As figuras femininas en Ramón Otero Pedrayo: obra dramática e guións¹

Laura Tato Fontaíña²

Recibido: 18 de marzo de 2016 / Aceptado: 5 de outubro de 2016

Resumo. Neste artigo estúdanse as personaxes femininas da obra dramática e dos guións cinematográficos de Ramón Otero Pedrayo, analizando a súa evolución no tempo e comparándoas coas mulleres da súa narrativa. O teatro está constituído por un conxunto heteroxéneo de pezas que foron escritas entre 1929 e 1952, e que comprende unha traxedia rural (*A lagarada*), dezaseis pezas de teatro vangardista (*Teatro de máscaras*), unha obra de teatro de rúa (*O desengano do Priorio*) e dez peziñas publicadas na prensa. Préstase especial atención aos guións cinematográficos, escritos durante a ditadura franquista (*Camino de Santiago*, *Rosalía* e outros tres pequenos textos) onde o escritor outorga unha nova dimensión a unha figura feminina que, antes de 1936, era residual e estaba sempre connotada negativamente: a universitaria culta e cosmopolita. Esta mudanza correspóndese coa transformación que, en opinión de Ramón Otero Pedrayo, estaba sufrindo a sociedade galega.

Palabras chave: Teatro galego; Ramón Otero Pedrayo; crítica literaria; estudos de xénero.

[es] Las figuras femeninas en Ramón Otero Pedrayo: obra dramática y guiones

Resumen. En este artículo se estudian los personajes femeninos de la obra dramática y los guiones cinematográficos de Ramón Otero Pedrayo, analizando su evolución en el tiempo y comparándolos con los de la narrativa. Su teatro está constituido por un conjunto de obras que fueron escritas entre 1929 y 1952, y que comprende una tragedia rural (*A lagarada*), dieciseis piezas de teatro de vanguardia (*Teatro de máscaras*), una obra de teatro de calle (*O desengano do Priorio*) y diez pequeñas piezas publicadas en la prensa. Se presta especial atención a los guiones escritos durante la dictadura franquista (*Camino de Santiago*, *Rosalía* y otros tres pequeños textos) en los que el escritor da una nueva dimensión a una figura femenina que, antes de 1936, era residual y estaba siempre connotada negativamente: la universitaria culta y cosmopolita. Esta evolución se corresponde con la transformación que, en opinión de Ramón Otero Pedrayo, estaba sufriendo la sociedad gallega.

Palabras clave: Teatro gallego; Ramón Otero Pedrayo; crítica literaria; estudios de género.

[en] The Representation of Women in Ramón Otero Pedrayo's Plays and Film Scripts

Abstract. The article explores the depiction of women in Ramón Otero Pedrayo's plays and film scripts whilst analysing the evolution of his female characters and how they compare with the female characters in his earlier prose fiction. Otero Pedrayo's plays comprise a diverse collection of texts from 1929 to 1952, including a rural tragedy (*A Lagarada*), sixteen avant-garde plays (*Teatro de Máscaras*), a street theatre play (*O Desengano do Priorio*), and ten short plays published in the press. The analysis focuses particular attention on the author's screenplays *Camino de Santiago*, *Rosalía* and three shorter texts. Written during the Franco regime, Otero Pedrayo's film scripts reveal a shift in perspective in relation to the role of women in his work, leaving behind the negative, peripheral role associates with his female characters prior to 1936. The new depiction of an educated, cosmopolitan female university student reflected the transformation in Galician society witnessed by the author at that time.

Keywords: Galician Drama; Ramón Otero Pedrayo; Literary Criticism; Gender Studies.

Sumario. 1. Introducción. 2. Obras dramáticas. 2.1. Primeira etapa (1929-1933). 2.2. Segunda etapa (1934-1952). 3. Guións cinematográficos (1952-1976). 4. Conclusión. 5. Referencias bibliográficas.

Como citar: Tato Fontaíña, L. (2016): "As figuras femininas en Ramón Otero Pedrayo: obra dramática e guións", en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 19, 189-201.

¹ Este traballo forma parte do Proxecto de I+D *Recuperación del patrimonio teatral de Galicia II (1923-1936)* (FFI2013-44355-R), subvencionado polo "Ministerio de Economía y Competitividad".

² Universidade da Coruña, Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística, Grupo ILLA.
E-mail: laura.tato@udc.gal

1. Introducción

A descuberta da relación de Ramón Otero Pedrayo coa produtora Suevia Films (Tato Fontaíña 2013) explicou o interese que o grande polígrafo tiña polo cinema e que dedicase a esta nova forma de arte un capítulo en *Una historia del arte universal* (2004: 693-694). Tamén confirmaba que o texto titulado *Rosalía* non era nin unha obra dramática nin unha novela dialogada, senón un guión, igual que o titulado *Camino de Santiago*, escrito en 1952. O feito de que estes dous guións teñan como protagonistas a dúas personaxes femininas, en contra do habitual na obra narrativa, levounos a considerar pertinente a realización dun traballo centrado nas mulleres de Otero Pedrayo no teatro e no cine.

O estudo das personaxes femininas na súa narrativa foron iniciados por Carme Fernández Pérez-Sanjulián (1987) cun artigo sobre a protagonista do relato *O maroutallo*, “Sobre os corpos, desexos e obediencias á terra: o Maroutallo, un caso aparte na obra de Otero Pedrayo”, ao que seguiría a súa propia tese de licenciatura: *As figuras femininas na narrativa de Ramón Otero Pedrayo* (1988). Neste mesmo ano, e co gallo de se dedicar a este escritor o día das Letras Galegas, no Simposio Internacional “Otero Pedrayo no Panorama Literario do século XX”, presentaron sendas comunicacións sobre o tema Carme Blanco (1990), “A muller en *Arredor de si*”, e mais Camiño Noia (1990), “A muller na narrativa de Otero Pedrayo”. A cuestión volveu retomarse no Simposio Internacional “Muller e Cultura”, celebrado en Santiago, en 1992, coa comunicación de M^a Pilar Pin Vega e Fco. Xosé Silveira Costa, “Polifonía feminina en Otero Pedrayo” e, mais recentemente, Joaquim Ventura, presentou o traballo “Modelos femininos nas «novelas de formación» de preguerra de Ramón Otero Pedrayo”, no VI congreso da AIEG, celebrado na Habana, en 2000.

Resumindo moito, as conclusións ás que chegaba Fernández Pérez-Sanjulián (1988) eran que as personaxes femininas estaban configuradas por Otero Pedrayo mesturando criterios sociolóxicos e estéticos, e que, desde o punto de vista narratolóxico, as mulleres da súa narrativa eran figuras subsidiarias das personaxes masculinas, agás cando alcanzaban a categoría mítica. Desde a perspectiva sociolóxica, estableceu tres categorías ou grupos: as fidalgas, que se someten ás obrigas da liñaxe;

as mulleres populares, todas traballadoras, caracterizadas pola idade e/ou a beleza; e, por último, as “estranxeiras”, caracterizadas polo elemento xeográfico, e que representan o exotismo e o luxo que só se podían permitir os fidalgos. O ideal feminino de Otero Pedrayo responde aos parámetros da estética de fin de século, sobre todo á estética prerrafaelista, co tópico da muller-anxo, inxenua e portadora dunha bondade innata; calidades morais que van aparelladas coa beleza e/ou a elegancia físicas. De feito, en xeral, as personaxes femininas oterianas están marcadas desde o primeiro momento da súa aparición polas características corporais sen que o narrador faga referencia ningunha á súa intelixencia, ética ou ideoloxía. Isto é totalmente contrario ao modelo máis usual dos protagonistas masculinos:

Os heroes protagonistas da súa narrativa presentan trazos precisos: todos eles aparecen representados como seres moi conscientes da importancia que ten nas súas vidas a formación, unha rigorosa preparación intelectual combinada co cultivo da sensibilidade e da reflexión. Todos, en maior ou menor medida, son individuos sabedores de se sentiren diferentes porque viven a súa existencia de xeito problemático, non banal, e precisan dun tempo vital de procura para achar o seu lugar no mundo, a súa identidade ou os seus intereses. (Fernández Pérez-Sanjulián 2003: 226)

Por último, esta autora sinalaba que as personaxes femininas podían estar deseñadas segundo o estereotipo tradicional católico, segundo o estereotipo tradicional popular ou ben nun terceiro grupo que non se axustaba a ningún dos anteriores. A parecidas conclusións chegou Camiño Noia (1990), pois afirmaba que as mulleres en Otero Pedrayo non chegan a categoría de personaxe, porque non sofren ningún tipo de cambio ao longo da narración; son figuras mediadoras que se limitan a apoiar os personaxes masculinos. De feito, as mulleres da narrativa oteriana –posto que os heroes abalan entre o pracer e/ou a inqueda intelectual– representan ou ben a unión coa terra e as obrigas da casta ou ben o pracer sexual, é dicir, ou á nai-esposa ou a amante. Esta dicotomía responde a dualidade espírito vs. materia que, en opinión desta estudosa, rexe o mundo narrativo de Otero Pedrayo. As mulleres que entran no primeiro grupo, o espiritual, son fidalgas e crentes; as do segundo, as do mundo material son as que autora cualifica de mulleres

“liberadas” (*ibid.* 257); este último está constituído por estranxeiras cultas, prostitutas e aldeás sensuais. Marca tamén Camiño Noia a notábel idealización que envolve tanto as figuras das fidalgas coma as mulleres campesiñas en xeral. Pola súa parte, o artigo de Carme Blanco (1990), limitado á novela *Arredor de si*, comparte coas anteriores estudosas a idea de que o papel das mulleres é subsidiario do protagonista masculino. Pola súa banda, Joaquim Ventura (2000) engade a esa natureza subalterna, que a decisión dos heroes oterianos de reintegrarse á terra está determinada polo comportamento das súas co-protagonistas. Partimos destas clasificacións para analizarmos as personaxes femininas da obra dramática.

2. Obras dramáticas

2.1. Primeira etapa (1929-1933)

Na súa primeira etapa como dramaturgo (1929-1933), Ramón Otero Pedrayo non acreditaba en que o teatro galego puidese ser actualizado dramátúrxica, estética nin tematicamente, porque en Galiza non existía unha grande cidade, como Barcelona ou Dublín, que puidese proporcionar un público capaz de gozar da arte de vangarda europea da época; o público do teatro galego era maioritariamente un público rural e aculturizado, polo que sería imposible que a escena se desprenderse das súas características decimonónicas (realismo, ruralismo e populismo), de aí que a súa contribución á escena nesta etapa tivese só a intención de completar o sistema literario galego. Das liñas de renovación estética que se barallaban no momento, optou polo simbolismo, como Vicente Risco, e consciente de que escribía para o futuro, publicou *A lagarada. Farsada tráxica pra lêr* (1929), cuxo subtítulo debe ser entendido en termos históricos.

2.1.1. *A lagarada. Farsada tráxica pra lêr*

O argumento d’*A lagarada*, nunha primeira lectura, é o dun drama rural: o vello e rico señor Vences da Alén para conseguir os favores sexuais dunha criada da súa propia casa, a Basilisa de Quenlle, promete facerlle unha transferencia de bens, mais, no último momento, cambia de idea. A moza, desairada, busca vinganza convencendo a un outro criado, o case adolescente Delmiro, para que mate o amo a cambio do seu corpo. Unha vez cometido o crime, os culpábeis conseguen evitar a xustiza dos homes, mais non o castigo moral.

A obra está estruturada en tres actos. No primeiro preséntase a todos os personaxes e as circunstancias que os moven: a desagradábel condición humana do señor Vences, quen rifa, humilla e despreza a todo o mundo: criados/as, xornaleiros/as, muller, fillos e visitantes. A súa exhibición de mal xenio e brutalidade case xustifica, ou cando menos explica, o seu asasinato. Tamén este primeiro acto serve para amosar o desexo de vinganza da Basilisa, o rancor dos fillos de Vences contra o seu pai, as pretensións do Arqueólogo que quere escavar o monte Medelo e as calidades premonitórias da señora Bubela, que non concorda con que se realice esa escavación. No segundo acto, o propio Sr. Vences explica ao público o que xa intuía: que prometera á Basilisa unha cesión de bens a cambio de favores sexuais e que se arrepentira no último momento; execútase o crime diante dos fillos, que non interveñen e, durante o velorio, a viúva, a Sra. Bubela, culpa do “accidente” en que morreu o seu home ao Arqueólogo por ter acordado ás forzas do inferno profanando o castro enterrado no Medelo. Por último, no terceiro acto, os culpábeis do crime foxen da casa e son castigados, porque Delmiro cambia de idea e abandona á Basilisa; fican os dous condenados ao ostracismo social, ela a vivir na vila de criada ou prostituta e el, de bandoleiro no monte.

A respecto da temática d’*A lagarada*, hai unha liña crítica que incide no amor como un dos seus eixos básicos (Manuel Vieites 1998, Sánchez Rei 2008) ou como subtema (Lamapereira, Robleda e Costas 1992). Porén, Ricardo Carvalho Calero (1979) xa advertira que a forza que rexía *A lagarada* era Pluto, non Eros, e que o Delmiro era un mero instrumento en mans da Basilisa. Pola nosa parte concordamos con interpretación que entende que no vello señor Vences hai luxuria, non amor, e que no case adolescente Delmiro é o impulso sexual quen actúa. E tamén consideramos que o amor é a única paixón de que carece o mundo creado por Otero Pedrayo nesta obra, xa que non hai o mínimo rastro de amor en ningunha das súas manifestacións (conxugal, filial, fraternal...). Así de rotundo o expresaba Euloxio Ruibal:

Todo é odio, rancor, vinganza, desprezo, brutalidade. Os personaxes non viven para outra cousa que satisfacer as súas necesidades primarias. (...) A Eros e Tánatos únese aquí Pluto para formar a tríada de personaxes míticos que sustentan os elementos constitutivos da

traxedia, desencadeada polo último dos deuses citados. O vello merca, ou pretende merca, os favores sexuais da criada con promesas que, no último momento, non se atreve a cumprir; ela séntese burlada e víngase inducendo ó asasinato a Delmiro. Non é o amor, como poidera parecer, senón a pasión sexual o que empurra ó criado a obedecer á moza. (Ruibal 1999: 47-48)

Canto ás personaxes que nos interesan, a antagonista do vello Sr. Vences é a Basilisa de Quenlle, “criada moza da casa do señor Vences”, que, a pesar de ser o motor da acción e do conflito que se representa en escena, na relación de *Dramatis Personae* aparece no sexto lugar, despois do Sr. Vences, dos seus fillos e das respectivas parellas. Cando sae a escena por vez primeira, a Basilisa é descrita polas características físicas, “lanzal, loira, de grandes ollos verdes”, e as súas accións son ambiguas, pois cando o vello lle bota a man ao peito, responde co riso, “churrusqueira”, ao tempo que bota olladas agarimosas ao Delmiro. Na súa relación co resto da xente que participa nos labores da vendima, ou ben coquetea cos homes ou ben responde ás mulleres con lingua empezoñada cando se insinúa que é a mantida do amo. Só no parlamento con que cerra este primeiro acto, Basilisa lamenta terse deixado sobar “polas mans tiñosas do vello” e andar, na altura, en linguas que a consideran enlamada con el. Polo que ela di, e o señor Vences corrobora, non chegaron a ter relacións sexuais. A moza fora espelida de abondo como para non ceder ás pretensións do vello carraxento até que o pagamento estivese asinado. A ira que lle producen tanto o engano do señor Vences como ter perdido o “creto” sen conseguir nada a cambio, é a paixón que a leva a utilizar o desesperado Delmiro para cumprir a súa vinganza.

Na súa relación co señor Vences a Basilisa debería ser considerada unha vítima do sistema, posto que para as mulleres novas no servizo doméstico, tanto no ámbito rural como no vilego, era practicamente inevitábel a entrega sexual ao amo se querían conservar o posto de traballo; e que ela optase por tirar algún proveito económico a cambio de aturar esa situación, tamén debería ser comprendido pola colectividade e polo autor. Porén, na súa relación con Delmiro, a Basilisa ocupa a posición de poder e promete o seu corpo como premio pola morte do vello. Os dezasete anos do mozo e a súa condición de pobre criado actuarán

como forzas imparábeis na consecución do seu obxectivo: manter relacións sexuais coa Basilisa. Ela deixa de ser vítima para se transformar en vitimario e acabar dando a razón ás linguas que a cualificaban ironicamente de “blanca paloma”. A Basilisa, ademais, aproveita a superstición da Sra. Bubela para iniciar o ataque ao Arqueólogo como se fose o responsable do crime. Por tanto, do mesmo xeito que o señor Vences gañara a pulso que o matasen, a Basilisa coa manipulación do mozo, o asasinato do vello e mais a súa actuación no velorio, consegue que os espíritos da terra, en forma de Fadas do Monte, interveñan para facer cambiar ao Delmiro e que a abandone. O cambio de rol dela, que pasou a se comportar coma un home (o amo), fai que o Delmiro acabe recibindo o tratamento que, habitualmente, o dramaturgo reservaba ás mulleres e así recorre, na súa descrición física, á comparación animal na súa primeira aparición en escena: “pernas de perdiz”.

A segunda figura feminina d’*A lagarada* é a Sra. Bubela, descrita tamén polo físico e a idade “vella medio tolleita”, que é duramente maltratada e insultada polo seu home (“noitébrega? Cala”) o Sr. Vences, e que está animalizada no propio nome. Esta muller está a medio camiño entre as personaxes reais e as fantásticas, e a súa voz actualiza o tempo antigo traendo drúidas e sibilas ao rexo vivir aldeán. Ela interpreta a morte do seu home como un castigo das forzas demoníacas profanadas nas escavacións e encirra as carpideiras contra o Arqueólogo, pasando, en cuestión de segundos, de guiar o santo rosario a ménade furiosa. A reacción dese coro de carpideiras, impulsadas ao ataque pola Basilisa, que ataca o Arqueólogo, lembra *As Bacantes*, de Eurípides; escena moi do gusto de Otero Pedrayo, reproducida tamén na novela *La vocación de Adrián Silva*. Mais na obra do trágico grego as bacantes esnaquizaban ao heroe que se opuña á chegada dunha nova relixión á comunidade, a dionisiaca; mentres que na obra galega esas ménades intentan matar a quen quere recuperar a vella historia.

2.1.2. *Tren mixto*

Dentro das polémicas que se deron neste período sobre se era posíbel a creación dun teatro nacional galego e, como resposta a un artigo de Antón Vilar Ponte (1929), Otero Pedrayo publicaba nas páxinas d’*El Pueblo Gallego*, a

peciña *Tren mixto* coa dedicatoria “Pra A. Vilar Ponte”. As características son as mesmas que as d’*A lagarada*. O seu simbolismo está contido nese tren, representación de Galiza, cos grupos sociais clasificados segundo a categoría do vagón en que viaxan, e no cadáver que vai nel como representante dos mortos, sempre presentes na cultura tradicional. A fábula repite situacións presentes na narrativa oteriana da época: fidalgos acosadores de mozas e fidalgas pobres que fican solteiras. Cando a Moza Garrida toma o camiño do bordel, despois de que o Señor Elegante se negue a asumir a súa responsabilidade no embarazo da rapaza, e a Fidalga, Dona Angelina, renuncia ao soño de casar con el, o que fica no ferrocarril é unha paisaxe social lamentábel. Un penoso representante da fidalguía que non foi capaz de dirixir o cambio social, un Tolo que quere ser Pedro Madruga para vingar a ultraxe da moza, un frade, un tratante e mais a parella da Garda Civil, mentres os labregos permanecen como “montón dormiñento, sin hestoria”. O protagonista masculino, O Señor Elegante, conta con dúas figuras femininas subsidiarias que representan ás mulleres dos dous estamentos da Galiza ideal de Otero: a fidalga e a labrega. A misoxinia asáñase coa figura de dona Angelina (“pescozo de cordas”, “cheiro de tumba e alcanfor”) que aspiraba a casar co Señor Elegante e acaba refuxiada no convento. A Moza Garrida, “de trenza e chapís”, nunha situación curiosa, que non resulta habitual no ámbito da comunidade rural galega, foxe da aldea porque o Señor Elegante non quere recoñecer o fillo que lle fixo e opta por marchar á vila e unirse ao grupo de Candongas que viaxa no tren.

2.2. Segunda etapa (1934-1952)

Na segunda etapa da súa produción dramática, Otero Pedrayo escribiu dezaseis pezas para o proxecto de Castelao de crear un teatro de arte, o Teatro de Caretas, en Pontevedra, cun grupo de amadores das Mocidades Galeguistas. Son os textos contidos no volume publicado en 1975 co título de *Teatro de Máscaras*; tamén forman parte deste proxecto *O desengano do Prioiro* ou *O pasamento da alegría co grande auto epilodal e xusticieiro dos fêretros de Floravia. Farsada dramática pra lêr ou representar en calquer tempo que non sexa o dos Defuntiños* (1952) e mais as minúsculas pezas que publicara, entre 1946-1949, na sección “Parladoiro” no xornal compostelán *La*

Noche, e que recolleu Aurora Marcos no volume *Teatro ignorado* (1991): “Novelo”, “Do teatro da noite noitiña”, “Teatro”, “Co luar derradeiro”, “Teatro de máscaras (2)”, “O interdito”, “Teatro de máscaras (3)”, “Serán de neve”, “Neboeira”, e mais “Teatro de máscaras (5)”. O feito de que utilizase o nome do proxecto de Castelao, “Teatro de máscaras”, como título de varios destes textíños debeu ser unha forma de homenaxe ao amigo exiliado.

2.2.1. Teatro de máscaras

Este manuscrito, que se recuperou no espolio da casa de Castelao en Pontevedra, permaneceu inédito até 1975. Otero Pedrayo non escribiu eses dezaseis textos para ser editados, senón que eran para subir ao escenario e este carácter é o que explica moitos dos trazos que levaron a algúns críticos da literatura, como Carvalho Calero (1979), a non os valorar máis que como deseños ou bosqueños. Son pezas de Teatro de Arte e, por tanto, o texto literario conforma só unha parte do espectáculo: a música, a pintura, a cor, a danza, a luz e o silencio terán tanta e inclusive máis importancia que ese texto. A respecto da estética, estas pezas de Otero Pedrayo non poden ser adscritas a ningunha vangarda concreta e única, porque a carón do expresionismo poderíamos falar tamén de surrealismo, aínda que a poética maioritaria é a do simbolismo. En definitiva, responden á concepción do teatro como espectáculo total tal como o entendían as vangardas europeas de comezos de século XX, e a grande variedade de recursos escénicos que aparecen nelas contribuíu, en grande medida, a que estas farsas se transformasen nun referente para os dramaturgos que levaron a cabo a re-fundación (Biscainho 2006) do teatro galego na década de 1970, sobre todo para Manuel Lourenzo e Roberto Vidal Bolaño.

O proxecto fora comentado entre Castelao e Otero Pedrayo en repetidas ocasións e isto explica a coincidencia de motivos estéticos e de elementos temáticos. Ambos utilizaron decorados que permitían a aparición de caras, actores que se manteñen como cadros ou estatuas e que, nun momento determinado, poden acenar, falar ou moverse, ou a representación do texto literario que un personaxe está lendo en escena. Case todas as ideas anotadas por Castelao foron multiplicadas e enriquecidas por Otero Pedrayo, que acumulou nas primeiras obras do volume *Teatro de Máscaras* esas ideas que

podemos atribuír ás charlas que compartiu con Castelao sobre o tema e, despois, utilizounas cunha maior liberdade, con moita menos fidelidade ao modelo. A construción das personaxes dramáticas destas pezas depende, en grande medida, da fábula e do ambiente social en que se desenvolve cada unha delas, e, a este respecto, o mundo dramático do *Teatro de máscaras* segue as mesmas pautas e temáticas que a produción narrativa de Otero, aínda que, ao contrario do que acontece coa súa narrativa deses anos, nas pezas abunda as figuras de burgueses, que son trazados como caricaturas, co tratamento estilizado dos bonecos de farsa.

Neste conxunto, unicamente dúas pezas teñen protagonistas femininas: *As vodas do portugués* e mais *Opazo*. N' *As vodas do portugués* Otero Pedrayo utiliza o folclorismo máis tópico nunha fábula cargada de misoxinia. Presenta á súa protagonista utilizando o alcume, A Peneira Nova, e descríbena con termos absolutamente despectivos, “peito de táboa, vedraia, fea, escanabouzada”, de forma que a falta de beleza alíase coa vellez e, desa fealdade absoluta, fan burla non só os homes, senón tamén o coro de lavadeiras, de mulleres “normais”, coas que a confronta na primeira escena. Na segunda, A Peneira Nova acepta embelecada os galanteos do Portugués e, xa na derradeira, el rouba con violencia os aforros da sogra, A Peneira Vella, mais é detido pola Garda Civil. Á humillación pública sufrida polas dúas Peneiras, súmase a agresividade do home, que berra que volverá para matalas, mentres é conducido á cadea, seguido pola súa muller, que non o abandona a pesar de todo. Como todas as personaxes do *Teatro de Máscaras*, as Peneiras son bonecas esperpénticas. Porén, no final, Otero Pedrayo inverteu os termos do sistema que máis habitualmente utiliza nestas pezas, que consistía nun retorno brusco da fantasía á realidade máis vulgar, e propón un final fantástico que subtrae o público da crúa realidade material da fábula, e compensa o maltrato dado ás mulleres escenificando o desexo da Peneira Vella que se imaxina vivindo “co home difunto e co netiño. Emoción das xentes. Cai o pano”.

O pazo ten como protagonista á fidalga Dona Emelina de Sillobre, quen no delirio da morte, e desde a solaina do pazo de Pombeiro, revive as escenas que marcaron a vida dos pazos no Antigo Réxime: a súa construción, os traballos colectivos, as festas... A caracterización da protagonista é positiva, mesmo a

utilización dos diminutivos (“velliña”, “murchadiña”) engade valor á idade e elimina a carga pexorativa, porque dona Emelina, como dona Xoana, é o símbolo de Galiza, da etapa da historia de Galiza que Otero Pedrayo consideraba modélico pola “comuñón” existente entre a fidalguía e os labregos. Na derradeira escena, outro mito feminino, a bandoleira Pepa a Loba, confirma esa comuñón perdoando a vida ao criado do pazo. Como final, o vento tira a grande carballa no momento en que se produce o pasamento da fidalga. Nas restantes pezas do volume as personaxes femininas son comparsas e responden ás características xenéricas da fidalga solteira melindrosa e velleira (a Sta. da Filgueira, n' *O gafo*); as burguesas (as donas vestidas de *sport*, maquilladas, moda de 1934), n' *As tentacións de San Wintila*, ou a protagonista das novelas románticas, n' *O café dos espellos*.

2.2.2. Textos publicados entre 1946-1949 na prensa

Dos dez textos publicados en *La Noche*, entre 1946 e 1949, recollidos por Aurora Marco no volume *Teatro ignorado* (1991) só dous están protagonizados por figuras femininas, “Do teatro da noite noitiña” e “Teatro de máscaras (5)”. No titulado “Do teatro da noite noitiña”, Adelaida sae na noite ao encontro dos mozos que volven do folián, na procura dunha relación sexual, mais é rexeitada por eles con noxo por “cacarañada e vella”. Adelaida abandona a súa busca “dun home para un remedio”, cando o luar lle dá un susto tan grande que a fai arrepentirse de todos os seus pecados. É un precedente d' *O Maroutallo*, aínda que o seu tratamento é moito máis duro e misóxico, pois o único que encontra é humillación e desprezo.

O conflito da señora Chinta a Papeleira, protagonista de “Teatro de máscaras (5)”, consiste en querer substituír a tradicional lareira por unha cociña económica contra a opinión de todos os seres da cociña (o gato, o pote, os grilos, o lume...), idea que só abandona cando as ánimas que se quentan arredor da lareira comezan a recoller as brasas para abandonar a casa. Nesta ocasión, non hai descrición física da protagonista, o autor unicamente ofrece datos que nos falan da súa acomodada economía e, polo propio alcume, de que ten un traballo na vila. Tanto ela como Adelaida son castigadas cun susto tremendo que lles fai cambiar de conduta ou intención; desta maneira fica

condenado o dereito de ambas as mulleres a decidir: unha sobre o seu corpo e a súa sexualidade e a outra sobre o seu traballo e mesmo a súa cociña.

2.2.3. *O desengano do Prioiro ou O pasamento da alegría co grande auto epilodal e xusticieiro dos fêretros de Floravia. Farsada dramática pra lêr ou representar en calquer tempo que non sexa o dos Defuntiños*

A fábula d'*O desengano do Prioiro* iníciase coas ánimas de Frei don Veremundo de Rebordechán e Formoso, Prioiro dos Sanxoanistas, e o seu mordomo, o Esculasante, camiñando cara a Floravia, capital do Ribeiro, para gozar, tomando unhas cuncas de viño, dun permiso concedido no Purgatorio. Cando chegan ás desertas rúas da vila chaman na pechada taberna do Cristobo, mais quen lles contesta e abre a porta é unha voz en *off* que lles presenta a exposición de fêretros que está ocupando o lugar da tasca. Para explicar aos visitantes o sucedido na vila e guialos, cal Virxilio, pola baixada aos infernos que será coñecer a Floravia contemporánea, preséntase o fidalgo dezaio don Ouropeo. Despois do percorrido e cando a desmoralizada Compañía comproba que a capital do Ribeiro é a vila da morte e decide retornar ao mundo do Alén sen ter gozado do viño, unha personaxe feminina, Balbanera da Costeira, condúceos á casoupa dunha vella meiga capaz de invocar as forzas sobrenaturais que poderían mudar a situación. Unha vez que están en escena todas as variadas Compañías que trae consigo Pedro Madruga, Señor de Monterrei, utilizando como instrumento o lume da antiga alegría vinícola do Ribeiro, proceden a celebrar o grande auto de fe, “epilodal e xusticieiro”, que reduce a cinza a industria dos fêretros e devolve a Floravia a capitalidade do viño.

Neste peza que, basicamente, está protagonizada por homes, vivos ou mortos, que responden ás características dos personaxes das farsas, é dicir, a de ser bonecos, hai unha figura feminina que é unha caracterización esperpéntica das fidalgas da narrativa de Otero Pedrayo, a de dona Anxelina do Alén. Na súa casa realizan a primeira parada os protagonistas, e son aí agasallados, non co tradicional viño tostado, senón con chocolate e auga servidos nunha vaixela de macabro deseño, coas cuncas en forma de cadaleitos. “Empanicada nun sofá”, defende a lexitimidade de que a antiga fidalguía se adaptase aos novos tempos

dedicándose aos negocios. Para maior escarnecemento, recítalles a publicidade, en español, da industria de pompas fúnebres “Ángel de las Tinieblas”, provocando a espantada dos seus arrepiados hóspedes. Esta personaxe feminina é unha sátira das fidalgas como dona Emelinda. Esta mesma personaxe volve aparecer no terceiro cadro, onde o dramaturgo satiriza o romanticismo máis lambido cunha dona Anxelina, de dezasete anos, “fremosiña” e nun xardín que “semella o soño dun poeta”, intentando suicidarse por un desengano amoroso, como as heroínas das novelas. Mais resulta salvada por don Guindo, vello fidalgo case vexetal, que conquista á dama. En oposición ao amor imposible do relato “Dona Xoana e Don Guindo”, que foi interpretado por Carme Fernández Pérez-Sanjulián (2003: 184-189) como unha alegoría da incapacidade histórica da fidalguía para guiar as transformacións da sociedade galega do XIX, nesta ocasión o cabaleiro, que nalgúns momentos “se fai albre e madura finas peras de certos hortos e outonos fidalgos”, conquista o corazón da fidalga e tráelle de novo a ilusión de vivir.

3. Guións cinematográficos (1952-1976)

3.1. *Camino de Santiago*

Este guión foi encargado a Otero Pedrayo polo seu amigo José Rodríguez de Vicente, para a produtora Suevia Films e permaneceu no arquivo dos seus descendentes. Despois dun “Preliminar” en que se visualizan varios momentos da historia de Galiza, o argumento está estruturado en cinco partes de diferente dimensión. A primeira desenvólvese en París e, basicamente, consiste na presentación das personaxes, sobre todo da protagonista feminina, Helena de Rethel e da súa vinculación con Santiago de Compostela, que se realiza por unha dobre vía: a do namorado morto que deixou sen cumprir a súa obriga/deseño de peregrinar ao sepulcro do Apóstolo; e a da propia familia de Helena, que conta entre os seus ascendentes con Rosuida, a fundadora do Mosteiro de Conxo. O protagonista masculino, Daniel, é un fidalgo sen grandes recursos que se está formando en París, na Sorbona, mentres a vella nai administra o pazo. Helena e Daniel van realizar xuntos a viaxe a Santiago.

Na segunda parte, que duplica en dimensións ás outras, desenvólvese a traxecto desde a catedral de París á de Santiago. Ao longo

desta viaxe as indicacións á cámara interrompen os diálogos coa descrición dos lugares que deben ser gravados (por exemplo, rúas concretas e edificios de Burgos), ou ben recreacións dramatizadas do pasado vinculadas ao Camiño (por exemplo, a Carlomagno recibindo a chamada de auxilio do Apóstolo; a lenda do Paso Honroso; a presenza do Santo Grial no Cebreiro...), ou ben o proceso de purificación dos pecadores encarnado no Peregrino que se vai librando ao longo de Camiño dos pecados capitais (preguiza, envexa, gula, avaricia, luxuria e soberbia). Ábrese a terceira parte xa en Compostela. É noite e os protagonistas atravesan a praza da Quintana onde pasean un grupo de pantasmas da primeira xeración de provincialistas. En Praterías, as figuras do pórtico dan lugar a un discurso de Helena en defensa da adúltera; no Obradoiro, a música da choiva e do vento enmarcan o paso da Santa Compañía e son convidados a entrar no Palacio de Xelmírez para asistir á coroación como rei de Afonso Reimúndez. Cando rompe o día, o encontro da Raíña Lupa co cortexo fúnebre do Apóstolo perseguido polos romanos, abre unha secuencia en que se desenvolven feitos maravillosos: a caída da ponte, a xubilación de Merlín, os touros bravos; o dragón do Pico Sacro e a conversión da raíña e a súa xente. Coa luz da mañá emerxe a catedral. A cuarta parte está dividida en dous tempos, que se corresponden con dúas conversións: a de Daniel ao seu destino de fidalgo galego e a de Helena á fe católica e, sobre todo, á fe xacobeá. O primeiro está centrado en Daniel: a súa chegada ao pazo demasiado tarde para encontrar viva á nai e a súa decisión de ficar na aldea. O segundo a Helena, quen, despois dun tempo en Francia, decide volver a Santiago, para vivir o seu propio milagre no Pórtico da Gloria. A quinta e última parte desenvólvese tamén en dous tempos. No primeiro, Daniel ponse en camiño para ir a Compostela e no segundo prodúcese o reencontro dos conversos. Do destino dos protagonistas informan as anónimas voces dos mendiños de Compostela.

Por vez primeira na obra de Ramón Otero Pedrayo a protagonista é unha muller que, ademais, é estranxeira; unha aristócrata francesa, Helena de Rethel, que o autor describe da seguinte forma “22 anos, branca, de un fino rubio ceniza, elegancia sobria un pouco despectiva” e que é presentada a través do que dela din os seus compañeiros e compañeiras de

facultade: intelixente, bonita, altiva... Estuda filosofía e está realizando un ensaio titulado “Tres conceptos de Europa: Esquilo, Erasmo, Renan”, centrada máis na súa formación intelectual que nos amoríos propios da súa idade. O seu traballo vese interrompido pola entrega dunha carteira que pertenceu a un antigo pretendente, Enrique, morto na guerra; carteira que garda unha vella cuncha de vieira. Este obxecto retrotrae á rapaza a un tempo pasado e á súa rexión natal, a Lorena; á historia familiar do pretendente morto, onde os morgados tiñan a obriga de facer o Camiño de Santiago, e ás súas propias historias familiares, entre as que está Rosuida, a fundadora do Convento de Conxo. Desde o rigor do seu pensamento científico, Helena entende o enterramento do Apóstolo Santiago en Compostela como unha magnífica e triunfal creación colectiva.

A molesta sensación que lle queda a Helena de que debe realizar a peregrinación que Enrique non puido completar, lévaa a falar do asunto con Daniel, fidalgo galego, centrado no estudo dos átomos e da óptica nos laboratorios da Sorbona. Daniel é o personaxe-tipo das novelas de autoformación de Otero Pedrayo: a nai administra as terras mentres o fillo estuda e investiga en Europa. A idea de ir a Compostela segue acosando a Helena, que tropeza con libros e comentarios sobre o Camiño sen buscalos, ao tempo que, no seu laboratorio, Daniel recibe novas de que a nai está moi enferma. Nun encontro casual en Notre Dame, Helena informa a Daniel de que ten a idea tola de ir a Compostela e deciden ir xuntos. El intenta chegar antes de que morra a nai; ela pretende constatar tres cousas: a inutilidade do turismo para a cultura; se hai algo de “francés” no románico e unha outra que non se formula e que se desvelará na segunda viaxe: cumprir o voto de Enrique de ir en peregrinación a Compostela, e mais visitar o convento de Conxo, o lugar onde se produciu o milagre de Rosuida.

Parten da propia catedral de París nun moderno deportivo conducido por Helena. Ao longo da viaxe, a moza irá cuestionando se aínda perdura o sentimento do Camiño e lembrando vellas lendas e historias escoitadas na infancia (a de Carlomagno e Roldán...). Está constantemente preocupada por non actuar como unha simple turista que fique na tona das cousas, e reflexiona sobre múltiples cuestións; así perante a catedral de León, declara a súa incapacidade de conseguir o segundo obxectivo

da súa viaxe, descubrir se existe algún elemento francés na arquitectura románica. En todo momento e con calquera motivo vai quedando explícita a enorme cultura da rapaza a través das súas citas e referencias a filósofos, escritores, artistas e investigadores: Baruch Spinoza, Esquilo, Erasmo de Rotterdam, René Descartes, Ernest Renan, Vicent Van Gogh, Pablo Picasso, F.R. Chateaubriand, Honoré de Balzac, Gaston Paris, Joseph Bedier, Pierre Ronsard, H. G. Wells, A. Kingsley Porter, Michel Montigne, Alfredo de Vigny, H. P. Giraudoux, Tito Livio, F. Villon, Wolfran de Eisenbach, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche... Todo o espectro referencial de Otero Pedrayo e dos seus fidalgos rexeracionistas. Ademais, Helena non dubida en mostrar as súas opinións libremente e así, na ronda nocturna que realizan por Compostela, perante o pórtico de Praterías, realiza unha ardorosa defensa da muller adúltera poñendo en cuestión a suposta caridade do Apóstolo e, por extensión, do catolicismo. As escenas que se suceden nesa longa noite (a coroación de Afonso Reimundez, o rabaño de gárgolas polas rúas, a Raíña Lupa, Merlín...) levan a Helena a se sentir nun pesadelo arcaico, irracional e salvaxe do que desexa fuxir canto antes.

No hotel, pola mañá, a rapaza actúa con crueldade, vitupera Galiza e decide prescindir da visita ao Apóstolo e, desexosa de abandonar Compostela, ofrécese a deixar a Daniel no pazo antes de regresar a París. Mesmo ironiza coa posíbel reacción de Rosalía, namorada de adolescencia de Daniel, cando vexa “unha francesa de verdade”. Cando se produce o encontro entre elas, falan de Daniel; Rosalía cre que a morte da nai e o influencia do vello pazo farán que Daniel fique na terra condenado á soidade; por contra, Helena acredita en que coa ciencia, a súa ideoloxía europeísta e o amor de Rosalía recuperará a súa vida. Helena considera acabada a súa “experiencia medieval” e retorna a Francia. Pasado un tempo Helena decide regresar a Compostela para cumprir os votos e visitar a Daniel, mais cando xa está no monte do Gozo o seu pensamento racionalista se impón e decide recuar por segunda vez. Cando está realizando a manobra co automóbil, un vello cabaleiro pídelle que o achegue á cidade. A bondade e cortesía que desprende o ancián impiden que se negue a levalo e acaba entrando en Compostela. No Pórtico da Gloria, Helena identifica o cabaleiro:

era o Apóstolo. Convértese e recoñece a Santiago como o protector da súa familia e da de Enrique. Fica en Santiago e acaba coincidindo no Pórtico da Gloria con Daniel, cego, guiado por Rosalía, quen renuncia ao seu amor en favor de Helena. As voces dos mendiños dan as últimas noticias, Helena e Daniel permanecen en Compostela.

En resumo, que Helena de Rethel é a versión feminina do Adrián Solovio de *Arredor de si* (1930), e de todos os fidalgos das novelas de formación de Otero. Ela pertence á aristocracia, ten unha sólida formación intelectual, é cosmopolita, europeísta, moderna, fermosa, nova e, a pesar do seu racionalismo, sente unha insatisfacción persoal que procura acalar co cumprimento dunha obriga ética ou sentimental tanto co seu antigo namorado morto como coa súa propia casta. A primeira visita a Compostela resulta incompleta, como o foi para Adrián Solovio a volta á terra pola morte do tío; e na segunda, ten que se producir o milagre de que o propio Apóstolo a obrigue a caer baixo o influxo irresistible das torres da catedral, para que Helena acepte que o sepulcro de Santiago é algo máis que un gran engano.

A pesar de ser unha estranxeira, Helena non responde ás características do grupo que simbolizaban o luxo e o exotismo (Fernández Pérez-Sanjulián 1988) no mundo narrativo de Otero Pedrayo, nin forma parte das mulleres “liberadas” (Noia 1988), aínda que partindo dun modelo que non se axustaba á moral tradicional católica, Helena acaba asumíndoa como propia e iso é o que permite que, contra todo prognóstico e dado os antecedentes nas personaxes femininas oterianas, Daniel a escolla a ela, en lugar de Rosalía, a namorada da adolescencia, a fidalguíña que si responde, desde o comezo da película ao modelo ideal feminino do autor. Esta escollo de Otero vén dada, en parte, porque a mensaxe que pretendía transmitir era que Galiza tivo un papel relevante na historia, naqueles momentos en que se mantivo vinculada a Europa (a Galiza celta, a Medieval...). A cegueira de Daniel está simbolizando (sen lle ofrecer á censura unha base sólida para intervir) a escuridade que envolve á Galiza na posguerra, no ano 1952, baixo a ditadura do xeneral Francisco Franco; estado do que unicamente a podería tirar a luz que chegase de Europa.

A outra personaxe feminina do texto, Rosalía, recolle as características da muller-anxo. Nin sequera hai unha descrición física da rapaza, que é cualificada de bela e doce por terceiras voces. É a Penólope da historia que ten como única función prender os celos de Helena e guiar o cego Daniel até o reencontro con ela. O seu destino final é coñecido a través das voces dos mendiños de Compostela que comentan dúas versións: a de que volveu ao pazo a administrar as terras, como as boas fidalgas da narrativa de Otero Pedrayo, ou a de que ficou recluída no mosteiro de San Paio, desde cuxas xanelas pode contemplar a praza da Quintana coa Porta Santa e mais a parella formada por Daniel e Helena.

3.2. Rosalía

Esta obra, publicada postumamente, en 1985, como “novela dialogada”, é o texto preparado por Otero Pedrayo para presentar ao certame de guións de temática galega que foi anunciado en 1958 (Tato Fontaíña 2013: 41). Como o propio título indica, é unha biografía da poeta máis universal da literatura galega e está estruturada en seis partes que se corresponden con diferentes etapas da vida da protagonista. A primeira limitase a visualizar o carácter alega e clandestino do seu nacemento e a viaxe da criatura ao hospital de caridade para ser entregada no orfanato. As terribles historias e a dor dos doentes dese centro ocupan as secuencias que esperaríamos que mostrasen a unha nena criada na aldea, afastada dos pais, da vila e da familia fidalga da que formaba parte.

Neste guión Otero Pedrayo non crea unha personaxe feminina, recrea a unha figura histórica e, a pesar da súa grande admiración pola escritora, no deseño da súa personalidade van ficar en evidencia todos os vellos prexuízos da súa concepción católica, patriarcal e machista da muller. A única descrición física de Rosalía está posta en boca de Neira de Mosquera e o primeiro que di é que carece de atractivo físico, incidindo na súa incapacidade para esperar ardentes paixóns nos homes:

Non acenderá loitosas pasións nin sanguíentos desafíos a luz da lúa no Campillo dos Frades. Ten no ollar un lume encuberto quizais polo fume do fastidio. Longa, bimbastrona. É de Padrón ou de aquí, pero criada no Padrón. (Otero Pedrayo 1985: 73)

Otero Pedrayo, como autor, nunca describe fisicamente á súa protagonista e o máis que se atreve a indicar é que, nalgún momento, vai “elegante” ou “compostiña, case fermosa”; e non dubida en reproducir os tópicos máis machista sobre as mulleres escritoras, ou que cultiven a intelixencia de calquera maneira, a saber, que son feas e lesbianas: “¿É linda?... ha ser un gromo demasiado medrado, fea, inaturoable como todas as poetisas... ¿Tamén Safo?” (*ibid.* 96). E fronte a este tratamento, a presentación de Manuel Murguía é “miúdo, roxo, verba sempre chea de saber deixando ceibes cabos a fantasía” (*ibid.* 52), aínda que como pai e marido a súa figura resulta penosa, pola súa ausencia constante e polo abandono das súas responsabilidades económicas como cabeza da familia, nun comportamento semellante ao que tiñan os fidalgos “reais” da narrativa do autor, mentres Rosalía se enfrenta a prestamistas, tendeiros e caseiros,.

A Rosalía de Castro de Otero Pedrayo responde á imaxe tradicional da Santa, mesmo podería ser a Virxe das Dores. A obra resulta case haxiográfica e non pode deixar de sorprender a insistencia e importancia que o escritor dá á orixe bastarda da poeta. Pecado orixinal que carga sobre as súas costas como unha culpa persoal de que non se dá liberado nin na morte. “Soedades, bágoas tristuras e sombras” son as eternas compañeiras da escritora que non tivo nin un día de felicidade na vida. O guionista coida moito que en cada momento da vida da escritora —na aldea, en Compostela, en Madrid, en Simancas, na rúa, nos salóns e mesmo na propia casa— haxa quen lle lembre que é a causante da deshonra da familia e a razón de que a súa nai sexa desgraciada. Non pode deixar de nos sorprender que na súa teima con este asunto, Otero Pedrayo chegue a por en boca dalgúns personaxes que a familia debería ter deixado a nena no orfanato, que a vítima é a nai de Rosalía e que nunca, nunca se cite ao pai.

Otero Pedrayo tampouco concede a Rosalía o máis mínimo proxecto intelectual e político, a súa arte deriva unicamente do sentimento, é unha obra emocional, “natural”, e ela mesma chega a establecer a diferenza entre natureza e civilización, en paralelismo á oposición Rosalía vs. Murguía. Tras o profundo amor de Ramón Otero Pedrayo por Rosalía de Castro hai un paternalismo que abafa e que agacha todos os prexuízos da sociedade e da relixión

católica a respecto da muller. Non sen razón, na adaptación realizada por Roberto Vidal Bolaño para o Centro Dramático Galego, o dramaturgo compostelán prescindiu do modelo de Rosalía proposto por Otero e presentou a súa propia versión da gran escritora (Tato Fontaiña 2016); e un indignado Gustavo Luca de Tena (2001) intentaba comprender as inconfesábeis razóns que levaran ás autoridades culturais a programar un texto que podía inducir o público a pensar que Rosalía de Castro foi unha ama de casa que, nos ratos libres, escribía, nunha percepción das mulleres que lembra unha anécdota que, xa no exilio, recordaba o deputado do Partido Galeguista Ramón Suárez Picallo nun artigo titulado “Perla Buck y Pasionaria”; artigo que retrata de forma maxistral a ideoloxía máis patriarcal da época:

Se celebra por aqueles días, en territorio catalán, una sesión de las Cortes Republicanas, en las que era diputada Dolores Ibárruri: entre los representantes a Cortes, había uno que, por haber estado en América muchos años, conocía a Perla Buck y era, además, fraternal amigo de la extraordinaria mujer española «Pasionaria», de paso que le mostraba al diputado la cara de Perla Buck, le preguntó: —¿Quién es esta mujer? —Una excelente ama de casa de los Estados Unidos, que escribe libros laureados con el Premio Nóbel de Literatura —contestó el diputado. Y agregó—: Le advierto a usted, que no es comunista. Es hija de misioneros y no estima a Stalin poco ni mucho. (Suárez Picallo, 2008: 111)

3.3. *Traxicomedia da Noite de Santos*

Este texto foi escrito “nos días 9 a 20 de nadal de 1959” e viu a luz en Braga (Portugal), na publicación *Quatro Ventos (Revista lusíada de cultura e arte)* en 1960. Outra volta presenta a un fidalgo, Amaro Silva, que volve á terra para vender o que queda do pazo e regresar a Europa. De novo a cheminea dá paso a unha procesión de fantasmas familiares que lle reclaman a volta definitiva, e que abren a porta a que se escenifiquen os seus posíbeis futuros, que é onde se incorporan as personaxes femininas. Así, Amaro aparece en Alemaña, como profesor casado con Fraulein Heidenelken que lle ofrece “debaixo da miña branca pel” un amor verdadeiro; vive con ela, que exerce de profesora e granxeira. Desá vida ordenada, Amaro trasládase á vida bohemia de París, en brazos da doce Odete, comesta pola doenza.

O derradeiro bico da francesa devolve a Amaro ao primeiro bico da galega Bibiana que o leva en avión a América, onde coñece a vida de gandaina que levará a rapaza e que terá como consecuencia que Amaro manteña un duelo con Filobóreas. Amaro decide pedila en matrimonio e ficar no pazo.

As tres personaxes son repeticións de modelos moi traballados xa na narrativa de Otero Pedrayo: a estranxeira intelectual, Fraulein Heidenelken; a estranxeira exótica e concupiscente, Odette; e a muller popular sensual e liberada, Bibiana. Mais agora Otero Pedrayo introduce no guión un abrupto *happy end*, con voda incluída, que salta por riba de convencións sociais que o crente señor de Trasalba adoitaba respectar e que contén toda a retransa de quen, desde a última volta do camiño, observa os heroes que creou e admirou. A voda con Bibiana, que fixo a súa fortuna coa prostitución, fai escarnio tamén daquela “rexeneración” da fidalguía pola súa unión co pobo, exemplificado en personaxes como a Balbina de *A criada* ou a Florinda de *Vidas non paralelas*.

3.4. *Noite compostelá*

Este texto foi publicado na revista *Grial* en 1973. De novo un Fidalgo, ao final da súa vida, retírase a Compostela para escribir. Guiado por un espectro visita a cidade para se encontrar con Minerva, a escultura de Xosé Ferreiro, que coroaba o edificio da Universidade. Esta figura feminina, que representa á Ciencia, laia porque debe ficar no alto, afastada das xentes e, sobre todo, das mulleres do pobo, das regateiras da praza. Mulleres e ciencia fican situadas en ámbitos que non poden nin farse.

Despois deste encontro, o Fidalgo, guiado polo Liberto, pastor de Gárgolas, personaxe que xa aparecera no *Camino de Santiago*, realiza unha viaxe no tempo para se encontrar con Rosalía de Castro nun bosque xubioso. Unha Rosalía, casadiña nova, que fala con dúas pombas que lle contan historias de mocías mortas ou tolas de amor. A seguir, a poeta fala coa Amante Esdenada e o coro de homes que lle fai ofertas, máis ou menos indecorosas, dependendo da súa idade e condición social. Para convencer esta muller de vida disoluta de que cubra o seo espido, Rosalía pon como exemplo de pecado e vergoña o seu propio nacemento. A luz do serán que envolve as bágoas de Rosalía, cobra forza e “colle o locir de óleos da lámpada do vestíbulo

do Hespidal de Sant-Yago” onde abre un *flash-back* que retrotrae o tempo á noite en que naceu a poeta. Nesta secuencia segue o modelo da presentada en *Rosalía* cun coro de doentes que narran as súas historias. Rosalía, recollendo dores, ten o seu derradeiro encontro cos espíritos doutras mulleres desgraciadas: a criada preñada polo señorito; a moza encerrada á forza no convento, e mesmo unha raíña de Castela, Xoana de Castro, feita prisioneira polo seu home a noite de vodas. A visión acaba co ruído que levantan os homes que están tallando o bosque e, a medida que medra o ruído, a imaxe de Rosalía esvaece. Así, coa destrución da natureza, como se estaba destruindo na altura, acaba o texto.

Nesta fábula Otero Pedrayo une o tema do fidalgo que vai cumprir a súa misión de preservar, cando menos, a memoria do pasado, co motivo rosaliano. A imaxe que presenta de Rosalía de Castro é a mesma que deseñara en 1959, mais agora centra a súa visión na solidariedade de Rosalía coas outras mulleres; solidariedade que lle ficara demasiado esvaída na primeira obra. A comunión da poeta coas mulleres do pobo realízase por vía emocional e sentimental, pola unión na dor, de forma que fica salientado o contraste entre a súa afectividade e as capacidades intelectuais que caracterizaban a Minerva. As virtudes e características propias da Sabedoría non permiten o achegamento ás mulleres. Un outro elemento que non variou desde a escrita de *Rosalía*, mostra a percepción máis patriarcal, arcaica e conservadora de Rosalía de Castro, a de interpretar a súa orixe bastarda como fonte de toda a súa desgraza, como a negra sombra orixinaria que foi causa e razón última da soidade e da pobreza que padeceu en vida.

4. Conclusión

Como conclusións e resumo temos que indicar, en primeiro lugar, que naquelas pezas de teatro en que o autor inclúe personaxes femininas, non seguiu exactamente os mesmos modelos que na obra narrativa, de feito, nos dous grandes guións cinematográficos que conservamos de Ramón Otero Pedrayo, o protagonismo é absolutamente feminino. E, en proporción, hai un maior protagonismo feminino na obra dramática e nos guións do que no conxunto da súa obra narrativa.

Ademais, cremos poder aventurar que a idade e, probablemente a observación directa

da represión e do control que o réxime franquista planificou contra as mulleres en todos os ámbitos, deberon suavizar algo a ideoloxía patriarcal do autor, que semella valorar un pouco máis ás mulleres que se saen do morar tradicional. Na peza *As bodas do portugués*, de 1934, para crear á protagonista, unha muller vella e fea que acredita en que un home novo pode namorar dela, utilizou recursos que volveu utilizar corenta anos despois para escribir o relato titulado *O maroutallo* (1974). Así, as dúas protagonistas son presentada, non polo nome, senón polo alcume: a Peneira nova e o Maroutallo, respectivamente; e ambas entran nas respectivas obras en confrontación coas mulleres consideradas “normais”, nun entorno de traballo tradicionalmente feminino (lavando no río ou recollendo auga na fonte), sempre espreitadas polos homes. Mais o final das dúas é totalmente distinto: a Peneira nova acaba na máis absoluta indignidade, seguindo os pasos do seu home, a pesar do roubo e de que el xura que a vai esfolar. Pola contra, o Maroutallo acaba sendo a heroína da aldea e contando coa solidariedade das outras mulleres. Canto á procura polos camiños de satisfacer o desexo sexual, a protagonista do Maroutallo tivo o seu antecedente dramático na figura da Adelaida, protagonista da peza *Do teatro na noite noitiña* (1946), tamén fea e picada de variolas, mais esta última fica humillada e castigada, de forma que renuncia a satisfacer a súa sexualidade; por contra o Maroutallo si que acaba satisfacéndoo e mesmo substituíndoo pola sentimento maternal.

Tamén parece que despois da sublevación fascista, Otero Pedrayo admite como elemento positivo na conformación das figuras femininas o papel da educación, a cultura e mesmo da ciencia. Neste cambio de opinión debeu influír o seu paso polas aulas como catedrático da Universidade de Santiago de Compostela, e así, a protagonista do guión *Camino de Santiago*, Helena de Rethel, é unha universitaria, especializada en filosofía. Con todo, non se pode esquecer que nese guión o que pretende Ramón Otero Pedrayo é recoller os momentos da historia en que Galiza tivo unha maior relevancia para manter viva a memoria do pasado, varrida polos historiadores do franquismo, e para el, eses momentos foron aqueles en que o país estaba ligado a Europa, ou ben a través da cultura celta ou ben a través do Camiño de Santiago. Un dos seus fidalgos cultos, cosmopolitas e rexeracionistas, Daniel, simboliza a

Galiza e para representar a Europa nada mellor do que unha fermosa e loura aristócrata francesa, que realizará os labores de guía dese Daniel

cegado por unha tara conxénita. Lamentablemente, a idade non lle fixo superar a tremenda visión que tiña sobre Rosalía de Castro.

5. Referencias bibliográficas

- Biscainho Fernandes, Carlos Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Blanco, Carmen (1990): “A muller en *Arredor de si*”, en A. Tarrío (coord.), *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. pp. 227-252.
- Carvalho Calero, Ricardo (1979): “Introdución”, en *Teatro Nós*. Madrid: Follas Novas, pp. 9-33.
- Castelao, Alfonso Daniel R. (2000): *Obras Castelao. Diario 1921. Escritos de arte*. 5. Vigo: Galaxia.
- Fernández Pérez-Sanjulián, Carmen (1987): “Sobre os corpos, desexos e obediencias á terra: O Maroutallo, un caso aparte na obra de Otero Pedrayo”, en *A sombra inmensa de Otero Pedrayo*. Vigo: Promocións Culturais Galegas, pp. 41-45.
- (1988): *As figuras femininas na narrativa de Ramón Otero Pedrayo*. Tese de Licenciatura. Santiago de Compostela: Universidade.
- (2003): “Os heroes da narrativa de Ramón Otero Pedrayo ou o necesario compromiso co proxecto de construción nacional”, en M^a A. Tavares Maleval e Fco. Salinas Portugal (coords.), *Estudos Galego-Brasileiros*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, pp. 219-240.
- Lamapereira, Antón, Soledad Robleda e Conchi Costas (1993): “*A lagarada*. Caderno de traballo”, en Ramón Otero Pedrayo, *A lagarada*. Santiago de Compostela: IGAEM, Xunta de Galicia, pp. 69-169.
- Luca de Tena, Gustavo (2001): “Nada santa. Estrea de *Rosalía* de Otero polo CDG”, *A Nosa Terra* 1005, 25 de outubro.
- Marco, Aurora (1991): *Teatro ignorado*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Noia, M^a Camiño (1990): “A muller na narrativa de Otero Pedrayo”, en A. Tarrío (coord.): *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. pp. 253-262.
- Otero Pedrayo, Ramón (2004): *Una historia del arte universal*. Vigo: Galaxia.
- Pin Vega, María Pilar e Francisco Xosé Silvosa Costa (1992): “Polifonía feminina en Otero Pedrayo”, en A. Marco (coord.), *Simposio Internacional Muller e Cultura*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións, pp. 178-181.
- Ruibal, Euloxio R. (1999): “Señores e campesiños n’*A Lagarada* de Otero Pedrayo. Lectura sociolóxica”, *Citania. Artes. Letras. Espectáculos* 2, pp. 43-54.
- Sánchez Rei, Xosé Manuel (2008): “Longa e calma marea. Sobre o teatro de Ramón Otero Pedrayo”, *Casahamlet. Revista de teatro* 10, pp. 80-87.
- Suárez Picallo, Ramón (2008): *La feria del mundo. Crónicas desde Chile (1942-1956)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Tato Fontaiña, Laura (2013): *Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (2015): “As personaxes femininas no teatro de Roberto Vidal Bolaño”, *Boletín da Real Academia Galega* 374, pp. 149-165.
- Ventura, Joaquim (2000): “Modelos femininos nas «novelas de formación» de preguerra de Ramón Otero Pedrayo”, en D. Kremer (ed.), *Actas do VI Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos*. Sada (A Coruña): Edicións de Castro, pp. 344-366.
- Vieites, Manuel F. (1998): “A obra dramática de Ramón Otero Pedrayo entre a tradición e a (pos)modernidade”, en R. Otero Pedrayo, *A Lagarada. O desengano do Prioiro*. Vigo: Galaxia, pp. 8-39.
- Villar Ponte, Antón (1929): “Un bon libro e unha boa idea”, *El Pueblo Gallego*, 25 de setembro.