

CATRO PEZAS DE CHEKHOV

Hoxe parece-nos que Chekhov é un dramaturgo tan importante na historia da literatura europea como os mestres escandinavos do século XIX, que renovaron o realismo e o naturalismo francés. Os seus grandes dramas, tan parcos en acción exterior, tan tristes e tan púdicos, catapultados ao éxito de primeiras pola escenificación de Stanislavsky, constitúen páxinas xa clásicas do teatro moderno. Mais á beira de desolacións dramáticas tan liricamente enfeitadas como *A gaivota*, *As tres irmás*, *O tio Vânia*, *O horto das cerdeiras*, Chekhov, que comezou escribendo curtas historias cómicas, deixou-nos tamén unha serie de pezas breves, autos -diríamos atendo-nos á terminoloxía nacional-, que son o correlato, até certo punto, daquelas narrativas. Estas pezas só transcenden a pura literatura na medida en que toda literatura é transcendente, xa que toda literatura é significativa dun significado e referéncia dun máis alá -enfin, un contido, unha substancia conceptual á que se dá forma e estrutura lingüística. Mais é evidente que neste caso Chekhov procuraba sinxelamente presentar en perspectiva paródica, con métodos caricaturescos -nen sequer estudadamente satíricos- situacións sociais que levasen en si elementos de comicidade que acentuaba nunha versión estilizada mediante a esaxeración

Así, as escenas revesten matices que a un lector ou espectador hispánico poden lembrar o teatro esperpéntico, tanto na orixinal versión valleinclanesca como nas posteriores e mesmo actuais refaccións segreda ou paladinamente demoledoras dunha determinada estimativa social ou simplemente expresivas dun nihilismo humano rencorosamente terrorista. Mais tais conexións so se encostarian en superficiais semellanzas, pois por moitas ridiculeces que aquí se transparenten ou exhiban, en Chekhov -no Chekhov destas pezas- non hai crueldade, nen xenreira, nen denuncia profética, nen pesimismo metafísico, senón mera exposición de debilidades ou pequeneces humanas encamiñadas a provocar o riso ao acumulá-las e sobrecarregá-las na montaxe escénica. Claro que cabe unha interpretación exacerbada, guiñolesca, monifática e desumanizada destas pezas -e lembramos unha televisiva recente de *Petición de man*-; mais isto pode facer-se mesmo con *Las mocedades del Cid*, *Romeo and Juliet* e *Athalie* -e teríamos algo próximo a *La venganza de don Mendo*, *Eloísa está debajo de un almendro* ou *La corte de Faraón*. Chekhov, aínda ben, non escribía farsas para títeres, senón máis ben sainetes, entremeses os pasos, xoguets cómicos ou autos bufos nos que está ausente a indignación misioneira como o veneno misantrópico.

A outros pode parecer que estas pezas están próximas ao teatro do absurdo. Mais tamén esa hipotética opinión nos semellaría infundada ou forzada; porque se ben é verdade que as xentes nestes sainetes se comportan por vía de regra con bastante insensatez, o que na súa conduta poda haber de extravagante ou inconsistente non apunta a unha visión da existencia como unha esencialidade sen sentido, senón máis ben a unha posta de relevo da parte demasiado humana, por debilmente exposta á contradición, á insinceridade ou á frivolidade, das criaturas que pasan polas táboas, ou das criaturas que poboan o mundo. Un Lope de Rueda ou un Cervantes ruso do século XIX.

Francisco Pillado Mayor dá-nos unha versión galega de *O oso*, *Petición de man*, *A boda* e *O aniversario*. É unha versión de fluidez e coerencia lingüística moi satisfactorias. Poderíamos apontar algun hiperenxebrismo -gañas por ganas- e algún castelanismo inxustificado -apariencia por aparición-. Polo demais, a presentación editorial é pulcra, e as grallas pouco frecuentes.

BEIRAMAR

Armando Cotarelo, galego da Veiga do Eo, tratou en Beiramar un asunto dramático de ambiente mariñeiro localizado na ría de Arousa, onde, por razóns familiares, o noso autor tiña casa en Vilajoán.

As peculiaridades da fala daquelas terras chamaron a atenzón do dramaturgo, e quixo aprobeitá-las para dar sabor local -juntamente con outras notas etnográficas- a esta peza, a máis lograda das súas pezas longas.

Foi estreada en Vigo, a capital socioeconómica da zona en que se supón que se desenvolven os acontecementos, e onde os costumes dos mariñeiros e as mesmas características da súa fala se aproximan aos das personaxes de Beiramar. Mas as paixóns que neste drama ferven -todas gravitantes para o centro de atracción do amor-, interesan en calquer clima; e na Ribeira do Eo e a Mariña galego-oriental -onde o amor e o mar, como nos versos do Almirante Chariño, que Cotarelo editou, misturan e confunden as súas ondas- han ser tanto como ondequer comprendidas e gostadas as escenas deste drama mariñeiro, que é o drama do amor e do mar, polos que perece a liñaxe da Uxia, pois son estas escenas criazóns dun fillo do país, namorado das tradicións e os sentires da beiramar.

Se cadra, foron os versos do Almirante, nos que se compara a coita do mar á coita do amor, os que sugeriron ao seu editor e biógrafo o simbolismo desta peza, na que Delaira ten para os seus namorados o encanto fatal e involuntario do mar profundo, no que perecen os que a aman.

É este un drama tecnicamente muy equilibrado, mesmo na durazón dos seus tres actos, na ponderación entre o realismo dos costumes co pulo romántico dos afectos, contraste entre as figuras graves e os caracteres pintorescos. O motivo da malmaridada apenas se insinúa, porque os ciúmes desencadean agiña a tragédia da morte, apagando aquel faiscar inicial. Coa visión desde a escena da catástrofe -da primeira catástrofe-, remata o acto primeiro.

Como La malquerida de Renavente, Beiramar desenvolve o tema "policiaco" da sospeita e a procura do matador, no noso caso rastreado só por Delaira, que descarta afinal todos os sospeitosos. Non o é aquel por quen secretamente latexa o seu corazón, e cuxo nome, por ela suspirado, fecha o acto segundo.

O terceiro ha nos dar, cabo da mútua declaración de amor, a espontánea confesión do homicida, e a reacción da protagonista na que se impón a lei da justiza, coa autodestrución do culpábel. Escena de fortísima substancia dramática ese duo final entre Delaira e Amaro, seguida do trágico desenlace, coroado pola maldición do mar en boca da matriarca que perdeu nel todos os homes da súa casa.

Delaira e Amaro, as grandes figuras da peza, están trazadas con aquela escrupulosa complexidade que coloca a Cotarelo muy por riba da maioría dos dramaturgos galegos do seu tempo. Distan de ter a simplicidade tópica ou típica dos dramas mariñeiros de outros autores que pola súa extracción social estaban máis perto da xente do mar, mas que interpuñan as súas leituras ou os convencionalismos románticos entre a realidade referencial e a súa realización literaria. A superior cultura de Cotarelo non lle impede, antes facilita-lle, unha máis profunda exploración do mundo humano dos seus pescadores; e o desvío da realidade manifesta-se só na linguaxe lírica de moitos parlamentos. Mas os sentimentos, co que teñen de contradictorio e sorpresivo ou inesperado, están firme e lucidamente afincados na realidade humana.

A habilidade con que se presenta o proceso argumental, a intensidade dos finais de acto, a recurrencia dos motivos simbólicos e dos indicios logo certificados, configuran un texto dramático tecnicamente nada ingenuo, ben articulado dentro do estilo do drama español postechegarayesco, o dos dramas rurais de Benavente ou de

Guimerá. En fin, apesar do enfático estilo poético de certos parlamentos, nos que chegan a afroar versos disimulados entre a prosa, Beiramar, en esencia, é unha tragédia que chamaríamos rural, como Terra Baixa, se non fose mariñeira; unha peza popular, de emoción auténtica, que uns bons actores, identificados cos ben estruturados caracteres, non acharán dificultade para comunicar a un público, popular ou selecto, non dominado por prejuízos alienantes.