debaixo das palabras que se din, e das que se agocha pero se intúe. Con todo, a esencia da situación (límite) e do conflito (central e final) fórmulase no seguinte diálogo, da segunda escena:

A MULLER QUE CHEGA.- E ti regresache. A que?... Non. Non digas nada. Mentirías. Era de esperar. Había que lle poñer un remate a esta historia.

A MULLER QUE AGARDA.- Mas a trama non está aínda explicada.

A MULLER QUE CHEGA.- Non ten explicación.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Non hai historia que rematar. Non hai razón para marcar un límite.

A MULLER QUE CHEGA. Ti marcharás.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Non! Veño para ficar.

A MULLER QUE AGARDA.- Marcharás. Non queres saber.

O HOME QUE CHEGA DE LONXE.- Escreverás esa historia, escreverás moitas outras...

A MULLER QUE AGARDA.- Quixera-o... Mas foi demasiado o silencio... (António 1985: 8-9).

A primeira escena mostra o estado de prostración existencial (Szondi 2011: 115) da Muller que Agarda, incapaz de escribir, pero tamén a dependencia en relación á Muller que Chega, e a súa «inseguridad ontolóxica» (Laing [1960] 1983: 35). Desá situación informa un soño premonitorio que ten A Muller que Agarda¹⁵, e igualmente o feito de que pense que xa non ten nada de que escribir,

¹⁵ O soño podería considerarse unha especie de «profecía autocumprida» segundo formula o concepto R. K. Merton (1968: 475 e ss.), concepto que se pode aplicar en outros textos.

pois tampouco ten nada polo que vivir (agás escribir unha imposible historia do[s] silencio[s]). Na segunda escena chega un home que vén de lonxe, a quen abre a porta a Muller que Agarda, e tras ollarse «longo tempo», «a memoria galopa desbocada» (António 1985: 6). Esta fará en poucas palabras un resumo certoiro pero impreciso da situación: «estou cansa de todo o que deixache. Estou xa saturada de valeiros. E ti, ti estás canso de viaxar-te...» (*Ibid.*: 6). El anuncia o seu desexo de volver e permanecer, pero ela rexeita esa posibilidade de forma tallante: «marcharás de novo. Aínda estás na viaxe. Estarás sempre. Esa é a túa condena. Ti nunca chegas. Pasas. Pesas... Pero non chegas» (*Ibid.*: 8). Pouco despois cando el lle propón que lle faga o amor, ela dirá, «Non. Non podo. Hoxe estou xa na derrota» (*Ibid.*: 7), e pouco despois «ademais, está Ela», «Ela non me deixou, hoxe» (*Ibid.*: 7). Este segundo cadro sitúa no apartamento aos tres personaxes que conforman un triángulo, que malia non estar definido de forma explícita, xa se intúe desde o inicio, pois ao falar das dependencias A Muller que Agarda refire un «vós» e A Muller que Chega un «nós», o que implica cando menos unha terceira persoa, innominada, que cabe supoñer é ese home que chega. Na última escena consúmase o abandono, coa partida do home que chegou para marchar e da muller que se vai, e coa rendición desa muller que agarda, dona dun silencio que mata, á que só lle cabe pedir «que alguén apague a luz... Que alguén traia a tebra... Soedade. Cega total...» (*Ibid.*: 11). Pero logo, antes de invocar a morte, a muller pronuncia unha frase, «haec stultitia est», que dá moito que pensar (*Ibid.*: 11)¹⁶.

Unha das claves vai ser explicada por A Muller que Chega, cando lamenta que A Muller que Agarda estea «encerrada», sen saír fóra do mundo pechado no que habita, rodeada de música, silencio e lembranzas. Unha muller que, segundo lle di a que chega, corre o risco de volverse «hermética», ao vivir encerrada e absorba nun mundo persoal e subxectivo. Unha muller que sente «como se alguén se tivera levado todas as historias», mais declara «necesito unha historia», «necesito saber se teño algo por dicir aínda» (António 1995: 3), o que cabe entender no plano da creación, e máis aínda no dunha vida na que busca explicación e expiación diante do logo silencio, da longa ausencia, do abandono en suma, do Home que Chega de Lonxe, a quen lle dirá, «nunca, durante este tempo, rompiche o grande silencio» (António, 1985: 6), e pouco despois «sabía que terías que voltar a rematar o pendente» (*Ibid.*: 7), sen que se saiba moi ben o que, pois ao cabo dunha noite marcha de novo.

História do silencio, dá conta dun abandono e dunha espera en boa medida inútil, porque A Muller que Agarda, na súa precariedade vital, sabe que o único que posúe é o pasado, unha memoria de vida chea de desolación, dor e un profundo desamor. Por detrás das súas palabras, en tanto nivel manifesto da conduta, late un conxunto de vivencias e experiencias íntimas, no fondo dun pozo enorme e insondable, e o lector apenas pode derivar algunhas intuicións

¹⁶ Aínda a risco de nos equivocar, non podemos deixar de mencionar que esa frase pode lerse nun traballo de Agobardo de Lyon, datado contra 816, *De grandine et tonitruis*, un tratado sobre os «tempestarii», persoas capaces de provocar tempestades mediante o uso da súa vontade (Jiménez Sánchez 2020).

e moi poucas certezas en tanto se trata dun discurso por veces profundamente críptico. Hai un secreto en relación a un pasado, cheo de silencios, que contén unha «historia» que non se vai contar e ninguén vai falar dela, por moito que na lectura se poidan facer inferencias. García Vidal fala dun «diálogo poético e ambiguo que non ten na comunicación a súa función primordial» (2009: 225), pois a palabra é ferramenta de expresión, non de interacción.

Son interesantes os contrastes, especialmente entre as dúas mulleres, que poñen dous modelos de afrontar a existencia, e ao mellor poderían entenderse como súas faces da mesma persoa¹⁷. Interesa especialmente o contraste entre o seu comportamento físico, pois unha entra, sae, móvese, e está activa, en tanto a outra mantén un elevado nivel de inacción física, para mellor reflectir a súa actividade mental, o seu conflito anímico. Como en todo drama simbolista (Maeterlinck), ou expresionista (Strindberg), A Muller que Agarda relata un soño no que A muller que Chega entra no mar, onde desaparece co solpor, deixando na beira un vestido branco, mentres A Muller que Agarda se torna unha vella, soa, cansa e triste, e todo se detén. Intúese entre as dúas mulleres unha relación simbiótica, chea de comprensión e tenrura, como (se fosen) amantes (cuestión que logo se comentará), ou como se a Muller que Chega fose a crisálida que alimenta a que Agarda, que finalmente abandona a pel vella na que medrou, mentres esta afirma: «perseguirei dous fantasmas. Cuidarei dous exílios. Durmirei duas ausencias, si... Agardo sempre, por vós e por min» (António 1985: 9). Finalmente a que Chega confesará algo que cabe intuír desde o primeiro momento, ao dicirlle ao home: «Eu amava-te» (*Ibid.*: 9). Un indicio que podería levar a pensar que cando ela finalmente marcha, o faga en compañía dese ser estraño que chega de lonxe. E por iso ao mellor, nese momento en que o triángulo se volve configurar, a Muller que Agarda conclúe: «non hai historias que contar. Rematemos: doedes-me» (*Ibid.*: 9).

Estamos, en realidade, ante un ritual de paso (funerario), que marca a transición entre o estado de espera e a consumación do acto final de ruptura, co pasado, coa memoria, coa soidade, e cos silencios acumulados co paso dos anos, pero tamén coa propia identidade, para abandonarse finalmente nun silencio puro, neutro, na negrume máis mesta. Un ritual de transición cara a soidade máis absoluta, abandono nunha morte ritual que A Muller que Agarda consuma nas palabras últimas, mentres a dramaturga implícita pon ramo ao viacrucis: «*escuridade mesta e total. Pura... ou silencio*» (António 1985: 11).

É unha peza de fortes contrastes, nos binomio dentro e fóra, exterior e interior, o mundo e o eu, a esperanza e a morte, a partida e a agarda, a orde e a desorde, a luz e a escuridade, vós e nós, vós e eu, chegar e marchar, voz e silencio, pasado e futuro, manifesto e latente, ou vida e morte. A muller que agarda é unha escritora sen historias que contar, e en realidade a historia última que ten que contar é a historia do «grande silencio» (António 1985: 6), esa historia persoal que encerra unha derrota amarga, esa agarda por quen nunca máis vai volver.

¹⁷ Podería chegar a argumentarse que A Muller que Chega veña sendo un «alter ego» da Muller que Agarda, pois sendo as dúas novas, semellan ser anverso e reverso da mesma moeda, un ser bifronte con dúas liñas de acción, e dúas identidades.

Nesta obra, como nalgunha outra, prodúcese un fenómeno moi marcado de «ostensión»¹⁸ (Osolobe [1967] 2013), a partir da música que a dramaturga implícita sitúa na escena desde o primeiro momento: «*Música, música, música...*» (António, 1985: 3). Logo dirá que a música é de Bach, sempre presente, tamén no momento final, cando sinala: «*Apaga [a luz]. Bach sube gradualmente de volume até encher todo, todo*» (*Ibid.*: 11). A música é un signo que serve para mostrar a dimensión emocional da escena (ou de toda a peza), e máis aínda, un estado de ánimo, unha atmosfera, e sendo Bach un compositor barroco é doado imaxinar como a complexidade formal das súas composicións musicais (xenio como foi do contrapunto) pauta, por similitude ou contraste, a tensión (ou distensión) que acariña A Muller que Agarda, no seu remuíño vivencial. Por todo o dito hai nesta peza algo de drama estático, de drama íntimo, porque a acción asenta na palabra, e, en sintonía con Abirached, falariamos do ser humano como un tecido de palabras (2011: 175). Palabras para armar, xustificar, comprender, superar, ou sufrir os abandonos e a ruptura final.

Na súa lectura do texto, Riobó destaca unha «linguaxe inzada de figuras retóricas entre as que a penas descubrimos algo máis que discurso» (2000: 130), porque, en efecto, nesta peza como noutras, a dramaturga implícita mostra unha tendencia, documentable, ao uso da hipérbole na construción do eu ferido e doente e das súas circunstancias, así como a envolver aos personaxes nunha neboeira que os oculta. Tal vez porque alcanzar a coñecer e comprender o mundo interno de calquera persoa sexa un imposible, pero tamén porque esa escuridade, ese gusto pola poetización e idealización do personaxe ferido polo infortunio emocional e vencido pola soidade, e do seu penar e sufrir, é un trazo que se vén manifestando na literatura desde o movemento romántico.

A peza, como tal, é toda ela un quebracabezas, configurado de forma moi coidada e atinada, case con precisión matemática, para que todo encaixe, tamén esa notable indeterminación na que viven os personaxes, a mesma na que se moven as persoas lectoras que procuran un sentido e só atopan preguntas, moitas preguntas, sen resposta.

4.2.- *Oficio de desterro (Un réquiem)*

Como se dixo o texto publicouse en 1990, pero a súa data de composición, 1985, fai que o poidamos vincular directamente co anterior, e mesmo podemos situar os dous nunha secuencia de continuidade, sen saber moi ben cal foi o primeiro, aínda que, ao mellor, este, ao ser un réquiem, podería ser o colofón perfecto para unha historia de desamor.

O título e o subtítulo deixan poucas dúbidas en relación ao seu contido, con tres palabras clave con moitas connotacións. O vocábulo «oficio» refire unha actividade que pode estar relacionada cunha cerimonia, a veces relixiosa, en

¹⁸ O signo musical non serve como complemento ou acompañamento doutros signos, senón que adquire plena autonomía como elemento de significación, e convértese nunha fonte de significados.

tanto «desterro» pode indicar a acción ou o efecto de expatriar ou expulsar, pero tamén eliminar. «Réquiem», pola súa parte, fai referencia a unha misa de defuntos, ou a unha composición musical creada para tal misa, como poida ser o de Fauré, op. 48, que soa en paralelo, de novo a ostensión, ao monólogo da muller, nas sete estacións que integran o tal réquiem, ben que no de Fauré a parte final, o «dies irae», é substituído por un gozoso «in paradisum». Mais A Muller nega a salvación pois, incapaz de «soster tantos fantasmas» (António 1990: 13), só pode encontrar a paz cando finalmente se desterra de si mesma, do tempo e da memoria, e deixa de ser, e só queda a música.

O mundo onde transcorre o monólogo final, responde ao que Ber, un dos personaxes de *Como cartas...*, define no final da peza como «desolado escenario» (António 1987: 18), ao ser «unha estancia repleta de retratos en rostros incertos» (António 1990, p. 12), imaxes de seres que foron ou son, na lembranza, «rostos fugaces... de homes terríveis no último recuncho do desexo» (*Ibid.*, 13). Nese espazo a muller «que habita o espazo da soidade perde-se nas sombras da memoria» (*Ibid.*: 12), nun labirinto de experiencias e vivencias, nun monólogo breve, ao compás do *Réquiem op. 48* de Fauré, delongando, en sete estacións, e cun discurso integrado por frases breves, a veces inconexas, sen elos de causalidade, plenamente liberado o fluxo da conciencia para «recordar feramente e engulir os records» (*Ibid.*: 13), como acontecía nas palabras últimas en *História do...*

Estamos, de novo, ante un ritual de paso, de transición entra a vida e a morte, no que A Muller, oficia a súa propia partida, contemplando, acariñando e falando dos e cos retratos dos que foron, e, ao tempo, relembando pero eliminando a vivencia da memoria, a propia conciencia, para que ao final só quede música, «a arte da non-permanencia» (García Vidal 2009: 243). A atmosfera que define a dramaturga implícita, ao vincular coa estancia onde transcorre a acción, a idea de «ruínas», «despoxos», «cicatrices» ou «desastre» (António 1990: 12), é unha maneira de mostrar o mundo interior da Muller que fala, cun ton decididamente confesional nunha especie de última recapitulación, nun proceso de comunicación inter- e intra- persoal asentado na interacción co retrato como obxecto «transicional», fonte de apego e conforto (Winnicott 1971), e cun «eu» que se agocha na cerna mesma da persoa. Non poderíamos falar de suicidio, pois non hai ningunha acción que o indique, pero si que hai unha renuncia á vida, un deixarse morrer como único modo de encontrar a paz, ou dito con outras palabras, de «acogar», por fin (António 1990: 14).

O discurso, no que se van formulando ideas a partir da vivencia da memoria, de todo o que foi, e da pegada e da dor (ou ledicia) que deixou, asenta en frases entre as que caben longas pausas, ao compás dun réquiem que vai mobilizando o fluír mental: «Ave branca. Mortal soño. Acordei afundida nun Rio sempre triste. Afogando no terno. Destripando imposíveis» (António 1990: 13). O monólogo, como unha monodía, vai emerxendo ao compás do réquiem e das súas sete estacións e garda unha certa relación cos elementos fundamentais do texto escrito que, tradicionalmente, se canta en cada unha delas. Sinala García Vidal que A Muller parece considerar que «o esquecemento é o verdadeiro desterro da persoa, a morte verdadeira» (2009: 243), e nós pensamos que sendo iso certo,

tal vez esteamos nese momento no que a persoa descobre que a memoria acaba sendo unha condena, dada a súa permanencia, e a dor que provoca. Cabería lembrar aquel último momento de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, no que o replicante Roy Batty, cun sorriso amable, confesa: «all those moments will be lost in time like... tears in rain. Time to die».

4.3.- *Como cartas a un amante*

Estamos, cronoloxicamente, ante o terceiro texto escrito (dos publicados), e malia que hai algunhas variantes, como o nome dado a algúns dos personaxes como Andrés, Ber, ou Fausto, as notas dominantes son as mesmas, como os silencios, as memorias, as tristezas, os penares, a soidade, e a saudade de algo sempre intanxible, que late ao interior dunha «muller de vintetantos anos» (António 1987: 5) a quen coñeceremos como Unha Muller. Unha moza que deixa atrás os anos de formación e o seu mundo materno e comunitario (O val de Arcoa), as viaxes ao estranxeiro para estudar, e os escritos de mocidade, para iniciar a súa vida profesional, na cidade. García Vidal ten escrito que se trata dun texto «denso, poético e reflexivo que afonda na problemática do ocultamento da identidade, o fracaso do amor, a soidade, o desarraigo e a frustración do individuo contemporáneo na cidade, contemplados desde unha perspectiva feminina» (2009: 227).

Seguindo o fío do discurso da dramaturga implícita, no texto podemos identificar nove escenas breves, sendo unha das máis importantes a sexta, aquela na que o texto secundario nos di: «*Fican sos Fausto e unha muller, con muito silencio aboiando no espazo, con muita memória nos ollos, e no corpo, muito por dizer*» (António 1987: 13). De novo estamos ante unha muller hermética, envolta na neboeira, da que moi pouco sabemos, e menos aínda da súa relación con Fausto, un profesor de foniatría e expresión dramática. A memoria, en tanto rexistro persoal, preséntase como un mundo pechado e invisible, do que pouco se di, do que tampouco non se fala moito. Na primeira intervención, no inicio da peza, a dramaturga implícita xa nos di que ao facer a maleta, a muller garda nela «*todos os seus vestíxios de nena, todas cantas ruínas a levaron a ser muller*» (António 1987: 5), e pouco despois cando volva facer a maleta, na escena 8, Ber define a Unha Muller como «nena exiliada dos outros» (*Ibid.*: 17). Velaí ese pasado en ruínas que impide calquera posibilidade de presente e que vai ser causa dunha fuxida constante, camiño de ningures, lonxe dunha patria, a infancia, tamén destruída.

Na peza faise un uso moi sutil do recurso do «drama dentro do drama», tanto polo feito de que na obra que Unha Muller está escribindo, *Como cartas a un amante*, recolla fragmentos da existencia que comparte con Andrés ou Ber (do texto que estamos lendo), ou pola pregunta retórica que lle fai Ber: «É a segunda vez que fas a equipaxe en esta obra, non?» (António, 1987: 16). A vida preséntase como un xogo de máscaras, nos que se fai un uso variable das mesmas, sexa mínimo, caso de Andrés, sexa compulsivo, caso de Ber. Unha Muller non é excepción e así dirá: «os solitarios agachamos o rosto baixo unha serie de máscaras por temor a que os outros nos firan...» (*Ibid.*: 11).

Unha Muller, a quen nalgún momento chaman Arcoa, nome do val da súa familia, con pazo e labra de vellos marqueses, (re)constrúe a súa vida cunha forte pulsión retórica, para enfrontar unha frustración moi fonda que ten as súas orixes na nenez, e así llo dirá a Ber: «Eu tamén teño a vida eivada... O mesmo que ti, non pasarei de ser a nena que nunca fun» (António 1987: 16). De novo encontramos xente que vai, chega, retorna, foxe, facendo o seu camiño, atrapada na memoria e no pasado. E diante desa imposibilidade de vivir o presente, só cabe escribir cartas, ben lonxe dos demais, pois esa semella ser a única relación posible, e como pregunta Fausto na escena última: «como acompañar ao que sempre vai so?» (António 1987: 17).

Esta peza xa prefigura a evolución do modelo que chegará con *Era nova...*, pois parte da anonimía dos personaxes desaparece, a acción non verbal aumenta, e os diálogos dos personaxes son un pouco máis transparentes e non conteñen nin tantos implícitos nin tanta información latente, e tamén presenta una certa tendencia ao diálogo platónico sobre as finalidades da vida que atoparemos en parte no texto que de seguida comentamos.

4.4.- *Era nova e sabia a malvaísco*

De novo a dramaturga implícita nos sitúa nun «ambiente desolado», cheo de «mugre», marcado por unha «luz estremecidamente eléctrica», «a esa hora incerta que vai do final da noite ao comezo do día» (António 1991: 13), o que xera unha atmosfera irreal, ese portal entre mundos do que escribiu Castaneda. Trátase do café de estación dunha cidade pequena, lugar de tránsito que pode definir un espazo-tempo limiar, e no que se poden dar ritos de transición, en tanto as persoas que están lonxe da *communitas*, chegan e incorpóranse, e viceversa, saen e afástanse. Unha cafetería onde na radio se pode escoitar unha vella canción, *Volver*, de Carlos Gardel, motivo central que implica esas dúas accións mencionadas: partida e volta. Estamos pois ante un ritual de transición, de volta, de reencontro e reintegración imposible, o que implica un reconto, unha recapitulación das causas e as razóns da partida e do retorno. Contra o pano de fondo tamén podemos lembrar aqueles versos (ca. 1911) do vello poeta da cidade: «La vida que aquí perdiste / la has destruido en toda la tierra» (Kavafis 1976: 37).

A estación non está moi concorrida, e o comportamento dos trens que van e veñen semella un pouco errático nos seus horarios, pois o que chega cando se inicia a peza ten un adiamento considerable. Pola mesma só pasarán dúas persoas, a viaxeira, que chega, e outro viaxeiro, que parte. Na cafetería, un camareiro, de nome Pastor. O título da peza ten que ver cunha frase idéntica, que dirá a muller de nome Inés, cando lembra os seus anos mozos (António 1991: 29), e malvarisco, ou altea, escrito aquí «malvaísco», é unha herba medicinal de sabor doce, con usos diversos, tamén culinarios, co que contrapón a dozura da inocencia de outrora e a acedume do presente. Unha muller que volve á súa cidade natal, despois de anos fóra, e que pouco a pouco irá desvelando parte da súa identidade e do seu pasado, mais sen que haxa certezas de que canto conta sexa certo.

Pastor fállalle a Inés do seu parecido con María Posse, e hai un momento en que entre os dous constrúen un perfil psicolóxico posible (António 1991: 21-23) desa actriz, envolta nunha nube de misterio e anonimia¹⁹. E por similitude ou contraste tamén se vai construíndo o perfil vital desa muller a quen chaman Ines, con corenta e un anos, e vinte fóra da cidade á que volta, sen que ninguén a espere na estación. Unha (re)construción desde as preguntas de Pastor e as confesións propias, que mostra á maneira en que as persoas constrúen outras persoas (Berger e Luckmann 1968), por veces para destruílas ou condicionálas, razón pola que son precisas as máscaras para evitar as agresións (António 1991: 27), ou fuxir, se ben pode acontecer que: «se fuxes unha vez terás que fuxir sempre e logo descubrirás que xa non hai onde fuxir nen tampouco onde regresar» (*Ibid.*: 27). E nalgúñas visións de Inés encontramos respostas a problemas de relación que se intúen en pezas anteriores, nomeadamente en *Historia...*, ou *Como cartas*. Así, cando Pastor lle confesa a Inés estar namorado, esta pídlle: «pois entón abandona-a. Deixa-a antes de feri-la, de acabar con ela, de aniquilá-la definitivamente» (*Ibid.*: 28). Petición que para Pastor implica a vivencia dun amor desgraciado, que ela nega, mais admitindo que «todo amor é triste» (*Ibid.*: 28), ou que «todo amor é triste ou se recorda triste» (*Ibid.*: 29).

Por momentos a peza adquire a dimensión dun diálogo platónico, no que se analizan os máis diversos temas, como por exemplo a maneira en que a xente constrúe ao outro, a «víctima que destruimos e convertimos nunha caricatura de si mesma, nunha grotesca mentira» (António 1991: 27), e no que se parecen contraponer, en ocasións, dúas filosofías de vida, ben que un tanto esvaídas, o hedonismo de Epicuro, no seu rexeitamento do sufrimento (e un idealismo inocente), e un estoicismo escéptico, na súa aceptación calada, sen outra perturbación que a causada polo alcol, das calamidades da vida (por veces un nihilismo ferinte). En realidade a peza destaca polo peso que ten o diálogo, e nel a palabra, malia que haxa momentos en que a dimensión máis física da acción colla certo pulo. En realidade o lector, ou lectora, parece estar asistindo a un «simposio» grego, no que se bebe e mesmo se baila, e se debate sobre a natureza do amor ou a esencia do existir

A muller á que chaman Inés, que ben poida ser esa actriz de nome María Posse, vén sendo tamén «A Muller que Agarda», «A Muller», ou «Unha Muller», no que atinxe ao seu pasado (envolto en sombras), ao seu presente (problemático) e a un futuro que, en palabras súas, «non existe» (António 1991: 30). Ten unha visión demoledora da existencia, ao entender ela que esta consiste nun proceso de acumulación de residuos, de augas pozadas (*Ibid.*: 29), que finalmente acaban por podreecer. E diante da desaparición de toda poesía (*Ibid.*: 29), só queda aceptar a derrota e o fracaso. Hai, como se dixo, un pouso estoico en todas estas pezas, que formula Inés ao confesar que «un debe pasar pola vida sen sentir nada, absolutamente nada, nen o mais mínimo sentimento, nen a menor necesidade» (*Ibid.*: 30). Dalgún xeito, quizais de forma implícita, tamén hai un pouso daoísta, nesa invitación á inacción, malia que as súas propias palabras acaben por traizoala cando recoñece: «Recordos... Ese é o verdadeiro

¹⁹ Non é difícil sucumbir á tentación de relacionar a María Posse con María Casares.

presente» (*Ibid.*, 30), se ben ao instante diga: «Olvido, o olvido dos demais, e de nós mesmos, o olvido de todo, de todo...» (*Ibid.*: 31). Velái un trazo xa comentado, o da memoria como cárcere.

Procurando as causas de tanta dor e de tanta desolación como ela acubilla, fronte ao espírito hedonista de Pastor, Inés acaba por referir a importancia do amor e do desamor, das cousas do «querer», ao declarar que «os homes só saben ferir!» (António 1991: 33), ou que «as caricias deixan na pel un rasto de sangue... gadoupa que vai desgarrando a pel e deixa unha ferida aberta que nunca para de sangrar» (*Ibid.*: 47), e por iso conclúe: «elixin a soedade» (*Ibid.*: 56).

A obra parte do esquema dialóxico de *Como cartas...*, no que, por veces, as persoas se din verdades que seguramente non se queiran escoitar, que nacen da consideración externa de accións e palabras nosas, que retratan o noso interior e aquilo que poidamos ser. Hai un momento en *Como cartas...*, no que Andrés lle di a Unha Muller que a esencia dun poema tamén pode radicar en: «encher con palabras tanto oco profundo e insaciável... [...] caír en el mais aínda... [...] caír na poza obscura das ánsias frustradas: escritores que nada din, amantes que non saben de amor, nenos que nunca choraron... » (António, 1987: 11). Nestas dúas pezas, como en *Historia do...*, hai un home que chega (do pasado) para condicionar o presente co peso da memoria dos silencios, home en dous casos innominado e en *Como cartas...* de nome Fausto (ditoso, afortunado, na súa etimoloxía), con tantas connotacións na súa concreción literaria e agora cunha profesión vinculada coa aprendizaxe da actuación, e por tanto coa réplica de todo tipo de condutas e máscaras, o que non deixa de conter un pouso irónico.

Unha das claves do texto, na súa visión da infelicidade do ser humano, hai que buscala nas feridas do pasado, e na incapacidade ou na falta de ferramentas para facer as curas necesarias, pois alén da problemática do desarraigo (García Vidal 2009: 264) que poida implicar a vida na cidade, que condena as persoas á anonimía e por veces á «anomia», hai cuestións que se manteñen en secreto que agochan feitos ao mellor arrepiantes, pois como confesará A Muller, «a vida maltratou-nos e nos deixamos que nos tirase os xoguetes... agora xa non hai volta» (António 1987: 16).

V.- INTERMEZZO GOZOSO

Despois do ciclo que denominamos «do silencio», que remataría en 1990, con *Era nova...*, e paralelamente á continuidade do ciclo das fantasmagorías, chega unha peza que en boa medida supón un cambio de dirección na recreación das relacións interpersoais, e na vivencia do (des)amor, ou das cousas do querer, se acaso a palabra «amor» non se considerase axeitada. Tamén implica un contraste poderoso coas pezas anteriores, ao rachar coas dinámicas de illamento, apostando polo encontro e o recoñecemento, pola confirmación nos procesos comunicativos e pola complementariedade.

5.1.- *A ciencia dos anxos*

Vén sendo unha sorte de contrapunto aos textos vinculados coa procura, a memoria, a derrota, a cela e o desamor. Dalgún xeito, o peche alternativo proposto para *Era nova...*, nun así dito «epílogo imposible», seguindo a estela dos finais posibles da película *Casablanca* (1942), xa anunciaba una certa posibilidade de «give peace a chance», por lembrar agora a John Lennon, tendo a paz aquí unha dimensión máis individual, no emocional e no relacional, que colectiva. Tamén é un contrapunto no que atinxe aos procesos comunicativos que manteñen os personaxes nos seus contextos. Partindo do coñecido axioma de Watzlawick, Bavelas e Jackson de que «no es posible no comunicarse», (1991: 52)²⁰, podemos dicir que unha parte de tales procesos teñen unha dimensión patolóxica, e neles podemos detectar mecanismos como a elusión, «rodear el conflicto sin enfrenarlo directamente o resolverlo» (Laing 1974: 46) ou a colusión, «el juego del autoengaño mutuo» (*Ibid.*: 103), manifestando algúns dos suxeitos dos mesmos unha profunda «inseguridad ontológica» (Laing 1983: 35).

Hai textos que de forma explícita presentan a vida como o que en realidade é, un xogo de roles no que, en cada momento, hai que desempeñar os papeis asignados ou adscritos, ou renunciar a facelo, por mor dos perigos que tal xogo pode entrañar, e no dicir de Inés: «eu mesma me perdera nun complicado xogo de máscaras que eu mesma construí, porque de tanto interpretar eu xa non sabía que interpretava, pero seguía interpretando... [...] porque sabía que iso era exactamente o que todos pretendían de min» (António 1991: 59). Velaí o ser que é construído polos outros, renunciando á súa propia autonomía persoal.

Nos textos expresionistas que asentan na recreación dun «eu» ferido, mutilado e doente, non cabe redención, nin salvación (António 1990: 13), pois o heroe ou a heroína, como na mellor tradición romántica, e así ocorre en *Axel* (1890) de Villiers de l'Isle-Adam, debe morrer ou vivir a súa pena coa maior intensidade posible, ata a tolemia, a invisibilidade ou a petrificación, e así en *Oficio de...*, A Muller remata a súa monodía convertida en «retrato entre retratos» (António 1990: 14). Un heroe ou heroína que tamén se converte en ideal estético en determinados períodos, como acontece no romanticismo (Frye [1957] 1990), ou coa efervescencia do ideal bohemio a finais do século XIX, logo da crónica inaugural realizada por Murger (1907) contra 1847, que deriva en «malditismo», sobre o que escribe Verlaine en 1884 e 1888, na obra *Les Poètes maudits*.

Esas dinámicas na relación interpersonal desaparecen neste texto no que se recrea un proceso de encontro, recoñecemento, interacción simétrica e confirmación mutua. Ao pouco de abrirse a primeira situación, as máscaras dos científicos, coas que Luz (na súa etimoloxía «claridade» ou «brillante») e Gabriel

²⁰ E por iso é tan difícil falar de «incomunicación», «mantra» que se repite nos estudos literarios para explicar condutas de personaxes, pois sempre hai comunicación, outra cousa vai ser a natureza da mesma. Unha persoa pode estar «incomunicada», pero mesmo así pode comunicarse consigo mesma en procesos de intracomunicación. Mais nas relacións persoais o que habitualmente se denomina «incomunicación» pode obedecer a dificultades na comunicación ou a comunicacións patolóxicas.

(arcanzo que representa a fortaleza) acoden ao traballo e desempeñan as súas funcións cotiás, van indo desaparecendo, e emerxe outro rostro, máis transparente e verdadeiro. Un proceso que toma a forma dun ritual de descuberta, construción persoal e complementariedade, que seguindo a Laing entendemos como «aquella función de las relaciones personales mediante la cual el otro satisface o complementa al yo» (1978: 78). Non esquecemos aquela idea do propio Laing segundo a cal «cada persona siempre está actuando sobre otros y sufriendo la acción de esos otros. Los demás siempre están ahí» (*Ibid.*: 71). Unha parte das pezas de António poden explicarse e interpretarse a partir das interaccións que mostran os personaxes e dos trazos das mesmas, pois non sempre se producen fenómenos de confirmación e complementariedade, e en ocasións as persoas desconfírmanse entre si e sitúanse en posicións falsas e insostibles. Como dirá o propio Laing, «quien se halla en una posición falsa ha perdido el propio punto de partida... [...] Ha perdido su lugar. No sabe dónde está ni a dónde va. No puede ir a ninguna parte por más que lo intente» (*Ibid.*: 125). A *ciencia dos anxos* recrea un mundo máis aberto, máis transparente, máis feliz, e en palabras de Fernández Castro viría sendo «un ritual de agnición», unha «celebración del conocimiento, un baile de siete velos de ocultación que van cayendo y dejando vislumbrar la verdad en su esencia desnuda» (2006b: 30).

De novo a música xoga un papel importante, non só porque nos laboratorios químicos adoita haber un fío musical que acompaña o labor diario, senón polas connotacións dalgunhas melodías que escoitan ou cantaruxan Luz e Gabriel: *Cheek to cheek*, *That's entertainment*, *Can't Help Lovin' That Man* ou *Singin' in the rain*, pertencentes a títulos ben coñecidos da comedia musical norteamericana.

No texto tamén emerxe unha certa dimensión crítica ao analizar as formas en que opera a Fundación para a que traballan científicos como Luz e Gabriel, e a maneira en que se usan os resultados das investigacións, na súa divulgación ou nos seus usos industriais, nos que o ser humano xoga a ser un demiurgo que non ten medo a ningún proceso creativo, sen calibrar as súas consecuencias. Mesmo hai unha mirada antropolóxica, cando se fala dunha «visión animista da ciencia» en tanto o folclore e as crenzas populares teñan una raíz científica (António 2005: 64). O que se relaciona coa que parece ser a procura científica de Luz e Gabriel, a «existencia dos campos mórficos» (*Ibid.*: 69). Abrollan entón os nomes de Rupert Sheldrake e Fritjof Capra, dous científicos que apostan por un novo paradigma na explicación do universo e na relación do ser humano, e das comunidades que conforma, coa natureza e o cosmos.

VI.- FANTASMAGORÍAS

O dicionario da RAG define a “fantasmagoría”, no sentido figurado do termo, como unha “ilusión da imaxinación ou dos sentidos carente de fundamento”, e no eido das artes do espectáculo designa un tipo de proposta escénica asentada nas ilusións ópticas xeradas por lanternas máxicas, normalmente vinculadas co mundo do alén e cos seus habitantes (fantasmas, demos, esqueletos), coa finalidade de provocar medo e terror. No corpus que analizamos esa

dimensión (atmosfera) «fantasmagórica» aparece certamente en varios textos, especialmente nos primeiros, onde os personaxes máis parecen sombras, mestas e impenetrables, que persoas. Pero nos que aquí consideramos teñen a condición de espectros, en tipoloxía diversa e manifestándose de formas variadas. Un trazo que ben define o conxunto é o humor, que vai desde o grotesco ao humor negro ou ao branco, asentado en equívocos, xogos de palabras, xestualidade, contrastes, nomes de persoas e unha atmosfera cunha tonalidade absurda.

6.1.- *As águas mudas*

A peza que inaugura o ciclo, pode definirse como o delirio etílico, cheo de fantasías e visións, en que vive un novizo do mosteiro de Arcoa que atopa refuxio na adega do cenobio cando irrompe no val e no cenobio a chamada «gripe rusa», que se estende polo mundo de finais de 1889 a finais de 1990. Ao longo de doce noites e un epílogo saberemos da experiencia e das vivencias de Bieito, o frade novo que comparte encerro con tres espectros de nome Schnitzer, seu mestre, Ulrico, o abade, e Belinha, unha moza nova e fermosa filla dunha marquesa adúltera da casa de Arcoa que vivira encerrada na adega despois de nacer ao ser entregada aos frades para a súa crianza.

En relación ao título, «Agua transparente y muda» era a da Laguna Negra, en Soria, no coñecido poema de Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález* (1912), que dá conta dun crime e da incapacidade de auga para revelar o segredo que agocha. Aquí a auga adquire, en palabras de Bieito, e da dramaturga implícita, un poder purificador, pois na forma de chuvia calada, poderá borrar os efectos da peste, e con ela os pecados que provocaron a ira divina, que así se interpretaban as pandemias naquela altura. Augas miúdas e silentes, que limpan, que fan desaparecer o lixo, sempre calando.

O texto mostra un ritual de iniciación no que o novizo é apartado da comunidade, e recluído nun espazo-tempo liminal, onde, por medio do licor que actúa como axente desinhibidor e favorecedor de experiencias extrasensoriais (soños e alucinacións), ten un conxunto de encontros e conversas, de vivencias profundas, que supoñen un cambio de posición e status, como lle dirá Schnitzer: «entrache aquí sendo un neno, e agora sairás feito un home» (António 1989: 11). Nese espazo e tempo liminal, coñece a amizade, a desesperanza, o delirio, a esperanza, o amor, e sobre todo, un interrogante último verbo do que poida ser «a verdade do home» (*Ibid.*: 9). Dese xeito tamén traslada na lectura algunhas cuestións importantes sobre as finalidades da vida ou a esencia do existir.

A peza xoga coa posibilidade de que existan outras dimensións nas que habiten os seres que foron, e que eses seres se poidan comunicar cos que están na dimensión que habitamos, pois Bieito sente realmente a frialdade dos corpos espectrais (António 1989: 5), bebe nunha cunca a infusión de malvarisco que lle prepara Schnitzer (*Ibid.*: 9), e sabe que se refuxiou na adega conventual grazas ao consello de Belinha, a quen ten de primeiras por anxo anunciador e salvador. E por aí chegamos ao mundo dos soños, pois Belinha, malia que os mortos non soñen, soña cun «neno agachado na adega dun mosteiro» (*Ibid.*: 10)

un home desesperado que dicía adeus, para finalmente volver ao mosteiro despois de morrer. Esa mirada propón interrogantes ben interesantes, pois cabería preguntar se vivimos, os seres vivos, nos sonhos dos mortos. Non queda clara cal poida ser a verdade do home, pois como sinala Ulrico é algo que cada quen debe descubrir por un mesmo (António 1989: 9). Despois do proceso de iniciación e conversión do mozo novizo en home, este debe andar os camiños da vida, para finalmente, na morte descubrir a dita «verdade», que ao mellor consiste en volver vivir unha vida vivida ata a fin dos tempos, nos vellos lugares de sempre.

6.2.- *Morde-me!!*

O vampiro como personaxe literario ten unha longa historia, especialmente na coñecida como «novela gótica», e tamén no cine, coa famosa *Nosferatu* (1922) de Murnau, sen esquecer *El baile de los vampiros* (1967) de Polanski. E co tempo o que semellaba un personaxe terrorífico, foi converténdose nun personaxe máis popular, especialmente entre a mocidade, como podemos comprobar na súa activa implicación en festas populares relacionadas coa morte e os mortos, ou no consumo de series e outros produtos audiovisuais relativos a esas temáticas.

Tendo os profesionais do teatro en Galicia como un banco alternativo de traballo a coordinación de obradoiros de teatro en centros educativos, coa finalidade de crear espectáculos para celebracións varias, é habitual que realicen traballos de dramaturxia de materiais literarios diversos para preparar pretextos na creación teatral, e nalgúns casos escriban textos dramáticos *ad hoc*. Non é habitual que tales textos acaben sendo editados, pero neste caso, si o foi, pois *Morde-me!!* escribiuse para un grupo de teatro do centro educativo Grande Obra de Atocha, A Coruña, que se deron en chamar Teatro do Desastre, e integrado por alumnas, razón pola que todos os personaxes son mulleres.

Nesta peza, estruturada en quince escenas breves, a autora inicia de forma definitiva o camiño aberto coa anterior, no que se refire á aposta por unha perspectiva máis obxectiva, centrada na acción perceptible dos personaxes, lonxe dos labirintos que cada quen acubilla na súa mente e polos que anda alá no seu interior. Xa non estamos ante o drama íntimo, estático e case extático, subxectivo, senón diante dunha nova xeira que na que se exploran outras situacións, conflitos e temáticas, se ben algunhas palabras clave (silencio, derrota, soidade, memoria), sigan sendo relevantes.

O texto recrea o conflito entre dous sectores da comunidade vampira de Transilvânia: o tradicional, representado polo Congreso Secular Vampirita, e o anovador agrupado na Liga de Vampiras Liberadas, tendo como motivo central o feito de que as novas xeracións se neguen «a continuar co ancestral costume do mordisco!» (António 1996: 6), ou reclamen desde unha alimentación alternativa ata a incorporación ao mundo do traballo, e un cambio substantivo na indumentaria habitual. A ambientación reproduce o mundo típico e tópico da literatura do xénero gótico, con salas, castelos, alxubes e pasadizos ocultos, se ben as novas xeracións celebran as súas xuntanzas nun pub, de nome Pagaio e

que fai lembrar a rúa Papagaio onde noutra época abundaban os bares dedicados á explotación sexual da muller. O conflito entre tradición e modernidade resólvese mediante unhas eleccións anticipadas que gaña o sector progresista, feito que provoca que o sector tradicional se sume á nova andaina transformadora.

Un aspecto interesante, vinculado coa xeración do humor, ten que ver coa configuración dos personaxes, na que se parte de condutas estereotipadas moi recoñecibles, e máis aínda nun contexto escolar e adolescente: persoas autoritarias, despistadas, pedantes, adulatoras, radicais, botaporelas ou pousonas, por exemplo. Desa maneira cada un dos doce personaxes ten un patrón de conducta, de acción e fala, moi recoñecible, e na súa interacción abrollan contrastes que xeran situacións de moita comicidade. Outra cuestión non menos importante é mostrar diferentes formas de resolver conflitos e apostar por aquelas que non violentan a dignidade de ninguén, o que ten que ver coa defensa da diversidade e da diferenza. Sendo un texto para a mocidade, cómpre salientar a súa dimensión educativa implícita, ao presentar cuestións relevantes, de maneira indirecta, sen adoptar unha posición moral explícita.

6.3.- *Aforro ordinario*

Aquí aparece aquela visión grotesca da existencia que emerxía en *As águas...*, no contraste permanente que mostraba Bieito, especialmente no inicio do seu encerro, entre palabra e acción, ao rematar pregarias ou lamentos cun sonoro arroteo (António 1989: 1, 2), fonte de humor acedo e negro. A situación de partida lévanos ao val de Arcoa, no día de San Valentín. Estamos na sucursal dunha caixa rural, cunhas instalacións anticuadas, en tanto a oficina bancaria vaise trasladar a unha vila veciña, deixando á comunidade sen un servizo fundamental, problemática que afecta gravemente a toda a Galicia baleirada. Nunha ambientación plenamente realista, e no día da festa dos namorados, na oficina traballa Carmela, que fala por teléfono con Leandro, empregado que chama para comunicar que se atopa indisposto. A causa de que Leandro decida non ir a traballar ten que ver co feito, extraordinario, de que en tal día, e desde hai corenta anos, na sucursal apareza a pantasma dun tal Roque, polo que Carmela se ve obrigada a enfrontar a situación na compañía de Don Tomé, o cura da parroquia que fora por demais o seu mozo de toda a vida, pero ao decidir meterse a cura, Carmela casou con Leandro. Ao pouco da entrada de Don Tomé na sucursal e despois dunha breve conversa que permite definir a situación, «*aparece un home na sucursal*», vestido cun «*traxe negro pasado de moda, garavata e unha camisa branca co peito furado e manchado de sangue*». Así comeza a fantasmagoría, xusto cando «*o tempo fica como suspendido e unha estraña luz penetra na estancia*», mentres Don Tomé e Carmela «*fican arrepiados*» (António 2006a: 14).

A situación vaise complicando a medida que pola sucursal van pasando máis persoas, e pouco a pouco os silencios arredor do que acontecera corenta anos atrás vanse enchendo de feitos, causas, razóns e problemas, sobre todo cando outro Roque, máis novo e neto do Vello Roque, a pantasma que se manifesta cada día catorce de febreiro, irrompe na caixa de aforros para atracala,

como fixera seu avó anos atrás, incidente malfadado que o levou a suicidarse no propio local. E na animada conversa que ten lugar na oficina bancaria van emerxendo temáticas diversas, en especial a situación de miseria económica que padecen tantos labregos e labregas con explotacións agrarias que apenas permiten unha subsistencia digna, ou o drama da emigración e das familias rotas pola separación e as distancias, físicas e anímicas. É ben doado atopar ecos do poema de Rosalía de Castro, *Pra a Habana*, e de outros textos que falan da indefensión das xentes labregas diante dos poderosos, suxeitos de tantas humillacións, desgrazas, fracasos e derrotas.

O novo atraco, o do Roque Novo, diante da mirada impotente do Roque Vello remata nun novo suicidio, polo que podemos falar dun drama rural, pero tamén cabe falar dunha traxedia con momentos cómicos ou dunha comedia con final trágico, debido a que o humor emerxe desde o primeiro momento nas palabras, nas accións e nas moitas ironías de Carmela, a empregada da sucursal que vai ser, con Tomé, o fío condutor de toda a trama, de principio a fin.

A peza recrea moi ben as dinámicas sociais dunha pequena comunidade local, onde as persoas todas se coñecen e saben como resolver os pequenos conflitos e liortas, agás os que veñen de fóra, alleos a esa sociabilidade que agroma da convivencia cotiá. Por iso os axentes que provocan a catástrofe son dous foráneos: o primeiro, o anterior director da sucursal, que mostrara moi pouca empatía diante das penurias do Vello Roque; a segunda, Ingrid, filla dunha galega emigrada en Rotterdam, que mostra intransixencia e incompreensión diante da desesperación de Roque. Como dirá este, antes de poñerlle cabo á súa vida e ás súas desgrazas: «eu nunca quixen facerlle mal a ninguén... Só quería ser un home de ben, defender a miña herdanza» (António 2006a: 66).

Na peza, António volve ao val de Arcoa, e nel volven emerxer fitos e feitos dese universo máxico, contido entre montañas e illado, inmerso nese proceso de baleirado que acaba destruíndo o patrimonio enteiro. De novo aparece o Mosteiro de Arcoa, onde, segundo conta Hortensia, «hai aparecidos dabondo» (António 2006a: 41), algo que xa sabemos despois de ler *As águas mudas*, pero Don Tomé, o cura, tamén dirá que «antigamente o Camiño atravesaba o val» (*Ibid.*: 26), e non sabemos se está a falar do primitivo, o que viña de Oviedo a Compostela polas terras de Lugo.

A peza remata cun epílogo no que o Vello Roque agarda, no mundo do alén, a chegada do Roque Novo, para trasladar as súas aparicións á nova sucursal, agora dirixida por un tal Damián, dos da Costiña, casado curiosamente coa Ingrid, a holandesa dos Falabarato. Un feito que nos interroga en relación á existencia dos espectros, que quizais teña que ver non tanto co suposto de que un suicida, como alma en pena, non quede en paz e teña, nese vagar polo mundo, a súa condena, senón coa idea de que ao mellor son una emerxencia da conciencia colectiva para perseguir aos vivos e lembrarlles as perversións e maldades que unhas persoas perpetran a miúdo contra outras persoas. A aparición dos espectros no día de San Valentín non deixa de se un recordatorio daquel mandato contido en varios credos relixiosos, como o cristián (Mateo, 22: 39), verbo do amor pola veciñanza. Os Roques son espectros que habitan na nosa memoria para nos lembrar o valor do outro, da empatía e da comprensión.

6.4.- *Dies Irae*

O texto foi publicado en outono de 2006 na revista norteamericana *Estreno*, nun monográfico sobre teatro galego coordinado por Anxo Abuín. Atendendo a algunha gralla ortográfica involuntaria supoñemos que se trata dunha versión en castelán dun texto escrito en galego, e polo tanto anterior na súa elaboración a 2006. No título faise referencia a un himno, atribuído a Tomás de Celano ou a Latino Malabranca, frades que viviron no século XIII, que recrea o Xuízo Final, e por tanto adoitaba utilizarse na misa de Réquiem, segundo o rito romano, e así se incorpora a coñecidas composicións musicais de Mozart, Bruckner, Brahms ou Verdi. Comeza con dous versos nos que se lembra aos asistentes á misa de defuntos que «*Dies iræ, dies illa / solvet sæclum in favilla*», anunciando así a fin do mundo.

A situación de partida é a celebración da festa de fin de ano nunha «salita privada de un muy privado y elegante club» (António 2006b: 37), velada na que participan a Condesa Pánfila Iluminata, a súa sobriña Maripí, Pochola e o seu home Chusmaripepe, e o amante deste, Leo. Logo tamén se incorporará, por mor do tronso da Condesa, unha tal María Engracia, un suposto anxo que se manifesta en forma de mosca. A festa ten lugar na noite do 31 de decembro de 1999, xusto antes de que se puidese desencadear o denominado «efecto 2000», que refería problemas informáticos, ao identificar as máquinas o ano 2000 como o ano 1900, e que se entendía como causa dun posible colapso a nivel global, o que provocou que nas nacentes redes sociais se divulgasen todo tipo de trapalladas e noticias falsas e apocalípticas, como acontecerá logo en 2012, cando se fai referencia ao Armagedon Maya.

No medio dunha conversa na que se usan coitelos moi afiados, e numerosos comentarios irónicos e satíricos, algúns por mor da irrupción de Leo, mozo lanzal e parvo que de inmediato estimula a libido de Maripí, a Condesa acaba por entrar en tronso, durante o cal, amais dunha abundante emulsión de ectoplasma, aparece María Engracia, anxo con forma de mosca que lle colle teima a Chusmaripepe, o que impide que este lle poida facer unha proposta de negocios á Condesa. Farto do acoso do insecto, Chusmaripepe persegue a mosca cun zapato na man ata que finalmente a mata. Un acto que a Condesa considera ofensa aos deuses, e, entrando de novo en tronso, anuncia consecuencias funestas: «habéis asesinado a un enviado de los dioeses y ahora vais a pagar por ello» e por iso, «cuando suenen las doce, el género humano será aniquilado, definitivamente borrado de la faz del Universo» (António 2006b: 41). E así, co son das doce badaladas, comezan a escoitarse tronos, bramidos, sirenas e alarmas, pero tamén «*un Dies Irae remoto*» (*Ibid.*: 41), mentres aumenta o barullo, se apagan as luces e domina a escuridade. Coa duodécima, todo acaba, «*Apocalipsis*» (*Ibid.*: 42), pero antes Chusmaripepe aínda terá tempo de facer unha pregunta transcendental: «¿Por una mosca y nada más?!» (*Ibid.*: 42). Como noutras pezas da autora, ao final só queda a escuridade e a música. Neste caso o *Dies Irae*.

A peza ten unha clara dimensión paródica e grotesca, e fai gala dun humor cheo de ironías, sarcasmos e rexoubas, pois os personaxes non dubidan en rabuñarse entre si coa palabra, de forma implacable, o que tamén é fonte dun humor

moi acedo. Fai un retrato, un tanto estereotipado, dun sector da clase supostamente máis «selecta e exclusiva» do corpo social, pero moi real, pois ese sector, por minoritario que sexa, existe. Igualmente ten unha dimensión fondamentale crítica se consideramos a frivolidade, inconsciencia ou necidade de determinados comportamentos que non miden as consecuencias que estes poden chegar a provocar. Nesa frase, «¿todo por unha mosca?», temos un exemplo de tantas e tantas argumentacións falaces que decote se fan, cando non se acertan a ver as relacións causais entre fenómenos, e así ocorre coa relación, para tantas persoas invisible ou inexistente, entre abellas e polinización. Por iso a peza acaba por ser unha crítica demoledora á estupidez humana, a mesma que afirma que non hai cambio climático.

VII.- INTERMEZZO CRÍTICO

A dimensión crítica na obra de Antónío emerxe xa nos primeiros textos, nos que abrolla a idea da muller abandonada, maltratada, ferida, dependente, a que sempre leva a peor parte nas relacións. Logo, noutros textos aparecen críticas puntuais a determinados comportamentos, como a lascivia conventual en *As águas mudas* ou o exercicio do poder en *Morde-me!!*, unha liña que continúa en *Aforro ordinario* ou en *Dies Irae*. Con todo será nesta que imos comentar onde tal dimensión se desenvolva plenamente²¹.

7.1.- Os cárceres do esquizo

Estreada en setembro de 2003 pola compañía Librescena, con dirección de Miguel Pernas, a peza explora unha nova liña de traballo, na que se mantén esa preocupación por temas substantivos como derrota, memoria, silencio ou soidade. Utiliza varias técnicas, sendo a central a reconstrución de historias de vida, en primeiro plano a dun reporteiro de guerra, de nome Nicolás o Ruso, e para iso recorre a unha entrevista e a tres dramatizacións de sucesos pasados vinculados coa súa traxectoria profesional. Ten a peza un total de oito escenas, nas que as numeradas como 1, 3, 5 e 7 reproducen a entrevista, e as numeradas como 2, 4 e 6, recrean episodios vividos e inclúen outras historias de vida, en tanto na número 8, e última, a dramaturga implícita fai que se escoiten «as voces dos que xa non teñen voz, coma un murmurio, coma un balbordo, coma un brado, un lamento infinito» (Antónío 2004: 57). Nunha nota a rodapé a dramaturga empírica, que se identifica coa autora, informará de que as frases que se reproducen están tiradas da realidade, indicando a súa procedencia. Nas escenas 2, 4 e 6, tamén se podería falar de presentacións (estudo) de casos para mellor exemplificar problemáticas que forman parte da historia profesional e vital do reporteiro. Finalmente, hai en toda a peza unha aposta polo drama documental, mesmo que os documentos auténticos só se utilicen na escena última, pois as

²¹ Esta peza é anterior a *Aforro Ordinario* e *Dies irae*, e semellaría aconsellable presentala antes, pero para non romper o esquema inicial do artigo, decidimos pospoñer tal análise.

historias de vida e os casos que se van debullando parten de informacións veraces ou situacións reais.

O título da peza, deriva dunha frase de Nicolás, na que di que «vivimos en Cárceres de eszenzo» (António 2004: 42), pois as persoas que non teñen conciencia viven en aparencia libres, pero prisioneiras na súa falta de compromiso coa realidade, cegas ao mundo. Por iso hai países en que as persoas con conciencia, plena e crítica, do real, son privadas da liberdade e son prisioneiros reais en cárceres reais. Os cárceres do esquecemento son os que habitan as persoas que acariñan o silencio, desbotan a memoria e negan a realidade. Unha gran parte da poboación vive así, allea a todas as desgracias, calamidades e miserias que nos rodean.

Nicolás o Ruso invoca, na súa reflexión sobre o seu exercicio profesional os catro xinetes da apocalipse, que cada vez con máis forza percorren o planeta xerando desolación e deixando unha terra baldía, en palabras de T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922). E así irá comentando na entrevista causas e efectos de cada xinete, e as escenas 2, 4, 6 e 8, serven como exemplos, polo que tamén se utiliza como técnica a presentación de casos. A escena 2 (a guerra), transcorre nun hospital dun lugar dos Balcáns, onde coñeceremos as historias de Haira e Asra, mulleres violadas por soldados nos conflitos bélicos alentados por pulsións nacionalistas e relixiosas. A escena 4 (a fame), lévanos a unha conferencia na que un voluntario vai describindo a situación de precariedade alimentaria que se viu a inicios deste novo milenio nun país de nome Arxentina e nunha provincia de nome Tucumán, gobernando o Partido Justicialista, aquel que tanto aborrecía Jorge Luis Borges. Na escena 6 (a peste), volvemos a un hospital en África, mantido por unha ONG, que atende pacientes infectados de SIDA, e moitos outros que se esquecen ou se tapan no primeiro mundo. Por iso un dos doutores acaba preguntando, «¿quen chora por África» (António 2004: 49), pregunta que nos mostra como habitamos cárceres de desmemoria e indiferenza. E dirá Nicolás, «cando existe unha Morte sen importancia é porque chegamos a pensar que unha Vida non ten importancia» (*Ibid.*: 53). Na escena 8 (a morte), as voces dos esquecidos lembran o seu drama, como esa última que afirma «eu nunca pensei que morrería así...» (*Ibid.*: 58), confesión demoledora.

Entremedias aparecen, de forma transversal, diferentes problemas como a anonimía das vítimas, cambios na profesión do xornalismo e dos reporteiros de guerra, a violación de mulleres como arma brutal utilizada en todas as contendas bélicas, a desatención ás vítimas, a deontoloxía e a ética profesional, as dificultades das ONGs para desenvolver o seu traballo, a perda da conciencia cívica e a falta de compromiso cunha causa global como é garantir a vida e o dereito a unha vida digna de ser vivida. Polo medio a importancia de lembrar, de manter viva a memoria e unha con(s)cienza activa e crítica.

VIII.- CODA FINAL NON CONCLUSIVA

Logo do exposto, non queremos deixar de sinalar algunhas cuestións últimas que poden ser de utilidade en futuras investigacións, pero tamén para (in)

validar e/ou refutar todo canto se dixo. Cuestións que entendemos significativas no momento actual e que se manifestan de forma transversal no corpus analizado.

Tal acontece coas palabras chave que consideramos no inicio do traballo, e son silencio, derrota, soidade, memoria. Poderíamos escoller outras, pero preferimos tomalas dos textos analizados, onde, nalgúns casos, se repiten de forma a veces obsesiva. Agás no caso das pezas máis luminosas, como poida ser *A ciencia dos Anxos*, onde o silencio ou a soidade son situacións de vida que se superan, o que impide a derrota, e permite articular unha outra memoria que é fonte de vida, en toda as outras son lemas centrais. Así, se tomamos a última das comentadas, *Os cárceres do esquenzo*, vemos como o silencio, a derrota e a soidade o invaden todo, en todas as situacións de vida que recrean, e só a memoria pode paliar os seus efectos, para encher os silencios con palabras que dean conta dos feitos, e para superar as situacións de derrota e soidade, camiño dunha emancipación, persoal e colectiva, posible. Pensemos nos centos de miles de enfermos de SIDA en África, dos millóns de nenas e mulleres violadas en todo o mundo, ou dos millóns de persoas que padecen fame en todo o planeta. Conflitos e dramas humanos que se viven en soidade, en silencio, e que supoñen unha derrota para todos, para os que os padecen e para os que os contemplan sen nada facer. Sen que quede memoria ou consciencia.

Hai nas primeiras pezas, nas condutas e nas expectativas das mulleres que nelas teñen un rol importante, unha certa invocación da saudade como estado gozoso a pesar do sufrimento que provoca ou da prostración emocional en que ensume as persoas. A saudade vincúlase tanto co amor como cun desterro, non tanto da terra (Soto, 2015), canto de «unha mesma», desa «unha mesma» ideal, que se sente intanxible, non accesible e imposible, como se pode ler na renuncia ao amor que formula Unha Muller en *Como cartas...*, cando reconece: «non son o que quero ser²², xa nunca poderei selo» (António 1987: 16). E nesa mesma dirección, hai unha certa poetización, ou ornamentación estética, dese estado de expectación agonizante diante do que non vai ser, e se sabe que non será, mesmo negando a posibilidade de que sexa: «teño medo de ser carne» (*Ibid.*: 17). De igual maneira, hai unha recorrencia constante a un pasado como fonte dos males presentes e de traumas e frustracións que alimentan ese estado de desolación anímica. Pois se recuperamos as palabras coas que Ber lle pon cabo, antes de marchar, ao periplo dunha muller de Arcoa nun piso dunha cidade innominada, na maioría dos casos ao remate de cada peza atopamos un «desolado escenario» (António 1987: 18), cheo de ruínas, despojos, fragmentos e derrotas. Fernández Castro fala dunha «cuestión metafísica» vinculada coa condición verdadeira do ser humano (2006a: 136), que recupera noutros textos como *Os cárceres do esquenzo*. Pero atreveríamonos a dicir que neses primeiros textos a cuestión ten que ver coas cousas do querer, e sobre a natureza das relacións humanas cando o querer é o elo central que as provoca e sostén (ou rompe e desfai).

²² Cursiva de quen subscribe, para indicar que, dunha forma sutil e indirecta, os personaxes formulan outras posibilidades de vida, para «ser» plenamente, como identidade, e deixar de «estar», como estado, agardando, desterrada, fuxindo ou volvendo a ningures.

Falando de poéticas (Vilavedra 2014), sería interesante considerar como as promocións, grupos, colectivos ou xeracións, que veñen despois de que se peche o ciclo de Ribadavia, en 1978, e co inicio real da profesionalización entre ese ano e 1982, coa creación do Centro Dramático Galego pero tamén co impulso da actividade teatral, buscan novas formas de entender a escrita, de construír poéticas, a nivel colectivo ou individual. Certo é que o campo da dramática en Galicia non ten funcionado coma o da poesía, onde se teñen creado manifestos e grupos interesados na exploración colectiva de determinados paradigmas e poéticas (e.g.: Rompente), mais sendo así, cada grupo ou movemento tivo que facer fronte a unhas necesidades moi específicas, derivadas dos momentos históricos e dos contextos socioculturais, políticos ou económicos.

As autoras e os autores que se inician na escrita dramática nos anos oitenta do pasado século, van explorar novos moldes e novas temáticas, como xa explicaron traballos de Vieites (1998), Vilavedra (1998, 1999, 2006, 2014), Pazó e Vilavedra (2000), López Silva (2007), Biscaíño Fernandes (2007, 2008) ou García Vidal (2009). No caso de Imma António prodúcese un tránsito entre a filiación expresionista e simbolista dos primeiros textos, nos que a brevidade tamén é un modelo que permite enfrontar a situación dramática sen necesidade de facela progresar, ao modo dun *tableau vivant* pleno de connotacións e planos ocultos, e un realismo posterior, que arrequece coa maxia da fantasmagoría, ou que torna crítico no tratamento dialéctico da realidade, mostrando contradicións e fallas sistémicas no corpo social. Prodúcese mesmo un tránsito entre pezas cunha estrutura fragmentada, sen causalidades expresas, e outras nas que a estrutura está moito máis tramada e a causalidade recuperada, e en consecuencia entre a escuridade das noites e a claridade dos días, porque deitar luz sobre o escuro tamén é unha misión crítica, o que supón trocar o drama subxectivo, e íntimo, polo drama obxectivo, e social. Estamos así nun proceso ben diferente ao que poida presentar, na súa cronoloxía, a obra de autores como Xesús Pisón ou Manuel Lourenzo, cuestión relevante para a análise.

Non temos elementos para afirmar que esteamos ante unha obra dramática cunha orientación de xénero explícita, pero a muller colle nela un rol central e protagonista, considerando que das dez pezas en oito dominan os personaxes de xénero feminino. Son personaxes que nalgúns casos afirman unha renuncia ao «amor», ou ao «querer», se cadra mellor este último vocábulo, debido a todo o que as mulleres perden nunha relación desigual e desequilibrada, posición que asenta en experiencias negativas, como transparenta o diálogo entre Inés e Pastor en *Era nova...* (António 1991: 46-47).

Non podemos non mencionar o feito de estarmos ante una voz que, como outras, e non poucas, toma a forma dun Guadiana que aparece e desaparece, dadas as moitas precariedades do sistema teatral galego, onde a posibilidade de estrear as pezas escritas e/ou publicadas, especialmente no circuíto profesional, é certamente moi cativa. Ata onde sabemos, das dez pezas comentadas tan só unha viviu unha estrea profesional, realidade que afecta moi negativamente unha profesión, vinculada á escrita dramática, claramente precaria e deficitaria neste país, se consideramos a proxección escénica de autorías e textos. Un feito que igualmente dá conta das moitas insuficiencias do noso sistema teatral, que

agardan aínda liñas de actuación orientadas ao fomento e promoción dunha dramática propia, rica e diversa.

Finalmente, debemos responder á pregunta formulada no inicio verbo da novidade que achega Imma Antonio coa súa obra ao noso sistema teatral e literario. Entendemos que se podería subliñar o que segue:

- O feito de que irrompa con forza en 1985 nun mundo habitado e dominado por homes, dando pulo, con Luísa Villalta, á escrita feminina nun xénero moi masculinizado.
- O ter gañado varios premios, que no noso país seguen a ter un valor vinculado co recoñecemento e a lexitimación, mesmo coa lexitimidade para escribir.
- As súas achegas á renovación da creación dramática nos anos oitenta, que contribuíron a diversificar un corpus ata aquel momento moi marcado pola dimensión máis instrumental da escrita. A falta dun estudo máis pormenorizado e sistemático, pensamos que na súa obra hai riqueza e diversidade de rexistros, formais, e estilísticos, o que lle confire riqueza e variedade na dimensión estética e na xestión de contidos. Igualmente a súa obra presenta unha reflexión permanente, implícita ou explícita, sobre a actividade artística.
- A incorporación de mulleres aos mundos dramáticos configurados, e malia que a dramaturxia do eu ferido poida ser un recurso literario, non deixa de ser certo que foi unha maneira de chamar a atención verbo das maneiras en que as relacións humanas, en ámbitos diversos, poden ser causa de dor e sufrimento cando non se desenvolven e viven en pé de igualdade, por mor dos roles que se xogan e das consecuencias de tales xogos (de poder e dominio).
- O xiro último cara un drama máis obxectivo que lle permite afondar nunha escrita crítica coa realidade social, ou cos males da sociedade contemporánea, incorporando o humor, a memoria e a con(s)cienca.
- A crítica dos usos e costumes no nivel íntimo e na vida social, e non esquecemos que *História do...*, publicada en 1985, é un texto pioneiro na presentación dunha relación amorosa entre dúas mulleres, o que supoñía darlle visibilidade a un tema tabú, que ademais era fonte de comentarios despectivos sobre tal escolla persoal no eido dos afectos.

Ata aquí a nosa lectura da obra dunha das autoras máis interesantes na nosa dramática, que infelizmente hai tempo non publica, nin estrea. Un motivo de reflexión para as persoas que neste país se ocupan de promover as políticas de promoción e difusión cultural e ao exercicio dunha profesión, que a nosa Constitución, ten por dereitos.

IX.- BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, R. (2011) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- António, I. (1985) *História do silêncio*, Cadernos da Escola Dramática Galega, 59.
- António, I. (1987) *Como cartas a un amante*, Cadernos da Escola Dramática Galega, 66.
- António, I. (1989) *As águas mudas*. Cadernos da Escola Dramática Galega, 79.
- António, I. (1990) *Oficio de desterro (Un réquiem)*, en AA. VV., Monólogos I, Cadernos da Escola Dramática Galega, 85, pp. 12-14
- António, I. (1991) *Era nova e sabia a malvaíscos*, Compostela, Sotelo Blanco.
- António, I. (1996) *Morde-me!!*, A Coruña, ASPG.
- António, I. (2004) *Os cárceres do esquenzo*, Vigo, Xerais.
- António, I. (2005) *A ciencia dos anxos*, A Coruña, Deputación da Coruña.
- António, I. (2006a) *Aforro ordinario*, Ferrol, Edicións embora.
- António, I. (2006b) *Dies Irae*, *Estreno* 32 (2), pp. 37-42.
- Augé, M. (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Berger, P. L & Luckmann, Th. (1968) *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Biscaíño Fernandes, C. C. (2007) *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, Compostela, Laivento.
- Biscaíño Fernandes, C. C. (2008) «A Escola Dramática Galega (1978-1994) e o sistema literario», *Boletín Galego de Literatura*, 39-40, pp. 9-35.
- Burke, K. (1945), *A grammar of motives*, New York, Prentice Hall.
- Celaya, G. (1975) *Cantos Iberos*, Madrid, Turner.
- Escandell Vidal, M. V. (1996) *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- Fernández Castro, X. M. (2006a) Imma António: vinte anos de dramaturxia (1985-2005), en L. Rodríguez (ed.), *III Encontro de Escritores Galegos*, A Coruña, Deputación de A Coruña, pp. 133-142.
- Fernández Castro, X. M. (2006b) «La textura cenicienta. Introducción a las mocedades dramatúrgicas gallegas de 1988», *Estreno*, 32 (2), pp. 24-35.
- Frye, N. (1990) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- García Vidal, D. (2009) *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)*, Tese doutoral, University of Birmingham, disponible en: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/972/>

- Goffman, E. (2006a) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Goffman, E. (2006b) *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI.
- González Millán, X. (1998) «A reconfiguración do espacio literario galego actual: transformacións e desafíos», en M. F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995*, Vigo, Xerais, pp. 15-32.
- Ingarden, R. (1989). «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, pp. 35-53.
- Jiménez Sánchez, J. A. (2020) «Los barcos de Magonia y otros navíos voladores como género de *mirabilia* durante la Edad Media», en A. Orriols, J. Cerdà & J. Durán-Porta (eds.), *Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval*, Bellaterra, Publicaciones de la UAB, pp. 153-162.
- Kavafis, K. (1976) *Poesías completas*, traducción de J. M^a Álvarez, Madrid, Hiperión.
- Laing, R. D. (1978) *El yo y los otros*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Laing, R. D. (1983) *El yo dividido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lausberg, H. (1975) *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- López Silva, I. (2007), «O desenvolvemento da nova dramaturxia», en M. F. Vieites (ed.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego*, Vigo, Galaxia, pp. 213-222.
- Lourenzo, M. + Pillado, F. (1987) *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*, Compostela, Sotelo Blanco.
- Merton, R. K. (1968) *Social Theory and Social Structure*, New York, The Free Press.
- Murger, E. (1907) *La Bohème. Escenas de la vida bohemia*, Barcelona, F Granada y C^a.
- Osolsobe, I. (2013) «Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su importancia para el arte», en J. Jandová & E. Volek (eds. y trads.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid, Fundamentos, pp. 201-225.
- Paz Gago, J. M. + Vilavedra, D. (1996) «El teatro gallego actual», *Primer Acto*, 262, pp. 18-23.
- Pazó, N. + Vilavedra, D. (2000) «El teatro gallego después de 1975», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, pp. 21-38.
- Popper, K. (1983) *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona, Paidós.
- Requeixo, A. (2023) «Introducción», en L. Villalta, *Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004)*, Vigo, Galaxia, pp. 7-69.

- Riobó, P. P. (2000), *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- Soto, L. G. (2015) «Saudade: habitáculo suspenso», *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*, 8, pp. 93-102.
- Suvin, D. (1987) «Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space», *Poetics Today*, 8 (2), pp. 311-334.
- Sztajnszrajber, D. (2023) *El amor es imposible*, Buenos Aires, Paidós.
- Szondi, P. (2011) *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson.
- Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications.
- Ubersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- Vieites, M. F. (1996) *Manual e escolma da Literatura dramática galega*, Compostela, Sotelo Blanco.
- Vieites, M. F. (1998) *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F. (2008) «El personaje dramático: aspectos generales», en J. A. Hormigón (ed.) *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, pp. 41-200.
- Vilavedra, D. (1998) «As novas promocións», en M. F. Vieites (ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995*, Vigo, Xerais, pp. 109-143.
- Vilavedra, D. (1999) *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.
- Vilavedra, D. (2006) «La literatura dramática gallega después de 1980», *Estreño*, XXXII (2), pp. 60-73.
- Vilavedra, D. (2014) «Nuevas dramaturgias gallegas: ¿La emergencia de nuevas poéticas? », en E. Garnier & A. Abuín (eds.), *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien*, Carnières, Lansman, pp. 103-114.
- Watzlawick, P., Bavelas, J. B. & Jackson, D. D. (1991) *Teoría de la comunicación humana*, Barcelona, Herder.
- Winnicott, D. W. (1971) *Playing and Reality*, London, Tavistock.

