



ILUSTRACIÓN: *Cosmos*

AUTOR: A. T.

Eduardo Alonso e a dramática da experiencia

Manuel F. Vieites

[Recibido, 3 xaneiro 2017; aceptado, 20 abril 2017]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.51.3848>

RESUMO Ao longo dos últimos anos Eduardo Alonso vén estreando espectáculos creados a partir de textos propios, entre os que destacan un conxunto de propostas que se asentan nunha visión crítica, aceda, pero tamén irónica, dos asuntos do presente. Con este traballo, no que se fai unha breve revisión da súa traxectoria como autor dramático pero tamén como axente activo do sistema teatral galego, analizamos os trazos substantivos dun conxunto de textos nos que abrollan aspectos singulares da experiencia humana, moi marcada pola derruba e pola derrota, como acontece en *Confesión*, *Extrarradios*, *Último cowboy* ou *Linda and Freddy, ilusionistas*.

PALABRAS CHAVE: Eduardo Alonso, dramática galega, teatro galego.

ABSTRACT Over the last few years Eduardo Alonso has been staging plays based on his own texts, a set of proposals written with a critical, acid and ironic perspective, and always connected with issues of the present day. With this paper, where we propose a brief review of his career as a playwright but also as an active agent of the Galician Theatrical System, we analyze the characteristics of a substantive set of plays in which bloom unique aspects of human experience marked by the collapse and defeat of the human condition, most notably in texts such as *Confesión*, *Extrarradios*, *Último cowboy* and *Linda and Freddy, ilusionistas*.

KEYWORDS: Eduardo Alonso, Galician Drama, Galician Theatre.

Eduardo Alonso forma parte dunha xeración que sen complexos decidiu poñer en marcha, construír en suma, un sistema teatral con recursos escasos. Non estaba, certamente, entre as persoas que fixeron que o mundo teatral en Galicia se chamase Ribadavia (malia que había outros mundos escénicos neste país, negados de forma un pouco inconsciente como as Jornadas de Teatro de Vigo desde 1972), pero si se uniu despois a un movemento no que sería unha das figuras indiscutidas no referente ao desenvolvemento de propostas

programáticas, e velaí temos traballos sobre política teatral que foron asumidos e defendidos polas asociacións que foi xerando o sistema desde aquela Asociación Profesional do Teatro Galego que nace en Sada en 1980, ata a posterior Asociación de Actores de Galicia, que nace en Compostela en 1985 (Lourenzo e Pillado 1987; González 2006; Villalaín 2007; Pascual 2007).

Na súa figura coinciden en boa medida moitas das actividades que lle son propias aos profesionais de teatro, ou, por dicilo con outras palabras, na súa traxectoria conflúen perfís profesionais diversos, desenvolvidos con notable compromiso e competencia, ben que a liña de traballo dominante fose a dirección escénica. Así, desempeñouse como actor, xestor, profesor, investigador, produtor, cooperativista, empresario, ou mesmo empresario de paredes, unha tónica común a outras persoas, pois sabido é que un sistema teatral en proceso de construción defínese precisamente pola ausencia dunha verdadeira división do traballo e pola carencia dunha especialización en función da trama complexa de perfís profesionais presentes nos sistemas consolidados (Fernández Vieites 2010).

6 Neste traballo, no que se analizan os textos de catro espectáculos recentes (*Confesión*, *Extrarradios*, *Último cowboy* e *Linda and Freddy, ilusionistas*), quere-mos ofrecer unha breve panorámica do que ten sido a súa traxectoria no eido da escrita dramática e da dramaturxia (Anexos I e II), e, ao mesmo tempo, analizar, tomando como pretexto estas pezas, algunhas cuestións relativas a esa andaina como escritor dramático iniciada en Madrid a finais dos anos sesenta e que retoma moito máis tarde co cambio de milenio. Esa incorporación serodía no sistema literario (galego) é a causa de que a súa traxectoria como autor non fose obxecto de estudos demorados, máis alá dos poucos que se irán citando. Por iso semella aconsellable facer unha aproximación que, aínda sendo xenérica e panorámica, sirva cando menos para mostrar algunhas liñas posibles de pescuda en relación cunha obra substantiva e significativa, e cunha traxectoria escénica contrastada, sempre coa esperanza de que outras voces se sumen na tarefa compartida de poñer en valor o noso patrimonio literario e escénico.

Eduardo Alonso no sistema teatral galego

A súa actividade escénica está marcada pola diversidade de funcións que debe asumir cando por volta de 1978 volve a Galicia, e crea, con Luma Gómez,

o grupo Andrómena, que se presenta en 1979 cun espectáculo titulado *Lenta raigame*, escenificación dun texto homónimo de Francisco Taxes. Desa dimensión poliédrica, daba conta Villalaín (2006: 15) no prólogo a *Teatro imprevisto*, ao sinalar:

Eduardo Alonso toca case todas as teclas da arte escénica. Produce, dirixe, ilumina, argalla dramaturxias e versións, escribe textos dramáticos, imparte aulas, xestiona unha sala e ultimamente incluso actúa. O único que non fai é compoñer música, deseñar vestiarios e escribir críticas, ocupación esta última que observa con innegable recelo, como moitos dos seus compañeiros de profesión.

Unha traxectoria que xustifica que a súa obra escénica e literaria vaia dando lugar a investigacións específicas, como tamén debería acontecer con outros autores e autoras que inician a súa andaina literaria no campo dramático ou no escénico entre finais dos anos sesenta e inicios dos setenta. Non debemos esquecer, como ben lembraba Villalaín, que Eduardo Alonso foi director de espectáculos tan importantes como *Laudamuco, señor de ningures* (1978), *Bailadela da morte ditosa* (1981), *Celtas sen filtro* (1983), *O enfermo imaxinario* (1986), *As alegres casadas* (1989), *A cacatúa verde* (2001), *As damas de Ferrol* (2002), *Ensaio* (2004), *Imperial: Café Cantante* (2006) ou *Palabras malditas* (2015), por citar algúns dos que seguramente estarán na memoria de moitos espectadores, sen esquecer *El embrujado*, que formaba parte de *Valle-Inclán 98*, producido polo Centro Dramático Galego (Rodríguez Alonso 2015). Insistindo na posibilidade e na necesidade de potenciar estudos e investigacións arredor de autores e creadores que xa contan cunha delongada traxectoria, no caso de Eduardo Alonso imos propoñer algunhas liñas de traballo que, na nosa opinión, suscita a súa obra dramática ou o seu traballo como dramaturxista.

Tampouco non estaría de máis lembrar que Eduardo Alonso foi o primeiro director do Centro Dramático Galego, e polo tanto, a persoa responsable da posta en funcionamento da compañía nacional de teatro de Galicia, superando moitos atrancos, inconveniencias e obstáculos (López Silva 2015). Repasando a actividade do CDG naquela altura destacamos as producións propias e as coproducións (VV. AA. 2004), un feito a considerar nestes momentos en que a nosa compañía nacional de teatro ofrece síntomas dun manifesto esmorecemento. Tamén foi un dos animadores de moi diferentes iniciativas orientadas a vertebrar o sector teatral en Galicia, como o chamado Foro Teatral de Sada, que impulsaría diversos documentos para a mellora do sistema teatral do país (FTS 2000). Nesa dirección cómpre salientar un traballo seu presen-

tado en 1988 no Primeiro Encontro do Teatro Profesional, titulado “Unha política teatral. Estructurar teatralmente Galicia” (Alonso 1991), que contiña unha atinada diagnose da situación teatral do país e un amplo conxunto de propostas de mellora e desenvolvemento, recollendo e conformando ideas que se viñan escoitando desde finais dos setenta; un documento logo asumido pola Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia e publicado, coas modificacións oportunas, en 1996 co título de *Necesidade dunha política teatral*. Pouco despois vai continuar esa liña de defensa dunha nova política teatral desde as páxinas da revista *Teatro do Noroeste*, na que edita varios números monográficos sobre temas que naquela altura, e mesmo hoxe, eran/son especialmente candentes.

8 Participou en comisións e grupos de traballo para a elaboración de informes e proxectos, entre os que destaca o titulado “Instituto Galego das Artes do Espectáculo”, por encargo da Consellería de Cultura e Benestar Social, coa finalidade de crear un organismo para a potenciación en Galicia do cine, o teatro, a danza e as artes audiovisuais, e que finalmente se concretaría na creación do IGAEM, ou Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (López Silva 2015); ou aquel que desde o Consello da Cultura Galega, por iniciativa de Carlos Casares, conduciu á posta en marcha, en 2005, da Escola Superior de Arte Dramática de Galicia, participando posteriormente no equipo de dirección que puxo en marcha o centro (Solveira 2006). Tamén foi un asiduo participante nos Encontros de Teatro de Galicia e o Norte de Portugal, celebrados nos anos 2006, 2007 e 2008, onde presentaría diversos relatorios publicados na revista *Ensaio*, todos eles cun enorme rigor analítico e con propostas moi atinadas, fose en relación cos públicos, os repertorios, os modelos de exhibición e distribución ou coa ideación dun modelo de residencia teatral para Galicia, liña de traballo na que participou activamente (Vieites 1999; Núñez Sabarís 2014). Máis recentemente participou na comisión que desde a Asociación de Directores de Escena de España elaborou o documento titulado *Bases para un proxecto de Ley del Teatro*, feito público en 2006, ou na Comisión que desde o Consello da Cultura Galega elaborou o documento *As artes escénicas en Galicia: situación e perspectivas* (2013).

Velaí unha dimensión pouco coñecida do gran público e mesmo dun sector amplo da profesión teatral galega máis nova, que cómpre poñer en valor, sobre todo nun país no que infelizmente o discurso sobre as políticas culturais aplicadas ao teatro ou sobre as mesmas políticas teatrais é máis ben escaso, e,

en ocasións, infelizmente, non acaba de ser máis do que unha simple táboa de reivindicacións que ocupa unhas poucas liñas. Debemos e queremos destacar esa dimensión xestora e recuperamos palabras de Villalaín (2006: 14), quen, salientando o labor realizado por Alonso na ideación e posta en marcha do Centro Dramático Galego, sinalaba:

Pero agora mesmo, xa transcorrido tanto tempo, esa dimensión xestora e mesmo política para a que tan ben dotado está Alonso, representa moi pouco nunha traxectoria profesional feita nos escenarios e non nos despachos oficiais. Un está tentado a dicir que Galicia desperdiciou un gran director xeral ou un excelente xerente do IGAEM...

De igual maneira destacamos a súa contribución no eido dos repertorios, algo fundamental en calquera sistema teatral, que atinxe aos creadores, aos públicos e ao propio campo, que acumula ou carece dun determinado capital, feito que, para ben e para mal, ten un estimable valor simbólico, como destacamos nalgún traballo propio (Vieites 2009). Nesa dirección, participa activamente na incorporación de autores fundamentais na dramaturxia universal á escena galega (Shakespeare, Molière, Camus, Schnitzler, Beaumarchais...), sen deixar de considerar a obra de autores de noso tal que A. R. Ballesteros, Manuel Riveiro Loureiro, Miguel Anxo Murado ou Suso de Toro.

Finalmente, referimos o seu traballo como director de escena, seguramente a súa faceta máis coñecida. Despois de Andrómena, participou na creación da cooperativa Teatro do Estaribel, e máis adiante na de Producións no Noroeste, da que deriva o actual Teatro do Noroeste, compañías coas que desenvolve unha intensa actividade, sen esquecer outros traballos para outras compañías, pero tamén o seu labor no equipo de dirección da Sala Yago de Compostela, de tan intensa e curta vida. Veláí liñas de traballo para reconstruír unha historia de vida en relación simbiótica co decorrer da historia recente do noso teatro.

Eduardo Alonso no sistema literario galego

Estamos certamente, cando menos na esfera literaria pública galega, ante un autor serodio, pois a súa primeira obra en galego publicase en 2001. Trátase do texto titulado *O país acuático*, peza para a infancia que recibiría unha mención de honra no Premio Estornela na súa primeira edición de 2000.

Serodio como autor en galego, mais non como dramaturxista, esoutra actividade que comparten autores, tradutores, directores e outras xentes de teatro, malia que en países con sistemas teatrais plenamente desenvolvidos a de dramaturxista sexa unha profesión cun campo de actividade ben definido (Cardullo *et al.* 2003). Son traballos que realiza en bastantes ocasións en colaboración con Manuel Guede, noutras con Cándido Pazó ou Inma António, e que invitarían, xunto con outras propostas doutros creadores, a realizar un traballo arredor do que ten sido a dramaturxia en Galicia, entendida esta, aos efectos do tal estudo, como ese proceso de realizar versións e adaptacións de textos e de configurar o que vai ser o texto do espectáculo, o que tamén se vincula co estudo de repertorios, prestamos, incorporacións..., e nos pode levar polos vieiros dos estudos comparados. Velaí a razón de diferenciar entre escrita dramática, en tanto actividade literaria, e dramaturxia, que implica un traballo máis vinculado coa creación escénica, como propoñemos nun estudo recente (Vieites 2016).

10 Esa incorporación tardía á creación dramática fai que as referencias á súa obra en estudos e manuais sexa máis ben escasa, mesmo anecdótica, en bastantes ocasións vinculada aos traballos de dramaturxia que realiza en colaboración con Manuel Guede (Vieites 1998a; Vilavedra 1998; López Silva 2007). Con todo, Riobó, no seu documentado estudo do teatro galego contemporáneo, o comprendido no período que vai de 1936 a 1996, fala dunha “Xeración Abrente” na que inclúe un considerable grupo de autores e autoras que escriben e presentan textos vinculados dunha ou doutra maneira a espectáculos que pasaron pola Mostra de Ribadavia, participaron no Concurso Abrente ou se forxaron no clima daquel tempo (1999: 75). Utilizando o criterio de idade, inclúe na nómina outras autoras e autores que publican após 1980, sinalando no caso de Eduardo Alonso o feito de ter realizado unha adaptación de *Medea*, que estrearía a compañía Produccións do Noroeste.

Por iso, unha das cuestións primeiras que inevitablemente xorden coa incorporación desta nova voz ao sistema literario galego, ten que ver co lugar que ocupa no sistema, é dicir, onde e ao lado de quen se sitúa. Se a súa adscrición xeracional non ten maior importancia no eido artístico, si preocupa ás persoas que se ocupan dos estudos literarios ou escénicos, se ben neste último campo, o dos estudos escénicos, a súa adscrición non ofrezca dúbida ningunha. Así, para nós, formaría parte daquela primeira xeración do “novo teatro galego” que asenta as bases do teatro profesional (Vieites 1998b; 2005), mentres

que Villalaín (2007: 166) o inclúe na “xeración do 78”, ao estar directamente vinculados os seus integrantes na posta en marcha do teatro profesional.

Con todo a súa adscrición no campo literario é problemática pois estamos ante un xénero que amais de posuír riscos especiais, forma parte dunha “cultura en obras”, por utilizarmos unha atinada expresión Antón Figueroa (2001: 7). Nun traballo verbo da dramática nova que abrolla no crisol que foi o Premio Abrente en Ribadavia, López Silva (2007: 214), nunha nota no beiral do texto central, mostraba as dificultades para establecer unha periodización razoable na literatura dramática máis contemporánea:

Engadamos máis exemplos ilustrativos: onde enmarcar a obra de Manuel Guede, autor formado en Ribadavia e cun estilo fundamente debedor do culturalismo da época, pero que aínda ve editada en 2002 unha peza súa, *Os nomes do disfrace*, e que gaña o premio Cunqueiro de Teatro (un dos parámetros definitorios, segundo a historiografía literaria, do grupo dos 90) en 2006? Máis aínda: onde encadrar a Eduardo Alonso, que durante dúas décadas puxo en escena textos seus, e que só comeza a editalos (e nin sequera integramente) no segundo lustro do século XXI? Alén diso, o particular funcionamento do sistema editorial en Galicia e a súa tradicional marxinación do xénero dramático, nunca contribuíron ao establecemento de fronteiras lóxicas na historiografía teatral.

||

En efecto, resulta difícil establecer criterios precisos, pois se ben Eduardo Alonso atendendo aos cronolóxicos debería integrarse naquela primeira forxada de autores onde están dramaturgos coma Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Euloxio R. Ruibal, Dorotea Bárcena ou Paco Taxes, nin os editoriais nin os temáticos facilitarían esa inclusión. Por iso estamos ante unha cuestión de difícil resolución que obriga a tomar unha decisión en certo modo “discrecional”, e incluílo naquel primeiro grupo que nós situabamos na cerna da “nova dramaturxia galega” (Vieites 1998b), tanto por razóns cronolóxicas, como polo feito de que este autor tivese iniciado a súa andaina como autor dramático nos anos setenta, que continua nos oitenta no eido da dramaturxia como explicaba Riobó. É dicir, partimos do feito de estarmos ante un autor que se incorpora tardiamente á edición literaria, pero que tiña iniciado con anterioridade esa traxectoria como autor, ben que no sistema literario castelán, e que desenvolve unha actividade continua no eido da adaptación dos máis diversos recursos e textos literarios para a creación de espectáculos. Como mostramos no Anexo II, de volta en Galicia escribe diversos textos nos primeiros oitenta, o que facilitaría esa inclusión.

En efecto, Eduardo Alonso iníciase como autor por volta de 1968, escribindo varios textos que van ser espectáculo coa compañía Teatro Zoo, na que traballa entre 1970 e 1977. Posteriormente, xa en Galicia, volve escribir dous textos que permanecen inéditos. Iníciase, xa que logo, como autor de compañía, e, moitos anos despois, volve exercer de autor de compañía. Poderíamos dicir, entón, que estamos ante un autor recuperado, algo similar ao que acontece con Guede Oliva que logo de ter participado no Concurso Abrente, inicia unha traxectoria máis vinculada coa dirección, para retomar a autoría bastantes anos despois, pero traballando mentres tanto no eido da dramaturxia. Os dous se vinculan directamente co teatro independente, que tamén marcaba unha liña determinada para a creación dramática, que partillan con autores como Manuel Lourenzo ou Vidal Bolaño.

12 Esa súa condición de “autor de compañía”, e de autor de “compañía independente”, que o vincula máis directamente co concepto de “dramaturxia”, vai ser unha das razóns da nosa opción de incluílo entre aquela promoción inaugural desa dramaturxia nova que decorre en paralelo cun teatro novo. Riobó ofrece unha ampla nómina de nomes que el considera pertencentes á “Xeración Abrente”, na que inclúe outras autoras e autores de compañía coma Manuel Lourenzo, Xosé Agrelo, Xulio González Lorenzo, Teodoro Piñeiro, Roberto Vidal, Xoán Cejudo, Vicente Montoto, Dorotea Bárcena ou Manuel Guede, destacando os seus vínculos co novo teatro que se estaba formulando e coa súa profesionalización (1999: 75 e ss.). Esa condición de autor de compañía tamén implica unha determinada maneira de escribir, pois non hai dúbida que o coñecemento da dinámica escénica, e o que esta reclamaba, pode permitir o desenvolvemento de ferramentas para o adecuado uso do que se ten denominado “carpintería dramática”, que non é outra cousa que o coñecemento da maneira en que se constrúen as pezas a partir dos elementos e recursos dispoñibles para a súa escenificación, algo que a crítica destacaba especialmente naquel seu primeiro texto publicado na nosa lingua:

O país acuático, do que é autor Eduardo Alonso, director de escena e director artístico de Teatro do Noroeste, carece aparentemente desa vontade didáctica e instrumental, e dicimos aparentemente pois tamén neste texto se presentan aspectos relativos ás relacións de poder entre os seres humanos, á importancia de determinados valores ou á transcendencia de determinadas problemáticas ecolóxicas (como o uso racional dos recursos), só que neste caso os contidos non aparecen presentados de forma explícita senón que se mostran a través da peripecia dos personaxes, nun xogo a través do que crean o país acuático e

dous bandos enfrontados: os que teñen e os que non teñen auga. A través da conduta dos uns e dos outros o autor vai presentando comportamentos, actitudes e normas, que tamén remiten a toda unha serie de contidos directamente relacionados coa educación en valores. E así, o texto, que nun principio non semellaba contar cunha dimensión didáctica, presenta unha lectura crítica da realidade moito máis sutil, calibrada e integrada na trama e na acción dramática (Vieites 2002: 31).

Despois desta primeira achega, vira o seu primeiro volume con textos estreados coa súa compañía, Teatro do Noroeste, que leva como título ben significativo o de *Teatro Imprevisto*, e que tal vez obedeza a dúas circunstancias. Dunha banda, ao feito de ser, en efecto, un teatro que en pouco se compadece coa súa traxectoria anterior, asentada na escenificación de textos doutros autores e autoras e con elencos bastante numerosos. Da outra, polo feito de ser un teatro asentado en textos non previstos, pois semella retomar a autoría dramática nun momento en que concorren dúas circunstancias ao mellor tampouco non previstas no tránsito de milenio. Dunha banda a urxencia de crear espectáculos cos que alimentar a programación da Sala Yago e da outra a crise económica que estoura en 2008 e que afecta de forma dramática ao campo da creación e da difusión cultural, obrigando ás compañías de teatro a reducir os elencos e acometer outros formatos de espectáculo, marcados polo reducido número de personaxes posibles. En calquera caso, tamén cabe pensar que o latexo do escritor durminte, pouco coñecido do gran público e seguramente dos achegados, se fixese forte de máis para poder silencialo. Galicia gañou con iso un notable dramaturgo.

13

Eduardo Alonso na Nova Dramaturxia Galega

Como tentaremos mostrar, na obra de Eduardo Alonso atopamos de forma precisa os elementos que mellor definen a obra dunha parte importante dos dramaturgos que se agrupan baixo a denominación “grupo de Ribadavia”, entre os que estarían os xa citados Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Dorotea Bárcena, Euloxio R. Ruibal ou Paco Taxes, como autores máis significados, a pesar das moitas diverxencias que poidamos establecer no conxunto. Un dos trazos que comparte con esa promoción é a vinculación entre escrita e escenificación, que deixa de ter tanta incidencia na obra de creadores posteriores, aínda que apareza con forza en autores máis recentes como Gustavo Pernas, Cándido Pazó ou Roberto Salgueiro, que tamén

operan como poetas de compañía. Dos trazos substantivos cos que temos caracterizado esa dramática nova, que impulsa un teatro novo, en Eduardo Alonso déixanse sentir os que imos analizar de seguida, ao tempo que propoñemos unha primeira clasificación das súas pezas que xa contribúe a mostrar esas coincidencias (Vieites 1998a; 1998b).

De forma provisional e tentativa entendemos que na obra dramática de Eduardo Alonso agroman con forza tres liñas creativas fundamentais, atendendo a criterios formais, pero tamén temáticos, e sen esquecer finalmente os receptores implícitos que cada texto configura e constrúe. Dese xeito teríamos:

- Pezas para a *infancia e a mocidade*, como *O país acuático* (2001) e *Piratas* (2011).
- Ciclo da *memoria histórica*, onde teríamos *Imperial: Café Cantante* (2006), *Glass City (Cidade de Cristal)* (2009), ou *Palabras malditas* (2015). Nestes textos abrolla unha mirada crítica, política, que tamén está presente en moitas pezas escritas polos autores e autoras vinculados co “espazo Abrente”, mesmo as de autores máis novos como Camilo Valdeorras ou Manuel Guede. No primeiro texto ofrécese, entre outras cousas, unha visión en certo modo idealizada do movemento anarquista de Lavadores, e no segundo aparece unha visión agre e cáustica do exercito franquista, mostrando franxas da realidade, coma o desastre de Sidi-Ifni, que tantos anos permaneceu silenciado, e do que aínda hoxe tan pouco se sabe e se quere saber; o terceiro dos tres, volve aos tempos da represión franquista para mostrar a historia dunha muller que parte ao exilio logo dunha terrible peripecia persoal que constitúe o eixe do drama. Presentan os dous primeiros problemas de adscrición xenérica, en tanto conteñen un bo número de escenas cantadas, que, considerando a súa integración na trama e a súa función, non aconsellarían situalas no eido do “musical”, cando menos se seguimos as pautas formais con que se adoitan considerar esas creacións, nas que o elemento textual é moito menor, e o predominio da voz cantada sobre a voz falada sensiblemente maior (Everett & Laird 2005). Máis abeirado ao xénero musical estaría, dos dous, *Glass City*, en tanto as cantigas están máis imbricadas nas historias que se trasladan ao lector e en bastantes ocasións serven para mostrar as relacións entre os personaxes, amais das súas vivencias máis intimas ou as súas expectativas.

- Ciclo da *dramática da experiencia* (denominación que comentamos máis adiante), no que situaríamos *Alta comedia* (2001), *As damas de Ferrol* (2002) e *Ensaio* (2004), textos incluídos en *Teatro imprevisto* (2006a), e os catro que comentamos máis adiante con maior detemento, e que permanecen inéditos. O mundo rural e os espazos simbólicos da dramática galega de sempre, deixan paso ao mundo urbano e a situacións tiradas do cotiá. A obra de Alonso escolle un cronotopo que en nada se vincula cos espazos simbólicos dos autores máis abeirados ao “nacionalismo literario”, por veces aínda presentes en autores da “nova dramaturxia”, desde Roberto Vidal Bolaño a Camilo Valdeorras. Neste caso, o que encontramos é unha ambientación decididamente urbana que remite a un aquí e agora perfectamente identificables. Seguramente sexa, con Gustavo Pernas, un dos autores cunha vocación urbana máis decidida, e nese sentido, considerando tamén outros trazos, a súa obra é un claro exemplo de todo o que levamos avanzado nun proceso difícil de lexitimación e institucionalización da nosa literatura, ámbito ao que Xoán González Millán deu valiosos traballos (1988, 2000). Mesmo fronte a autores que como Manuel Lourenzo ou Roberto Vidal Bolaño sentían a necesidade de establecer na súa escrita marcas de autoafirmación como escritores en lingua galega, o que mostra a difícil transición entre nacionalismo literario e literatura nacional, toda a obra de Alonso supón unha afirmación de galegitude literaria polo simple feito de estar a obra escrita en galego, sen outro aditamento. Así, en textos como *Ensaio* ou *Linda and Freddy, ilusionistas*, que exemplifican a batalla polo dereito á existencia de toda unha xeración de xentes de teatro, non atopamos esas marcas ou referencias á épica da resistencia do sistema cultural galego fronte ao sistema cultural e político castelán, aínda que si se formula unha épica da resistencia, a propia das persoas que fan posible o teatro. Certamente este trazo da escolla de novos espazos pode vir dado polo feito de que esta creación se inicia co novo milenio e despois de que outras voces xa iniciaran esa senda, e non queremos deixar de lembrar textos magníficos como *Era nova e sabía a malvavisco* (1991) de Inma Antonio Souto ou *Forever* (2000) de Raúl Dans, autora e autor pertencentes a un grupo xeracional posterior. Mais non deixa de ter a súa importancia que persoas que loitaron arreo pola posibilidade de facer teatro en galego, finalmente prescindan da pulsión instrumental que tantas veces contaminou a creación, mesmo de forma positiva, e asuman sen complexos o oficio literario sen outras miras que exercer o oficio de escribir.

Aquela primeira xeira de autores e autoras van promover e vivir unha longa e profunda transición que implica, en primeiro lugar, introducir aos poucos novas temáticas, novos conflitos e novos protagonistas. Dos grandes temas demandados polo momento histórico e polo nacionalismo literario imperante (González Millán, 1994, 1998), como a identidade colectiva, a guerra civil, a loita polo poder, a emigración, a liberdade ou a solidariedade, irase pasando a temáticas máis centradas no conflito persoal, sen deixar de ver neste un conflito social (como acontece coas pezas de Eduardo). Esa transición lenta pero poderosa pódese ver con claridade en Manuel Lourenzo, sobre todo se consideramos as súas primeiras pezas, nas que tanto se deixaba sentir o proxecto artístico do teatro independente e o proxecto político do galeguismo máis abeirado á esquerda marxista (*Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza*, 1978), e outras pezas máis recentes (*Magnetismo*, 1996), ou en Roberto Vidal Bolaño, que nos leva de *Ledaññas pola morte do Meco* (1977) a *Rastros* (1998).

Entendemos que esa aposta por novas temáticas, máis achegadas a novas problemáticas e sensibilidades, que xamais perden o seu transfundo social e político, é unha das características que mellor definen a obra de Alonso, e por iso habemos falar despois dunha “dramática da experiencia”, porque o conflito que deriva da relación entre as persoas é o motivo fundamental da súa escrita. Mesmo en textos cunha dimensión aparentemente máis crítica no plano dos temas macro antes citados, como pode ser *Glass city*, os conflitos persoais acaban por acadar relevancia especial.

Non obstante, un trazo que partilla con eses seus compañeiros de grupo, quer vinculados coa nova dramaturxia, quer co novo teatro, é a visión crítica da realidade, que no caso de Alonso se asenta, na perspectiva formal, na escollla do paradigma realista. Como afirmaba Alfonso Sastre nun artigo de 1988 o realismo vén sendo unha maneira de escribir, unha maneira de mirar a realidade e unha maneira de construír realidades dramáticas, que tamén ten que ver coa materia dramática escollida. Como sinalaba David Ladra na mesma altura, existen realismos diferentes, e entre eles tamén existe un realismo crítico no que podemos agrupar autores como Henrik Ibsen, Antón Chekhov, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, John Osborne, Sam Shepard ou David Mamet, que, malia as diferenzas que queiramos establecer entre eles, destacan por mostrar esa cara da realidade que non queremos ver, que non nos deixan ver ou que a miúdo permanece agochada trala aparencia amable, metafórica ou

elíptica das cousas; un realismo crítico que supón unha maneira de confrontar a realidade a partir dos principios fundamentais da modernidade, derivados da Revolución Francesa, de xeito que ética máis estética camiñan da man. Por aí pensamos que vai unha das liñas dominantes na creación de Alonso, e que en boa medida serve para diferenciar esa traxectoria súa da doutros autores máis dados a experimentar coa forma coma Manuel Lourenzo, ou máis vinculados cunha dramática de combate, tal que Roberto Vidal Bolaño.

Nesa dirección, fronte á chegada ás nosas letras dos ventos da posmodernidade, que tantos exercicios de estilo ten provocado, Eduardo Alonso decide apostar pola modernidade, entendendo esta desde o seu programa artístico e político. Poderíamos dicir mesmo que a de Alonso é unha dramática política se entendemos por política aquela que tenta mostrar como se exerce o poder entre as persoas e como se establecen os mecanismos de dominación e submisión entre os seres humanos. Pois en efecto, en toda a súa obra encontramos exemplificada a loita polo poder ou a maneira en que as persoas exercen o poder ante outras persoas ou con outras persoas. No caso das pezas que nós incluímos no ciclo histórico, esa dimensión política aparece nos planos macro e micro, en tanto que no que denominamos “dramática da experiencia”, aparece sobre todo no plano micro, sen esquecer o macro. Se reparamos en obras coma as incluídas no volume *Teatro imprevisto* vemos como a relación que as persoas manteñen entre si, sexan persoas presentes e visibles, sexan persoas ausentes pero cunha latencia enorme, é unha relación de poder. Relación moi ben mostrada, por exemplo, no triángulo de *Alta Comedia*, na parella de *As damas de Ferrol*, ou con relanzos diversos en *Ensaio*, onde asoma a cuestión sempre candente da crítica teatral ou da política cultural, que implican exercicios de poder. Tamén cabería considerar nas súas pezas as estruturas de interacción entre os personaxes para ver como esas relacións de poder dan lugar a patoloxías e paradoxos no plano comunicativo, o que mostra aínda máis se cabe esa dimensión política da súa dramática (Watzlawick, Bavelas & Jackson 1991). Un caso ben interesante é o de *Linda and Freddy, ilusionistas*, onde se mesturan diferentes planos nas relacións, comezando pola existente entre os dous vellos cómicos, mais sen esquecer a dos cómicos cos públicos.

Vemos a Eduardo Alonso como un autor que tamén exemplifica o que foi o movemento dramático que acompañou o teatro independente, e do que saíron non poucos dramaturgos e algunha dramaturga moi notables, que escribiron textos que destacaban pola vontade escénica, por unha atinada

adecuación a unhas condicións de produción e realización moi concretas, por conter unha vontade crítica e política manifesta, polo desexo de facer público, e pola necesidade de falar das cousas do presente, trazos que partilla cos seus coetáneos no teatro galego e peninsular.

Por que falar dunha “dramática da experiencia”? Velaí un termo que se adoita utilizar no eido dos estudos literarios para falar de “poesía da experiencia”, sinalando un movemento literario dos primeiros oitenta do século pasado sobre o que non existen demasiadas unanimidades, aínda que contemos con non pouca bibliografía (Iravedra 2007), mesmo en galego (Regueiro Salgado 2006). Certamente a dramática de Alonso partilla cos chamados poetas da experiencia algúns trazos como a aposta polos modelos formais clásicos, a posta en valor dunha épica cotiá, a importancia dos mundos urbanos, a homoloxía entre mundo textual e mundo real, o rexeitamento dun “culturalismo banal”, ou a defensa do lector común fronte ás elites artísticas. E non podemos deixar de lembrar que nalgún momento da súa traxectoria Alonso declaraba que en Galicia a única vangarda posible consistía en encher os teatros, o que dá conta dese desexo de chegar a todos os públicos, aínda que non a calquera prezo (Villalaín 2006).

18

Sen deixar de sinalar a transcendencia desa liña de traballo na hora de falarmos dunha “dramática da experiencia” (perspectiva apuntada por unha das persoas que revisaron este texto e que agradezo polas posibilidades que suscita), debemos confesar que a nosa invocación do vocábulo “experiencia” tiña máis que ver nun principio co que nalgún momento se definiu como “kitchen-sink realism”, lembrando a obra de autores como John Osborne e autoras coma Shelagh Delaney (Wellwarth 1966; Hidalgo 1974; Rebellato 1999). Unha dramática do cotiá, pensada para explorar os conflitos das xentes do común, de todos eses personaxes que habitan os textos que presentamos, e que son galegos e galegas coma a maioría, lonxe, insistimos, dos mundos pechados das elites. Un marco no que cabería situar outros autores e autoras abeirados ao realismo social, sendo esta unha das tendencias dramáticas dominantes en todo o século XX mesmo que presente diferentes liñas de desenvolvemento. Cuestión sobre a que pagaría a pena volver.

Cabo desa autoría dramática, temos que destacar igualmente o seu traballo como dramaturxista, e se ben é certo que a dirección de escena sempre implica ese exercicio de versión e adaptación de textos, no caso de Alonso

ese traballo ten trazos singulares e específicos, que xa foron obxecto dalgún estudo (López-Ríos 2011). No Anexo II presentamos unha táboa con algúns dos traballos realizados, as máis das veces en colaboración, moi especialmente con Manuel Guede, con quen asina adaptacións de textos de Shakespeare, Molière ou Méndez Ferrín, mentres que por conta propia realiza traballos de dramaturxia sobre textos de Álvaro Cunqueiro (*Feirantes*, 1999) ou Fernando de Rojas (*A Celestina*, 2000). Estamos ante un ámbito da creación escénica especialmente relevante e que onda nós non foi obxecto de estudos específicos, para alén dalgunha achega que se poida ter feito desde os estudos da tradución (Vieites 2015), que para o caso dos textos procedentes doutros sistemas literarios resultan especialmente relevantes. E nese sentido, unha das primeiras consideracións que habería que facer deriva da vontade implícita de construír un repertorio, se temos en conta os traballos realizados con textos de Shakespeare (*As alegres casadas*, *Rei Lear*, *Un soño de verán*, *Macbeth*, *Noite de reis* e *Romeo e Xulieta*), Molière (*O enfermo imaxinario*), Albert Camus (*Os xustos*), Bertolt Brecht (*Galileo Galilei*), Caron de Beaumarchais (*As vodas de Fígaro*), Aristófanes (*Lisístrata*), Arthur Schnitzler (*A cacatúa verde*), unhas veces co Centro Dramático Galego e outras con Teatro do Noroeste.

En tanto algúns dos textos do espectáculo histórico foron publicados, resulta especialmente relevante o estudo das pautas dominantes quer no eido da tradución quer no da dramaturxia, en tanto informan de estratexias vinculadas con decisións de produción pero tamén estéticas. Especial relevancia teñen nese sentido os volumes da colección Centro Dramático Galego, que entre 1992 e 2005 publicou un total de 35, que veñen sendo libros do espectáculo, que recollen traballos diversos, desde a concepción do espectáculo por parte do equipo de creación ata o texto do mesmo, que non sempre coincide co texto inicial do autor ou autora, e como exemplo velaí temos o texto do espectáculo *Rosalía* (2001), construído e dirixido por Roberto Vidal Bolaño para o Centro Dramático Galego a partir do texto homónimo de Ramón Otero Pedrayo, datado en 1959 e publicado en 1985, unha das pezas máis notables da dramática galega.

Catro pezas novas

Son catro os textos que agora comentamos, os catro presentados por Teatro do Noroeste. En primeiro lugar *Confesión*, con data de estrea de 2005;

logo *Extrarradios*, en 2008, despois *Último cowboy*, que sobe a escena en setembro de 2011, e finalmente *Linda and Freddy, ilusionistas*, de 2013. Catro novas pezas que nós incluímos na “dramaturxia da experiencia” e que se suman a aquelas outras tres que se editaban en *Teatro imprevisto*.

Os títulos sempre son un bo indicador ou un bo punto de partida para a análise textual. Neste caso, os catro títulos serven como metáforas poderosas en relación cos contidos dos textos e coa súa configuración formal. Poderosas metáforas na interpretación textual e na escenificación, coas que principiamos a nosa presentación, non sen antes agradecer ao autor o ternos facilitado os textos para unha análise máis demorada e sistemática dos mesmos.

Confesión ten que ver precisamente coa acción de confesar, que se concreta nunha declaración escrita ou oral na que se reconece a responsabilidade dalgún feito, ben que os procedementos para chegar a esa declaración poidan ser moitos, ao punto de que hai declaracións voluntarias, outras inducidas e non poucas manipuladas ou falsas. Neste caso estamos ante unha confesión forzada para descubrir un crime, que da lugar a novas confesións que mostran a natureza verdadeira duns feitos arrepiantes. Nesa circunstancia teñen moito que ver os roles que poidan asumir os suxeitos da mesma, aínda que algún suxeito pode pasar a ser obxecto da pura e dura rutina policial, cando as circunstancias así o demandan (Alonso 2004: inédito):

CHINO.- Vostede non me pode estar interrogando. Teño dereito a un avogado. Seino moi ben. Todo o mundo o sabe. Ademais: ¿de que me acusa? Están os meus dereitos...

POLICÍA.- Moito dano fai a televisión. Vedes esas pelis de merda e esas series do carallo e despois crédelo todo. ¿Estás de coña? Ti non tes ningún dereito. Esquece esa posibilidade. Esta non é unha detención. A ti non te detivo ningún. ¡Isto é un secuestro, Chino, ¿non te decatás?! Un secuestro en toda regra feito pola autoridade competente. De modo, Chino, que non tes ningunha posibilidade de saír de aquí, ningunha.

Pero arredor desa confesión que o Policía vai tentar arrincarlle a Chino, coa forza bruta e as ameazas explícitas, e coas que vai construír un relato incompleto pero necesario para os seus propósitos, hai outras confesións se cadra máis transcendentais, como as conversas de Chino coa súa nai, presentadas a modo de monólogo; as do propio Policía en relación coa historia de Chino, coa súa cruzada persoal en pos dunha verdade que se vai tornar brutal;

e as de Laura, recollidas nun diario que finalmente acaba sendo fundamental na trágica deriva dos acontecementos. Unha confesión múltiple, referida a cuestións moi diversas, na que se van debullando todo tipo de conflitos e problemáticas que unhas veces converxen e outras corren en paralelo. Ao final prodúcese unha dramática reversión de roles que nos sitúa ante o feito de que ao mellor todos temos algo que confesar, porque todos, nalgún momento, fixemos algo que desexaríamos agochar ou esquecer, unha idea recorrente naquel texto que Harold Pinter titulou *A festa de aniversario*, ou naquel outro tan suxestivo, *The Homecoming*.

CHINO.- (...) ¿A miña confesión? Eu non confesei nada. Eu... Quen confesou foi vostede. Vostede si que fixo unha confesión, pero aconséllolle que non a asine. (Alonso 2004: inédito)

Velaí agroma esa dimensión crítica e unha certa mirada irónica da que antes falabamos, e que deriva dunha mirada plural, dunha moi atinada focalización múltiple que permite que vexamos a realidade desde ópticas diferentes.

Extrarradios leva un subtítulo contundente, *Comedia das mulleres desamparadas*. Comedia? Non exactamente, aínda que considerando as connotacións que a palabra comedia tivo no pasado ben poderíamos considerar que se trate dunha “comedia humana”. A acción sitúase no extrarradio físico dunha cidade calquera, pero tamén no extrarradio da experiencia social dos individuos. Non hai máis que ver onde se adoitan situar eses locais nos que se comercia co sexo e polos que transitan tantas persoas, por veces incluso facendo uso camuflado de coche oficial. Porque as experiencias que aí teñen lugar tamén se sitúan, ou se queren situar, no extrarradio na vida sentimental de cada quen. Por iso moitos coñecidos e anónimos usuarios deses servizos manteñen casa, muller e familia. Trátase dunha relación de amor e odio que provoca condutas como aquela que denuncia Raquel no inicio da peza:

RAQUEL.- (...) Comigo non se acaba tan facilmente, cabrón, fillo de puta. Era un A8 [Audi 8] nada menos o coche que levaba o tipo. ¡Seguro que llo prestou o pai para que puidera ligar esta noite, pero como ninguén lle fixo caso, como non tivo lingua que levar aos collóns, pois, ala, a esnaquizar putas! ¡Será cabrón! (Alonso 2007: inédito)

Fantástico retrato robot no que se recoñecerían moitas desas persoas para as que a muller non deixa de ser un simple obxecto de desexo, ou un pan-deiro no que descargar a ira e a frustración derivadas de causas merecentes

dunha análise clínica. Exemplifica moi ben a actitude do home ante a muller, e incide nesas relacións amo/serva que son as que consideran como únicas e posibles a maioría dos que fan uso deses supermercados sexuais, sexan legais, ilegais, de estrada ou de descampado. Por iso moitos foxen sen pagar, o que provoca merecidas vinganzas como a que imaxina a Mendiga.

Na periferia do sistema tamén se sitúan os dous personaxes presentes na peza, e bastantes dos ausentes, pero referidos aquí e acola, coma o Richi ou o Mauricio. Pero tanto a Mendiga e Raquel destacan precisamente pola súa conciencia asumida de paria, polo seu amable pasar por unha vida inxusta, pola súa aceptación dun destino que semella desatino, pola súa humanidade. Finalmente comprobamos como esas persoas que habitan nunha “oxidada e vella parada de autobús, xa en desuso, na beira dunha encrucillada, nos límites imprecisos dunha cidade” acumulan moitos e máis sólidos valores que tantas e tantas persoas que se teñen por xentes de ben sendo como son exemplos manifestos dos usos e abusos da hipocrisía, amantes declarados dos sete pecados capitais que a súa relixión, tantas veces invocada, condena. E aquí debemos volver destacar a pegada desa mirada irónica sobre a realidade que se complementa coa mirada crítica, mostrando así as miserias da condición humana.

22

Ultimo cowboy pode ser moitas cousas, ao mellor tamén unha homenaxe a aquelas magníficas historias de Marcial Lafuente Estefanía ou de Silver Kane que tantas persoas leron alá polos primeiros setenta. En realidade a metáfora que, na nosa opinión, mellor definiría este texto sería unha frase como “unha de vaqueiros”, con todas as consecuencias. Unha de vaqueiros na que inevitablemente ten que aparecer un heroe que salve aos oprimidos da maldade dos opresores, sexan aqueles ou estes os que sexan. Non deixamos de lembrar, salvando algunhas distancias e matices, aquela película de John Ford, de 1962, que en España se titulou *El hombre que mató a Liberty Valance*.

Un “ultimo cowboy” que na mellor tradición do *western* se nos presenta coma un auténtico “maverick”, é dicir como unha persoa indomable, afoutada, valente, enfrontada co mundo e consigo mesmo. Pois non é que o Home da peza asuma un rol heroico desde o principio, mais finalmente si que vai querer emular o comportamento do seu alter ego, Joe Mackena, na procura dunha causa xusta, e como na citada película de John Ford, quererá tamén emular a Tom Doniphon, o heroe anónimo que en realidade é o causante da morte do tal Liberty Valance, e que co seu anonimato quere favorecer a feli-

cidade dos outros. Tamén aquí temos unha causa perdida, a dunha muller que non pertence á comunidade senón que é unha estranxeira, unha emigrada ao seu pesar, que loita por sacar o seu fillo do cárcere; un fillo que en boa lóxica está no cárcere por un crime que non cometeu e que padece todas as desgrazas que adoitan caer sobre as persoas que nun lugar así carecen de protección ou de medios para conseguila.

Hai varias liñas narrativas, sendo unha delas a que elabora o Home a través dunha gravadora, onde vai gravando novelas do oeste cun destino insospeitable; outra sería a historia da Muller chegada de Albania, e outra máis sería a que configura a trama da peza na que estas dúas converxen e se integran, a dun xubilado que vive só e illado nun piso que evidencia a súa renuncia a ocuparse doutra cousa que non sexan unha alimentación precaria e a paixón polas peripecias de Joe Mackena, e a desa muller que dá sentido á súa vida, buscando unha saída á propia. Como pano de fondo as conversas do Home coa súa familia que mostran unha ruptura radical, debida á frustración de moitas expectativas, propias e alleas. O inicio do texto secundario desta peza non deixa lugar a dúbidas verbo dos desaxustes que se produciron no ámbito familiar: “Seguramente era o comedor da casa, pero as baldas do aparador ateigadas de carpetas..., acusan outro uso”. Finalmente as vidas de Joe Mackena e do Home que habita ese espazo que noutro tempo foi comedor converxen. Velaí por fin o último cowboy, salvador in extremis dos humildes.

Linda and Freddy, ilusionistas recrea a peripecia última de dous cómicos xa vellos que loitan por sobrevivir ao tedio e ao esquecemento, alentando a ilusión dun futuro posible, pero sabendo que o pano do teatro hai tempo que para eles baixou para sempre. Dous cómicos que, sendo parella por partida dobre e nunha situación de absoluta indixencia e precariedade económica, manteñen e aloumiñan unha relación complexa, na que a tenrura vai acompañada de ironía e retransa, en especial por parte dun vello mago que xa está plenamente convencido de que o seu tempo pasou, mentres a súa muller aínda mantén a esperanza dunha chamada redentora para unha última función reparadora. Volven así algúns dos temas presentes en textos anteriores coma *Ensaio*, para recrear a épica do mundo do espectáculo e o tesón con que as súas xentes loitan por mantela. Unha peza que nos recorda que tamén para os actores e as actrices chega un tempo en que o esquecemento constitúe a única experiencia aínda por vivir, sempre de modo amargo e coa acedume da vivencia crecente da ingratidade.

Unha dramática da experiencia. Trazos para conformar unha poética

Unha “dramática da experiencia” só pode existir a partir do real, co que volvemos ao realismo, a unha forma de realismo que nada ten que ver co naturalismo ou o costumismo, mais si cunha crítica aceda do cotiá, o que nos levaría cabo de Michel Vinaver, por exemplo, de quen se afirma ter proposto unha “escrita do cotiá” (Kopelman & Munhoz 2015). Esa experiencia recóllese da vida das persoas que nos rodean, que se poderían considerar todas elas galegos/as coma nós, pois coma nós veñen sendo todos e cada un dos personaxes que habitan os seus textos, nos mundos que eses textos configuran. En ocasións, mesmo semella como se os argumentos estivesen tirados directamente dun xornal de sucesos, tal é a dimensión real dos conflitos, das situacións, dos personaxes. Ora ben, unha cousa é partir do real e outra ben diferente reproducilo tal e como adoita decorrer. A materia dramática hai que saber escollela, primeiro aspecto importante, pero precisa de tratamento, e tamén aí é onde entendemos que o autor realiza un traballo notable, por razóns que imos considerar.

24

A escrita de Eduardo Alonso ten unha notable calidade dramática, e non falamos de calidade artística, que tamén a ten, senón de adecuación entre medios e finalidades. Para nós, esa calidade dramática, propiedade e non valoración, ten que ver co uso que o autor fai dos elementos de significación propios dun texto dramático, entre os que podemos considerar personaxes, acción, trama, conflito, tema, situación, motivo, tempo ou espazo; elementos que fan parte da materia dramática, de calquera materia dramática, e que os autores e autoras poden utilizar para configurar unha forma determinada de dramaticidade. A calidade dramática da obra de Eduardo deriva do uso dalgúns deses elementos entre os que nós destacamos (1) un argumento sólido, ben construído, o que dá lugar a (2) unha trama moi ben definida na que non sempre se opera con criterios de secuencialidade e causalidade, e por veces hai unha tentación de circularidade; unha trama que se configura con (3) situacións precisas e relevantes, coas que se ofrece unha síntese dunha historia que viven (4) uns personaxes moi ben definidos, que remiten a modelos de conduta moi diferentes e a motivos igualmente diversos, e que nos falan de (5) temas de actualidade vinculados co aquí e ao agora dos lectores, polo que os seus textos (6) remiten a unhas coordenadas espaciais e temporais actuais e cunha dimensión urbana, e sempre (7) cunha perspectiva crítica e, en moitos

casos (8) política. Volvemos insistir nesa pulsión crítica que se deixa sentir en todas e cada unha das súas pezas, operando sobre todo no nivel micro, as relacións humanas nos ámbitos básicos de convivencia, mais sen esquecer o nivel macro, en tanto esas relacións se dan nun marco maior, como pode acontecer en *Alta comedia*, onde por detrás dos conflitos de parella, que remiten a procesos de “petrificación” do outro (Laing, 1983: 42), tamén asoma a podremia doutras institucións:

ROSARIO.- (...) A Universidade é un avespeiro de envexas, trampas e coiteladas e sempre axuda ter no teu departamento á “ex” dalgún colega, que pode chegar a ser o teu inimigo. Cantas máis bazas teñas na man, mellor. Aquí quen non corre, voa... (Alonso 2006: 84)

Dixemos que a “dramática da experiencia” pola que opta Alonso aséntase na escolla dunha materia pertinente, é dicir que presenta temáticas e problemáticas que se vinculan directamente co aquí e o agora do lector, ou se for o caso do espectador; por veces coa que viven os que fan que o espectador poida existir, coma no caso de *Linda and Freddy, ilusionistas*. Estamos así ante o que poderíamos considerar como unha sorte de “densidade temática conflitiva”, pois, meténdonos xa coas espigas que temos que debullar, en cada un dos textos que abeiramos a esa liña creativa agroman variadas narrativas claramente imbricadas entre si. Se consideramos a primeira das pezas, *Confesión*, vemos abrollar cuestións como a relación entre pais e fillos, a violencia contra as mulleres e o maltrato físico, a delincuencia xuvenil, o tráfico de todo tipo de substancias; liñas temáticas que se van abrindo pero que nunca se pechan, porque en ningún momento asistimos a unha resolución plena dos diversos conflitos presentados ou referidos, en tanto moitos deles quedan por resolver ou apenas intuídos. Non se adopta unha posición moral ante as diferentes temáticas que se van presentando, se ben o foco elixido polo dramaturgo implícito en cada texto permite considerar cada unha delas desde perspectivas diferentes, como acontece en *Confesión*, onde a perspectiva de Chino se complementa e contrasta coa perspectiva do Policía, e mesmo coa perspectiva de Laura, personaxe ausente e sempre latente que se volve presente a través do seu diario. No caso de *Linda and Freddy, ilusionistas*, agroman con forza temáticas especialmente relevantes a un sector importante da cidadanía, como a situación de centos de miles de persoas que habitan no esquecemento, na precariedade, na indixencia, despois de ter entregado os mellores anos da súa vida nas máis diversas ocupacións.

Esa renuncia a impoñer unha lectura moral fai que as pezas teñan sempre unha dimensión aberta, e tamén un final aberto, por moito que algúns conflitos se pechen ou algunha situación se cerre, pois sempre quedan sen dilucidar outras situacións e conflitos. O final de *Último Cowboy* deixa abertos moitos interrogantes, como os deixa *Extrarradios*, ou *Confesión*. Son dúbidas e preguntas, sen resposta todas elas, que fan que a recepción do texto implique o inicio dun outro proceso de indagación e análise que, máis alá das preguntas en relación coa sorte última dos personaxes, probablemente nos leve a considerar as razóns de tanto desatino. Velaí unha estratexia que tan ben utilizou Ibsen en *Casa de bonecas*, que segue sendo relevante. Opérase coa mesma eficacia que na saída de Nora da casa, provocando preguntas sen resposta no público lector. Así acontece en *Alta comedia*, pois a peripecia remata con Federico camiño dun quirófano, só e abandonado. Unha circularidade que é maior en *As damas de Ferrol*, porque a vida segue coas súas pautas grotescas, ou en *Ensaio*, coa voz de Ana formulando preguntas, e nas catro obras que nos ocupan a tendencia aumenta máis, se cabe. Que vai ser de Linda e de Freddy, lonxe da escena, afastados dese mundo que lles dá unha razón para vivir?

26

Isto ten que ver, na nosa opinión, con aquilo que Sanchis Sinisterra (1995), seguindo as propostas da Escola de Constanza, definía como “dramaturxia da recepción”, entendendo que a atención do lector (ou do espectador) depende dunha serie de estratexias relacionadas coa presentación de todos os elementos antes sinalados, pero sobre todo coa construción da trama, na que xogan un papel importante os ocos, os baleiros ou os puntos de indeterminación. No caso das obras de Alonso as dinámicas da reconstrución das que falaba Roman Ingarden (1989: 35) son especialmente relevantes, sobre todo polo impacto que as temáticas acaban por xerar do lector. Botando unha vez máis man das palabras de Villalaín (2006: 30), teríamos que dicir que “son textos intelixentes e controladamente emocionados, ben construídos e dispostos a entaboar co público unha comunicación interpelativa, indagadora e duradeira”.

Non esquezamos que a pesar das moitas tendencias que nos últimos anos ameazaron con acabar con todo, o ser humano aínda mantén a pulsión de saber, de coñecer, de indagar. Esa pulsión que nos leva a ir ao teatro, a ler un libro, a ver unha película..., esa nosa paixón polas historias e por todo o que as historias agochan. E isto ten moito que ver cos ocos, con esa indeterminación consubstancial á obra literaria e ante a que os autores e autoras toman posicións diferentes. Saber xogar coas indeterminacións pode poten-

ciar a recepción e o rol do lector na mesma, pero sobre todo permite activar a atención, no acto de ler e no acto de interpretar o que se vén de ler. Cremos que calquera persoa que se asome á peripecia das damas de Ferrol, Lourdes e Maruxa, rematará a lectura da peza con moitas preguntas na cabeza, e seguramente co desexo de saber algo máis desas dúas mulleres que resultan a un tempo tan arrepiantes e tan atraentes na súa perversión e na súa singularidade. Paseando pola rúa da Magdalena de Ferrol mesmo semella que nos esculcan detrás de cada contra entornada.

Que podemos dicir de Raquel, a prostituta, e da anónima Mendiga que comparten vicisitudes en *Extrarradios*, moi ben definida como *Comedia das mulleres desamparadas*? A súa historia pérdese nun val de néboa e só acertamos a albiscar aqueles aspectos da súa personalidade que o propio desenvolvemento dos feitos nos deixa ver. Que sabemos da Muller e do Home de *Último Cowboy*, que comparten eses poucos momentos nos que argallan todo canto argallan para que finalmente a Muller poida ver cumprido o seu soño? E se finalmente a historia da muller fose unha mentira? Certamente é unha posibilidade que o texto ao mellor non contempla de forma explícita, e mesmo nega atendendo a algunhas informacións derivadas de certas indagacións das que se dá conta, pero ben podería ocorrer que a muller nada tivera que ver coa persoa que está no cárcere. Unha interpretación improbable, pero plausible, por mor da indeterminación. Como se miran os cómicos vellos e novos contemplando a peripecia humana de Linda e Freddy?

O dos personaxes é cousa de mérito, pois un dos valores máis sorprendentes na obra de Alonso, sobre todo nestas pezas nas que non interveñen máis que dous ou tres, radica na forza dos ausentes, que se acaban por converter en verdadeiras latencias, en presenzas invisibles a piques de emerxer nalgún momento. Velaí temos ao Manolo de *As damas de Ferrol*, ou ao Henrique Ribeira de *Ensaio*. Personaxes ausentes que nas obras que agora presentamos teñen unha función considerable. Así, na peza titulada *Extrarradios*, collen forza figuras como Richi, Mauricio ou Abelardo, pero tamén todos eses personaxes anónimos que pasan pola estrada na procura de sexo de aluguer, por veces cun enorme sentimento de culpa, coma este do que se fala:

RAQUEL: Está ben, pois fíxeno e cando rematei o traballo, sen me dicir nada, sen mediar palabra, comezou a mallar en min, primeiro deume unhas hostias fortísimas na cara e despois no corpo e por todas partes, cas non podía

defenderme. Arrincou o coche a toda velocidade e cando máis velocidade collía, tiroume do coche cunha patada, e fuxiu como unha exhalación. Levei un golpe tremendo aquí no brazo. (Alonso 2007: inédito)

Cada peza, no caso dos personaxes, presenta as súas ausencias e as súas latencias, pero en todos os casos eses personaxes invisibles cumpren funcións básicas no desenvolvemento da trama, como acontece en *Confesión*, onde as conversas de Chino coa Nai serven para dar conta da peripecia persoal do rapaz, para presentar determinadas situacións, conflitos e cursos de acción que acabarán por volver moito máis complexa a trama e suscitar no lector posibilidades de resolución dos diferentes conflitos que poden cumprir ou non as expectativas que vai xerando a cada momento. Tamén para mostrar personaxes ocultos con condutas que arrepían, pero moito máis reais do que pensamos.

Certamente iso dá conta dunha tendencia á complexidade que deriva precisamente de todas esas liñas temáticas que se van desenvolvendo e nos van envolvendo. Así, no caso de *Último cowboy*, hai varios planos na configuración da ficción dramática; dunha banda temos as historias de Joe Mackena que vai construíndo o Home, da outra temos a existencia gris dun ser vencido, e finalmente o inicio dunha nova peripecia coa chegada da Muller enviada polos fillos de aquel para que poña orde na súa vida caótica. Son dúas historias paralelas, a de Mackena, e a dun Home que ve pasar os días construíndo esas historias que nun momento van confluír, xusto no momento en que a peripecia do Home fai que o curso das aventuras de Mackena, e viceversa, collan un novo rumbo:

HOME.- (...) Joe Mackena comezaba a dubidar das cousas máis esenciais, das ideas máis sólidas e inamovibles. Por exemplo, ¿tiña un home feito, un home como é debido, que soportar con estoica parsimonia o seu suposto destino, ou, pola contra, podía rebelarse contra el con furor desmedido? (Alonso 2011: inédito)

Esa pregunta en realidade é a que se está formulando o home en relación cos acontecementos recentes da súa vida e que o van a levar a tomar un curso de acción radicalmente afastado do que cabería agardar no primeiro momento. En certo modo prodúcese unha transferencia (do Home a Mackena) e unha contratransferencia (de Mackena ao Home), ata que a realidade que o home vai construíndo con todas as decisións que toma (no marco ficcional

da peza), se mestura e confunde coa ficcionalidade do relato que o Home constrúe:

HOME.- (...) Joe Mackena atravesou a rúa de po roxo con paso decidido, coma se soubese onde ir... E agora necesitaba cartos, moitos cartos, porque a rapaza de cabelo amarelo palla rabioso tiña que ser súa... (Alonso 2011: inédito)

Aquí tamén se verifica un trazo que percorre toda a obra de Eduardo e que poderíamos definir como “reversión de roles”, na medida en que os xogos de poder levan a que as posicións dos xogadores poida cambiar. En boa medida iso acontece en *Último cowboy*, onde a posición dominante do Home nas primeiras escenas contrasta coa posición dominante da Muller nas derradeiras, malia que aquí non poidamos falar dunha relación entre dominación/submisión, senón máis ben de negación/afirmación ou de illamento/apertura. Tamén se deixa sentir na relación simbiótica entre Mackena (alter ego) e o Home (ego). Adquire trazos relevantes en *Extrarradios*, se consideramos o que acontece entre Raquel e a Mendiga e como unha acaba por ocupar a posición da outra e viceversa, pero tamén en *Confesión*, onde a dicotomía entre verdugo/vítima domina o conxunto e adquire tantas variantes en función de cada unha das situacións. En *Linda and Freddy, ilusionistas*, tamén aparece unha constante flutuación entre ilusión e desengano, entre esperanza e abandono.

Habería que falar quizais dunha certa circularidade, que se concreta nesa estratexia de “reversión de roles”, pero tamén nunha trama organizada non tanto de forma lineal canto de maneira simultánea e non secuencial, e, insistimos, nunca conclusiva, pois as pezas non obedecen ao vello esquema de presentación, nó e desenlace, senón que sempre asistimos a un desenvolvemento de acontecementos que remiten a novos acontecementos, como se aquilo que nos é dado ler non fose máis do que un instante na vida das persoas. Esa forma simultánea está moi presente en *Último Cowboy*, pero adquire especial relevancia en *Confesión*, onde a apertura do interrogatorio fai que asomen moi diversos crimes, coa posibilidade de que uns queden sen resolver e a outros se lles dea unha resolución errada, pois no centro de todas as peripecias está Chino, de forma directa ou de forma tanxencial. Os longos monólogos (aproveitando estratexias como unha longa conversa telefónica, tamén presentes en *Último cowboy*, ou derivados da lectura dun diario en *Confesión*), permiten construír esa simultaneidade das accións, e permiten igualmente que o pasado retorne. Esta

estratexia permite ademais activar, en *Confesión*, outra, non menos importante e vinculada coa recepción, como é a “ironía dramática” por medio da que o lector sabe máis que os personaxes, e que permite que o lector se poida facer na súa mente un mapa moito máis preciso, sendo sempre impreciso, dos acontecementos que ameazan con destruír as expectativas dos personaxes. Hai un momento na peza en que os personaxes mesmo semellan adiviñar que hai un coñecemento que se lles escapa, e que os lectores si posúen:

POLICIA.- Que es culpable. Véxoo na túa cara, nos teus ollos.

CHINO.- ¡Vaia! Agora condénase á xente polo seu careto.

POLICÍA.- Non, Chino, non me entendes. Non é polo careto, é pola mirada.

CHINO.- Pois miro para outro lado.

POLICÍA.- Non é iso. Cando se comete un crime, algo se rompe tamén no interior. Fúndese unha lámpada, e iso nótase na mirada.

CHINO.- Xa.

POLICÍA.- E ti, Chino. Ti tes a mirada apagada, algo se fundiu dentro do teu caletre. Algo fixeches, chino, algo fixeches. (Alonso 2004: inédito)

30

Esta conversa é central para todo o desenvolvemento da peza porque se vai vincular posteriormente cunha reversión de roles na que o Policía vai presentar eses mesmos síntomas que Chino, como se el tamén tivese algo que purgar, como se tamén tivese algo do que se arrepentir e polo que penar. Esa ironía dramática trasládalle ao lector un peso enorme vinculado coas causas das diferentes problemáticas que se van desenvolvendo, pois acontece que todos os participantes na trama teñen información diferente en relación coa mesma, incluíndo no xogo ao lector, que tampouco a posúe toda, como se verá na lectura.

Neste xogo das indeterminacións hai tamén unha certa toma de posición ante a realidade, aceptando que moitas cousas son relativas, pois todo vai depender da perspectiva e do prisma. Esa posición aparece reflectida de forma explícita en *Último cowboy* nunha brincadeira entre o Home e a Muller a propósito da súa discusión en torno á democracia, na que o home afirma que “As votacións non reflicten a vontade popular”, demostrando o seu aserto cunha simulación estatística. Non estamos ante unha sorte de “relativismo” ante o real, máis ben estamos ante unha defensa da escala de grises, que ten que ver coa renuncia a adoptar unha posición moral e moralista e que aumenta a dimensión crítica e política do conxunto.

Cuestión igualmente interesante son os lugares, os espazos nos que se sitúa a acción. Son os escenarios da vida real: unha comisaría, a casa dun policía, a casa dun xubilado que vive só e que mostra unha desorde tan significativa como a orde que procura, a parada dun autobús en desuso, a casa de dous cómicos que en realidade vén sendo o almacén dos seus recordos escénicos. Escenarios cun alto valor simbólico, pois certamente a parada dun autobús en desuso é o lugar ideal para garantir a invisibilidade de determinadas persoas que a sociedade quere ver na periferia do espazo social. Lugares cun alto valor sociocultural pois informan de moitas das disfuncións que padece o sistema social e político. Neste último caso, ademais o simbolismo do espazo tamén serve para mostrar agudos contrastes, sexa entre a actitude solícita de Raquel cos seus clientes e as reaccións violentas destes, sexan algunhas emerxencias na conduta da Mendiga que nos levan a pensar que a aparencia do rol non se compadece coa verdade interna da persoa que o desenvolve:

MENDIGA.- (...) Dende logo, teño que recoñecer que a vida me sorrí, ou mellor, e para ser exactos, que eu lle sorrío á vida. Si, son eu quen lle dedica un sorriso amable e compracente á vida. Ela, pola súa parte, actúa como se eu non existira que, para non enganarnos, resulta un modo moi educado de tratarme. Si, eu para a vida non existo. Parece unha contradición, pero é así. Non me ten en conta e eu agradézollo. Este sándwich que estou a comer, por exemplo, está prestándome moitísimo. Si, xa sei que foi recollido no lixo e tal, e cal... pero, ¿qué? ¿Acaso iso engádelle perigo ou mal sabor? Non... (Alonso 2007: inédito)

Falabamos antes de que os personaxes son cousa de mérito, e non só os ausentes ou os latentes, senón tamén os presentes. Como na tradición do máis destacado drama psicolóxico, os personaxes de Eduardo Alonso presentan unha notable feitura, con capas e substratos diversos, o que engade ao conxunto unha notable profundidade de campo. Todos os personaxes que habitan en presenza os mundos destes catro textos gozan desa cualidade. Así, por exemplo, o Home de *Último cowboy* mostra unha actitude ante a vida e ante os demais que o sitúa nunha posición de illamento, de negación, de abandono das expectativas, moi similar á do ilusionista Freddy, pero só na fin da súa peripecia saberemos a razón do humor acedo e agre dun home que só está esperando a oportunidade para reivindicarse ante si mesmo e lograr así a súa redención ante un pasado infausto, que nega negando o espazo no que vive e todo o que o rodea. A orde que procura na desorde só será posible coa súa redención, despois dun acto heroico.

Son personaxes en todo caso que o lector sente próximos, e ante os que mesmo cabe sentir un certo cariño, na súa desolación e desamparo, como o que vive Linda, lembrando un tempo que xamais volverá, malia o truco final do dramaturgo implícito. Se a figura da Mendiga en *Extrarradios*, presenta unha feitura requintada, outro tanto ocorre con Raquel, unha moza que é todo inocencia e candidez, incluso considerando a profesión que exerce, feito que potencia a súa humanidade:

RAQUEL.- Eu, cando cavilo o que me gustaría ter sido, sempre teño a mesma imaxe. Véxome entrando nun edificio con porta xiratoria... Non sei por qué, pero a porta do edificio no que entro sempre é xiratoria..

MENDIGA.- Porque así non se sabe se estás entrando ou saíndo.

RAQUEL.- É certo. Ben, entro no edificio, levo un maletín na man e vou detrás dun tipo todo traxeado. Eu tamén vou moi ben vestida, cun traxe... así, todo... moi ben vestida, vaia. E subimos unhas escaleiras moi anchas e... a partires de aí xa non sei que pasa porque a imaxinación xa non me dá para máis. (Alonso 2007: inédito)

32

Roberto Vidal Bolaño era dos que pensaba, mais non era o único, que en Galicia, non eran posibles as traxedias, que para nós eran máis propias as “desgrazas”, pois Galicia, en efecto, é o “país das desgrazas”. Tal vez tamén sexa o país da “derrota”, e en Eduardo Alonso, cando menos nesa creación súa que nós cualificamos como “dramática da experiencia”, tamén se pode documentar unha “dramática da desgraza e da derrota”, especialmente en textos como esta *Comedia das mulleres desamparadas*, pois as desgrazas privan do amparo, ou chegan cando este non existe. E nesa visión da desgraza e da derrota, asentada nunha experiencia abafante, Eduardo Alonso partilla inquietudes con outros compañeiros de profesión coma Cándido Pazó ou Gustavo Pernas, cunha obra igualmente crítica coas peripecias do presente de todos nós.

Cos personaxes, coas situacións que viven, cos conflitos que enfrontan ou que os confrontan, cos motivos que mostran ou agochan, chéganos a formulación dun conxunto de temáticas de actualidade, realmente relevantes para o público lector, ou cando menos para un tipo de público interesado pola condición humana, pois entendemos que da condición humana é do que tratan as súas pezas todas. E de novo volvemos a ese realismo social e crítico que tan ben prendeu na literatura inglesa ou norteamericana, sexa na dramática ou na narrativa, con figuras tan relevantes como John Osborne, Sam Shepard ou David Mamet.

Resultados e conclusións

Eduardo Alonso vai irromper na escena literaria galega na transición entre o segundo e o terceiro milenio, nun momento no que, segundo Anxo Abuín (1998), se estaba a producir na creación dramática galega un proceso de interrogación sobre as súas posibilidades, “unha etapa metaliteraria e de autorreflexión que o leva, necesariamente, ó emprego xeneralizado de recursos metateatrais”, en acertada paráfrase de Nuria Arauxo (2002: 2). Certamente entre finais do século XX e os inicios do XXI publícanse en galego unha serie de textos que mostran a incorporación ás nosas letras de tendencias que se viñan desenvolvendo noutros países, e que destacaban pola indagación formal, e entre as tendencias que máis impacto van ter está a do denominado “posdrama”, que nós preferimos definir como dramática posmoderna, seguindo a Birringer (1989). Autores e autoras diversos, e con idades moi variadas, andaron eses camiños, desde Manuel Lourenzo ata Miguel Sande. Con todo, Nuria Arauxo (2002: 2), ao mellor sen querelo, facía unha diagnose demoleadora en relación con toda esa vaga experimental que tan poucos froitos dramáticos ten dado, aínda que algún houbo certamente: “Do mesmo xeito que non se pode chegar á pintura naïf sen dominar o retrato naturalista, o paso de romper co xenérico, coa norma, necesita dunha anterior etapa de práctica, aceptación xeral e asentamento da mesma” .

E iso serve tanto para a autoría como para o patio de butacas, pois un dos graves problemas que temos en Galicia radica no escaso capital teatral que co paso dos anos fomos acumulando, sexa como espectadores, como críticos, como programadores ou coma xentes de teatro, ou desde a perspectiva do propio sistema teatral galego, que padece eivas evidentes en relación con dinámicas de programación de repertorios, de exhibición e de distribución, que deberían permitir, xustamente, normalizar os usos habituais de consumo teatral, como acontece en calquera país europeo, onde Ibsen convive na carteleira con Sarah Kane.

Recollendo o espírito do mellor teatro independente, e asumindo unha posición claramente política na que as cuestións artísticas se vinculan con programas de desenvolvemento sistémico, especialmente en relación cos públicos (Fernández Vieites 2010; López Silva 2015), Eduardo Alonso aposta, na nosa opinión, por unha “estética do posible”, cunha dimensión enormemente pragmática, pero sen renunciar a nada, sobre todo sen renunciar a

imaxinar e desenvolver unha escrita vinculada co presente e cunha alta calidade literaria, seguindo ademais unha liña de creación, a do drama realista con derivas psicolóxicas e críticas que, tanto desenvolvemento tivo nos Estados Unidos de América, en Inglaterra ou en Francia. Nesa dirección, Villalaín (2006: 22) sinalaba en relación coa tensión entre “aceptación do público e ambición artística”:

Nesa tesitura, cadaquén tirou por onde soubo, quixo e puido. A elección de Eduardo Alonso foi a de aproximar o eu quefacer ao teatro que máis lle interesaba persoalmente, sen deixar de ter en conta as necesidades globais dunha escena galega na que el ocupaba un lugar moi relevante. Esa combinación nada forzada entre as tendencias individuais e a responsabilidade social deu lugar a experiencias escénicas moi notables, tanto dende un punto de vista artístico como dende o obxectivo de crear e consolidar públicos para o teatro galego.

Tamén mostraba Villalaín que naquelas obras acollidas ao abeiro da denominación “teatro imprevisto”, había unha tonalidade ou unha actitude que cabería aproximar ao traxicómico, “nun sentido máis existencial, máis relacionado coa experiencia” (2006: 30). Certamente, fronte a unha tendencia formalista, Alonso aposta por unha escritura máis asentada nunha tradición que segue a ter considerable vixencia, superadas xa as idas e vindas das primeiras vangardas e das vangardas de mediados de século, e superadas tamén diversas mortes, e celebrados os correspondentes funerais e algún que outro cabodano, sexa o do actor, o da palabra, o do teatro, da interpretación ou do drama, aínda que en Galicia levemos varios decenios de retraso e a pulsión polo lume redentor se manteña. Na presentación de *Palabras malditas*, Hormigón (2015: 92), en tanto membro do xurado que lle outorgou ao texto un accésit no Premio Lope de Vega de 2104, escribía o que segue:

De entre las obras que leí fue la que me pareció más interesante, concentrada, con un plan concreto, una temática de sumo interés y bien escrita. En una palabra: era a mi entender la más profesional, la que tenía una complexión más sólida en su camino hacia la escena y además, la que ofrecía unas exigencias asequibles sin demasiados problemas para su escenificación.

Alonso aposta de forma decidida por un teatro da palabra, e por unha creación literaria asentada na palabra, pero tamén en moldes nos que traballaron autores coma William Shakespeare, Ramón María del Valle-Inclán ou Albert Camus. Un paradigma que asenta nunha boa historia, que se concreta en situacións cheas de tensión, e nuns personaxes cunha dimensión psicolóxica

complexa, aínda que todos eles sexan perfectamente recoñecibles en tanto vinculados co real. Así, os mundos dramáticos que nos presentan os textos de Eduardo Alonso teñen moita solidez, e por iso atrapan ao lector de inmediato, quizais tamén porque o texto está ben armado e ben tramado, posúe unha boa dose de carpintería.

Mostraba Villalaín (2006: 30) na presentación do *Teatro imprevisto* as súas dúbidas a respecto de que as tres pezas por el comentadas se puidesen agrupar baixo un rótulo único, máis alá da simple concorrencia nun único volume, ao entender que ao mellor nin se poderían adscribir a unha única modalidade xenérica. Mais nós si que pensamos que aqueles tres textos xunto con estes outros catro partillan moitos trazos comúns. En especial partillan aquilo que Villalaín entendía que se nos ofrecía no “teatro imprevisto”: “carne humana”, e ao dicir carne humana podemos dicir experiencia substantiva, significativa, non simplemente exercicios de estilo ou palabras vacuas, que tamén hai moito diso na escena galega, especialmente naquela que se proclama do cambio.

De termos que ofrecer resultados cuantificables nesta nosa viaxe pola obra dramática de Eduardo Alonso, teríamos que destacar os seguintes:

- Estamos ante un autor que malia a súa incorporación serodía ao sistema teatral galego partilla trazos comúns con autores da “xeración Abrente” ou do “grupo de Ribadavia”, en especial na súa aposta por unha dramática asentada na palabra, moi orientada á escenificación, e cunha dimensión crítica, aceda e fondamente irónica.
- Estamos ante un autor cunha clara conciencia do oficio de dramaturxista e cunha traxectoria considerable no campo, con obra publicada e susceptible de ser analizada desde os principios que fundamentan a Dramaturxia como disciplina científica, pero tamén por medio das ferramentas e métodos que posúe a Literatura Comparada.
- Estamos ante unha obra que foxe da Galicia rural e aposta polos espazos urbanos, o que implica a emerxencia de novos escenarios, tempos, temáticas, conflitos e personaxes, pero sempre abeirados ao aquí e agora do lector/a e do espectador/a. Trazos que lle confiren unha notable dose de modernidade, entendida esta non só a partir do seu programa ético senón tamén no seu ideario estético.
- Estamos ante unha obra concibida e configurada na mellor tradición do realismo crítico, que ao mesmo tempo presenta interesantes variacións do modelo escollido.

Unha obra e unha traxectoria que, pola súa importancia para o sistema teatral e para o campo literario galegos xa é merecente de estudos sistemáticos para os que este noso apunte non é máis do que un estímulo, un punto de partida.

Manuel F. Vieites

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Referencias bibliográficas

A. A. D. T. E. G. 1996. *Necesidade dunha política teatral*. Santiago de Compostela: Asociación de Actores, Directores e Técnicos de Escena de Galicia.

Abuín, Anxo. 1998. “De *poiumentos* e outros usos posmodernos: unha tendencia no teatro galego actual”, en *Boletín Galego de Literatura*, Compostela, nº 19, pp. 83-90, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1913> [Consulta: 08-06-2017].

36

Alonso, Eduardo. 1991. “Unha política teatral: estruturar teatralmente Galicia”. En *Primeiro Encontro do teatro profesional* (VV. AA.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 57-78.

Alonso, Eduardo. 2006a. *Teatro imprevisto*. Prólogo de Damián Villalaín. Lugo: Tris-Tram, col. Teatro.

Alonso, Eduardo. 2006b. *Imperial: Café Cantante. Vigo 1936*. Prólogo de Inmaculada López Silva. A Coruña: Espiral Maior Teatro.

Alonso, Eduardo. 2009. *Glass City. Cidade de Cristal*. Prólogo de Inma Antón. A Coruña: Espiral Maior Teatro.

Alonso, Eduardo. 2015. *Palabras malditas*. Prólogo de Juan Antonio Hormigón, en *ADE/Teatro*, nº 154, pp. 95-106.

Araújo García, Nuria. 2002. “A escrita dramática galega”, en *Casabamlet*, nº 4, pp. 2-5.

Birringuer, Johannes. 1989. *Theater, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Cardullo, Bert (ed.). 2003. *Leccións de Dramaturxia*. Vigo: Editorial Galaxia.

- Everett, William A. e Laird Paul R. (eds.). 2005. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fernández Vieites, M. 2010. “As artes escénicas en Galicia. Elementos para unha diagnose”. En *O Capital da cultura: unha achega ás industrias culturais de Galicia* (eds. Víctor F. Freixanes e Alberto Meixide). A Coruña: Centro de Investigación Económica e Financiera/ Fundación Caixa Galicia, pp. 465-537.
- Figuroa, Antón. 2001. *Nación, literatura, identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Foro Teatral de Sada. 2000. “Un programa básico para o teatro galego”, en *Revista Galega de Teatro*, nº 25, pp. 55-60.
- González, Avelino. 2006. “Asociacionismo profesional en las artes escénicas en Galicia. La AADTEG y otros casos”, en *ADE/Teatro*, nº 112, pp. 250-252.
- González Millán, Xoán. 1994. “Do nacionalismo literario a una literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, en *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, pp. 66-81.
- González Millán, Xoán. 1998. “A reconfiguración do espazo literario galego actual: transformacións e desafíos”. En *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (ed. M. F. Vieites). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 15-32.
- González Millán, Xoán. 2000. *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Hidalgo, Pilar. 1974. *La ira y la palabra (Teatro inglés actual)*. Madrid: Cupsa Editorial.
- Hormigón, Juan A. 2015. “Eduardo Alonso: un director autor”, en *ADE/Teatro*, nº 154, p. 92.
- Ingarden, Roman. 1989. “Concreción y reconstrucción”. En *Estética de la Recepción* (ed. Rainer Warning). Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, pp. 35-53.
- Iravedra, Dolores (ed.) 2007. *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- Kopelman, Isa e Munhoz, Bruna. 2015. “O teatro do cotidiano: epicidade e dramaticidade em *A procura de emprego* de Michel Vinaver”, en *Pitágoras 500*, nº 8, pp. 100-110, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8641808> [Consulta: 08/06/2017].
- Ladra, David. 1988. “Algunos apuntes sobre el realismo”, en *Primer Acto*, nº 226, pp. 82-85.

- Laing, Ronald D. 1983. *El yo dividido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- López-Ríos, Santiago. 2011. “La *Comedia dos tolos amores de Calisto e Melibea* de Eduardo Alonso”, en *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, nº 19, pp. 209-233, <http://eprints.ucm.es/15899/> [Consulta: 08/06/2017].
- López Silva, Inmaculada. 2006. “Tempo de volframio”. En *Imperial: Café Cantante. Vigo 1936* (Eduardo Alonso). A Coruña: Espiral Maior, col. Teatro, pp. 7-11.
- López Silva, Inmaculada. 2007. “O desenvolvemento da nova dramaturxia”. En *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (ed. Manuel F. Vieites). Vigo: Editorial Galaxia, pp. 213-222.
- López Silva, Inmaculada. 2015. *Resistir no escenario. Cara a unha historia institucional do teatro galego*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- Lourenzo, Manuel e Pillado, Francisco. 1987. *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Núñez Sabarís, Xaquín. 2014. “Converxencias actuais entre o teatro galego e o portugués: construíndo un teatro do aquí”, en *1616 Anuario de literatura comparada*, nº 4, pp. 77-106, <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/34162?locale=es> [Consulta: 08/06/2017].
- Pascual, Roberto. 2007. “O teatro galego na actualidade”. En *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (ed. Manuel F. Vieites). Vigo: Editorial Galaxia, pp. 223-239.
- Rebellato, Dan. 1999. *1956 And All That. The making of modern british drama*. London: Routledge.
- Regueiro Salgado, Begoña. 2006. “Manuel Pereira Valcárcel: poesía de la Experiencia en la Galicia actual”, en *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, nº 9, pp. 103-113, <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/34230> [Consulta: 08/06/2017].
- Rodríguez Alonso, Carlos. 2015. “Eduardo Alonso. Nota teatrográfica”, en *ADE/Teatro*, nº 154, pp. 93-94.
- Sanchis Sinisterra, José. 1995. “Por una dramaturgia de la recepción”, en *ADE/Teatro*, nº 41-42, pp. 64-70.
- Sastre, Alfonso. 1988. “Ni ángel ni demonio”, en *Primer Acto*, nº 226, pp. 86-89.
- Solveira, Ricardo. 2006. “La formación teatral. Notas sobre la ESAD de Galicia”, en *ADE/Teatro*, nº 112, pp. 244-249.

- Vilavedra, Dolores. 1998. “As novas promocións”. En *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (ed. Manuel F. Vieites). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 109-143.
- Villalaín, Damián. 2006. “Carne Humana”. En *Teatro Imprevisto* (Eduardo Alonso). Lugo: TrisTram, pp. 2-35.
- Villalaín, Damián. 2007. “A xeración do 78 na creación do teatro institucional do teatro galego”. En *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (ed. Manuel F. Vieites). Vigo: Editorial Galaxia, pp. 165-170.
- Vieites, Manuel F. 1998a. *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Vieites, Manuel F. 1998b. “Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións en torno ao Novo Teatro Galego (NTG) e a Nova Dramaturxia Galega (NDG)”. En *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* (ed. Manuel F. Vieites). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 33-84.
- Vieites, Manuel F. 1999. “TEATRAgal: encuentros de teatro en Galicia y el norte de Portugal”, en *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, nº 2, pp. 159-161, <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR9999110159A> [Consulta: 08/06/2017].
- Vieites, Manuel F. 2001. “Cronoloxía e temporalidade na literatura dramática galega. A periodización, unha proposta de traballo”, en *Boletín Galego de Literatura*, nº 25, pp. 51-90, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1963> [Consulta: 08/06/2017].
- Vieites, Manuel F. 2002. “O Premio Estornela de Creación Dramática”, en *Guía dos Libros Novos*, nº 37, p. 31.
- Vieites, Manuel F. 2005. *Historia do teatro galego: unha lectura escénica*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural.
- Vieites, Manuel F. 2009. “Sistema, repertorio e política teatral”, en *Revista Galega de Teatro*, nº 61, pp. 21-35.
- Vieites, Manuel F. 2015. “Teatro y traducción en Galicia. Una panorámica provisional”. En *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural* (eds. Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos e Silvia Montero Küpper). Berlín: Peter Lang, pp. 177-211.
- Vieites, Manuel F. 2016. “Traducción, campo literario y sistema teatral en Galicia. Un marco teórico e histórico”, en *Sendeban*, nº 27, pp. 181-210, <http://revista-seug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/3876> [Consulta: 08/06/2017].

VV. AA. 2004. *Centro Dramático Galego. 20 anos, 1984-2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Watzlawick, Paul, Janet B. Bavelas e Don D. Jackson. 1991. *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona: Herder.

Wellwarth, George. 1975. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza Editorial.

ANEXO I

Obra dramática de Eduardo Alonso

TÍTULO	DATADA	ESTREADA	PUBLICADA	PREMIOS
<i>Mac y Marjorit</i>	1968	1970 Teatro Zoo		
<i>Niños, no hacer trampas</i>	1968	1971 Teatro Zoo		
<i>Sin título, sin autor (el poema del niño)</i>	1969	1970 Teatro Zoo		
<i>La máquina que sabía hacer actores</i>	1977	1977 Teatro Zoo		
<i>Xan, o perruzo</i>	1981			Premio do Ministerio de Cultura en 1981 para autores novos.
<i>Atlántico</i>	1982			
<i>O país acuático</i>	2000	2000 Teatro do Noroeste	2001 Edición do Castro	Accésit Premio Estornela
<i>Alta comedia</i>	2001	2001 Teatro do Noroeste	2006 TrisTram	
<i>As damas de Ferrol</i>	2001	2002 Teatro do Noroeste	2006 TrisTram	
<i>Ensaio</i>	2003	2004 Teatro do Noroeste	2006 TrisTram	
<i>Confesión</i>	2004	2005 Teatro do Noroeste		
<i>Imperial: Café Cantante</i>	2006	2006 Teatro do Noroeste	2006 Espiral Maior	María Casares ao mellor texto dramático 2007
<i>Mare Nostrum</i>	2008		2008 Autoridade Portuaria A Coruña	
<i>Extrarradios</i>	2007	2008 Teatro do Noroeste		Max ao mellor texto dramático en lingua galega 2009
<i>Glass City</i>	2009	2009 Teatro do Noroeste	2009 Espiral Maior	
<i>Ultimo Cowboy</i>	2011	2011 Teatro do Noroeste		Max ao mellor texto dramático en lingua galega 2013
<i>Piratas</i>	2011	2011 Teatro do Noroeste		
<i>Linda and Freddy, ilusionistas</i>	2012	2013 Teatro do Noroeste		
<i>O burato</i>	2011	2014 La Tuerka		
<i>Palabras malditas</i>	2013	2015 Teatro do Noroeste	2015 Revista ADE/Teatro, 154	Accésit Premio Lope de Vega 2014
<i>Estado de graza</i>	2016	2017 Teatro do Noroeste		

ANEXO II

Dramaturxia, versións e adaptacións

TÍTULO	AUTOR	DRAMATURXIA	ESTREA	EDICIÓN	PREMIOS
<i>El Principito</i>	Saint-Exupéry	E. Alonso	1971 Teatro Zoo		
<i>O enfermo imaxinario</i>	Molière	E. Alonso M. Guede Oliva	1986 CDG	1987 Xerais	
<i>Medea</i>	Eurípides, Séneca e Jean Anouilh	E. Alonso M. Guede Oliva	1987 Produccións do Noroeste	1988 Xerais	
<i>As alegres casadas</i>	W. Shakespeare	E. Alonso M. Guede Oliva	1989 CDG	1997 Xerais	
<i>Rei Lear</i>	W. Shakespeare	E. Alonso Cándido Pazó	1990 Produccións do Noroeste	1998 Xerais	Premio Compostela á mellor adaptación, 1991
<i>Tagen Ata</i>	X. L. Méndez Ferrín	E. Alonso M. Guede Oliva	1990 Produccións do Noroeste		
<i>Un soño de verán</i>	W. Shakespeare	E. Alonso M. Guede Oliva	1992 CDG	1992 IGAEM	
<i>As vodas de Figaro</i>	C. de Beaumarchais	E. Alonso Cándido Pazó	1994 Teatro do Noroeste	1995 Xerais	
<i>Noite de reis</i>	W. Shakespeare	E. Alonso Inma Antón	1996 Teatro do Noroeste		
<i>Lisistrata ou de cando as mulleres reviraron</i>	Aristófanes	E. Alonso M. Guede Oliva	1996 CDG	1996 IGAEM	
<i>Feirantes</i>	Álvaro Cunqueiro	E. Alonso	1999 Teatro do Noroeste		
<i>A Celestina</i>	Fernando de Rojas	E. Alonso	2000 Teatro do Noroeste		
<i>A cacatúa verde</i>	Arthur Schnitzler	E. Alonso M. Guede Oliva	2001 CDG	2001 IGAEM	
<i>Romeo e Xulieta</i>	W. Shakespeare	E. Alonso	2007 Teatro do Noroeste		