

Luísa Villalta, autora dramática. Lectura preliminar

Luísa Villalta, playwright. An initial survey

Manuel F. Vieites^{1,a} 

¹ Universidade de Vigo, España

 mfvieites@gmail.com

Recibido: 21/07/2023; Aceptado: 10/10/2023

Resumo

En 2024 celebramos o trixésimo quinto aniversario da edición do primeiro texto dramático de Luísa Villalta, e a súa obra dramática agarda aínda lecturas iniciais que sitúen as súas pezas nos seus contextos e sinalen liñas posibles para análises máis sistemáticas e mesmo inter- e intra-sistémicas. Con esa finalidade construímos este traballo, asentado nunha revisión de literatura pertinente, cunha perspectiva comparada, e na lectura e descrición dos textos seus escritos en modo dramático. Como resultado máis salientable destacamos a riqueza formal e temática da súa obra, e a súa actualidade.

Palabras chave: acción; dramaturxia; desexo; simulacro; emancipación.

Abstract

In 2024 we celebrate the thirty-fifth anniversary of the publication of Luísa Villalta's first dramatic text, but her dramatic work still awaits initial appraisals, in order to situate her plays in their contexts and show possible lines for other more systematic and even inter- and intra-systemic analyses. With that purpose we wrote this paper, based on a review of relevant literature, a comparative perspective, and the reading and description of the texts she wrote in a dramatic mold. As the most noteworthy result we highlight the formal and thematic richness of her plays and their current validity.

Keywords: Action; dramaturgy; desire; simulacrum; emancipation.

Como citar: Vieites, M. F. (2023). Luísa Villalta, autora dramática. Lectura preliminar. *Boletín Galego de Literatura*, 61, "Estudos". DOI <http://dx.doi.org/10.15304/bgl.61.9309>

1. PRESENTACIÓN

Pasaron trinta e cinco anos desde a publicación de *Concerto para un home só* (1989) nos Cadernos da Escola Dramática Galega¹, tempo abondo para que a obra dramática da súa autora, Luísa Villalta Gómez (1957-2004), sexa obxecto non tanto de inventario, pois xa Fernández Otero e Braxe editaron en 2018 a súa dramática completa acompañada da oportuna presentación, canto de estudo e interpretación crítica. O seu nome, cos títulos publicados, son citados en traballos de persoas que reflexionan e escriben sobre a dramática nosa, pero en moi poucas ocasións se traslada unha mirada que vaia alén do meramente informativo, da nota breve.

En consecuencia, este traballo persegue presentar unha panorámica xeral da súa escrita dramática, salientando trazos formais e ámbitos temáticos diferenciais e pertinentes, a súa novidade no momento en que se publica e a súa actualidade pasados os anos. Para iso partimos dunha revisión de literatura vinculada aos estudos literarios e culturais, e da lectura da súa obra dramática que situamos no seu contexto, sen esquecer o feito ter publicado a autora unha importante obra poética ou narrativa, para alén dalgún ensaio significativo sobre Álvaro Cunqueiro. Buscamos, en suma, mostrar o que entendemos como máis substantivo no conxunto das cinco pezas que nos legou. Ao mesmo tempo, ten que ver cun proxecto en curso sobre a literatura dramática de expresión galega, na súa historia, e coa necesidade de enfrontar a análise de textos e autorías que ocupan un lugar periférico nesa historia. Ese é o caso de Villalta, malia o interese enorme que ten a súa obra, nos planos formal, semántico ou pragmático.

Non dubidamos de que unha visión desa obra dramática coa debida fondura obrigaría a considerar a súa creación literaria no seu conxunto, pero esa non é a nosa finalidade, senón propoñer unha lectura xeral e básica das súas cinco pezas, destacando os aspectos máis notables, e tendo en conta que unha análise con maior pormenor precisaría outro espazo. De igual modo, e como se verá, no estudo das súas pezas serían aconsellables estudos comparados en profundidade, en relación a textos que lle puideron servir de inspiración e pretexto, perspectiva agora inabordable por idénticas razóns.

Finalizamos este adral insistindo en que a nosa é unha lectura básica, de conxunto, para mostrar a complexidade e riqueza do noso obxecto de estudo, e confiamos en que, cando menos, teña a virtude de encirrar outros traballos que iluminen, en toda a súa riqueza, as texturas dramáticas que imos presentar.

2. PRESUPOSTOS DE PARTIDA

Neste artigo partimos das Teorías da Acción [Social] (Luckmann, 1996; Campbell, 1998; Baert, 2001)², pois o ser humano, e por tanto cada personaxe, é un ser que actúa no escenario social, sexa real, imaxinado nunha fantasía, ou ficticio, e por iso as ciencias sociais, da conduta, e da comunicación, teñen tanto que aportar na análise literaria. Nese marco, comezamos por lembrar algún vídeo, dispoñible en internet, que reproduce entrevistas ou conferencias

¹ Cando estábamos poñendo cabo a este traballo, soubemos que a RAG decidiu dedicarlle o Día das Letras Galegas en 2024. Sirva esta achega como homenaxe persoal a quen tiveron o privilexio enorme de coñecer e tratar cando estudabamos Filoloxía na Coruña.

² Para os casos en que a distancia temporal entre a primeira edición, ou a edición orixinal, e a edición manexada neste traballo sexa relevante, indicamos entre corchetes [----] a data inicial de publicación.

de Richard Feynman (“Knowing vs Understanding”, “What’s the name of a bird?”, “Take the world from another point of view”), nos que este explica a diferenza, moi significativa, entre saber, coñecer e comprender. Non é o mesmo saber como resolver unha ecuación, ou coñecer unha reacción química, que construír unha comprensión plena dun determinado problema ou fenómeno, do mesmo xeito que unha cousa é saber ler ou executar unha partitura musical e outra comprender o que esa partitura significa en termos musicais e estéticos, e saber actuar en consecuencia. Feynman buscaba, coa súa maneira de ensinar ciencia, a aprendizaxe da comprensión, saber aproveitar a tensión creativa da confusión en tanto crise cognitiva, e tomar conciencia das inconsistencias e da incerteza do coñecemento (1998). E tal vez esa actitude ante a literatura sexa un dos sinais diferenciais da escrita de Luísa Villalta, como tentaremos mostrar: comprender a vida, aos outros, comprendérmonos nós mesmos.

Partimos da idea de que a creación literaria implica a construción de mundos, con independencia de éticas e estéticas, e para o caso da dramática é importante o concepto de mímese, pero tamén o de diéxese, presentes en tendencias tan contemporáneas como o teatro épico que prefigura Esquilo e moitas outras que virán séculos despois³. Aristóteles, no seu día, estableceu que o obxecto da mímese (e igualmente da diéxese), é a acción, idea que proclama Fausto, con outro sentido, ao afirmar que “no principio era a acción” (Goethe, [1808] 2021, p. 66); de igual xeito, a visión do ser humano como actor/actriz, suxeito e axente desa acción, está presente en obras moi diversas. Dante, no libro primeiro da súa *De Monarchia* (ca. 1313), consideraba ao axente como ser actuante, e nesa súa actuación defínese como persoa (Dante, 1996, p. 22). Máis recentemente, Burke, no seu modelo de análise da conduta e da comunicación a través da “péntada dramática” (1945), propón unha achega propia á teoría da acción, na que a comunicación ten especial relevancia, pero sobre todo o concepto de “motivo” (*motive*), do que xa se ocuparan sociólogos coma Weber ou Schultz (Campbell, 1996). Co concepto de “motivo” algúns autores queren expresar as razóns que provocan a acción, e Dewey (1938), considera a importancia do impulso, que se pode converter en desexo, e finalmente en propósito, o que implica intención, e en todo iso ten especial relevo o concepto de situación e de interacción, así como os de volición (querer), deliberación (calibrar razóns para a acción) ou crenza (no nivel ético ou moral). O desexo é un estímulo fundamental na acción, como mostran as pezas de Villalta, sexa ao querer ser outra persoa dada a insatisfacción vital na que malvivimos, ou ben ao escollermos outras opcións vitais como rebelión contra o establecido.

O ser humano constrúese, como persoa con identidade propia, na acción e nos roles que lle son adscritos e nos que escolle, os que acepta e os que rexeita, e tamén no seu desempeño. E aquí de novo o desexo xoga un papel fundamental en tanto motor da actuación, na súa ideación previa e na súa execución, o que implica unha dramaturxia, e mesmo na reflexión que pode provocar. Como sinalaba Monedero Gil, “el mundo que yo protagonizo es siempre *deficitario*, experimenta ansias de ser; ansias que se identifican con el deseo” (1992, p. 321). En función dos motivos, das razóns, das crenzas, dos desexos, das intencións, e de cada situación (ou da percepción da mesma), a persoa constrúe a acción, como ben mostrou Eurípides naquel famoso monólogo en que Medea planifica a morte dos seus fillos, exemplo magnífico do que agora se coñece como comunicación intrapersonal (Lucas Marín e García

³ Non é este o lugar para mostrar como moi diferentes autorías, cos seus textos, fan uso de mímese e diéxese na obra dramática, como tampouco podemos considerar aquela afirmación de Szondi (entre outros autores) segundo a que “en el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra” ([1978] 2011, p. 74). Entendemos que do mesmo xeito que hai voces na novela, tamén as hai na dramática, e unha delas é a do dramaturgo implícito (Vieites, 2008).

Galera, 2009). Na súa vida cotiá, en tanto ser actuante, o ser humano é pois un construtor de “dramaturxias”, xa que dramaturxia, na súa etimoloxía completa (*drama* máis *érgon*), significa construción da acción. Toda persoa, en todo momento, idea e elabora a dramaturxia da súa existencia, e da súa conduta, en cada instante do seu curso vital. E outro tanto fan as persoas que habitan os mundos dramáticos creados en clave literaria, con independencia da forma en que tales mundos se constrúan.

Ora ben, no proceso de construción da acción e na asunción de roles, como explicaba con requintada precisión Tite Curet Alonso, na súa celeberrima canción *Puro Teatro* (1969), cantada cunha mestría excepcional por Lupe Victoria Yolí Raymond (La Lupe), a persoa pode, por motivos moi diversos e en modos moi variados, construír a acción desde o finximento ou a falsidade, aparentando ser o que non é. Nesa dirección, a palabra simulacro ten, entre as súas acepcións posibles, a de falsificación, referindo aquilo que non é auténtico nin veraz, unha impostura, en suma. Un tópico moi presente na literatura dramática universal, e como exemplo temos *El vizcaíno fingido*, de Cervantes.

Ao mesmo tempo, o ser humano, en tanto ser social, actúa e desempeña papeis, e cada un ten asociadas unhas determinadas expectativas que cómpre cumprir para garantir a orde social, e lograr premios ou evitar sancións, o que con frecuencia provoca conflitos individuais, familiares e grupais, en función de condutas que se consideran inadecuadas ou mesmo “desviadas”. Por veces, as persoas, para evitar sancións ou lograr premios, satisfacer desexos incumpridos, anticipar situacións futuras, ou adecuarse ás expectativas xeradas ou agardadas, constrúen simulacros, mentres outras poden negarse a participar nos mesmos, tomando cursos de acción non aceptados, revelándose contra os modos de control, reprodución e dominación que toda sociedade establece (Giner [1969] 1996, p. 57; Bourdieu e Passeron, [1970] 1977).

Ao propoñer como marco teórico deste traballo as Teorías da Acción [Social] e conceptos como dramaturxia, desexo ou simulacro, optamos por unha liña concreta no estudo da obra dramática da autora, ao entendermos que os motivos, as razóns e os desexos que están detrás da acción dos personaxes son relevantes para tentar construír unha mirada que nos permita describir, explicar e interpretar esas accións e interaccións no escenario social, como propoñía Burke (1941). Entendemos, xa que logo, que un dos trazos significativos da obra dramática de Villalta radica na maneira en que se constrúe e reconstrúe a conduta dos personaxes, en relación cun conxunto de temáticas relevantes como actuación social, identidade, liberdade, autonomía ou realización persoal.

3. LUÍSA VILLALTA NA DRAMÁTICA GALEGA

Falamos de literatura dramática, non de poesía, relato, música ou cultura. En consecuencia, tentaremos situala nese campo atendendo a varios criterios que teñen que ver coa data de nacemento, inicios da carreira literaria, ou trazos significativos e comúns na súa dramática. Atendendo ás cronoloxías dispoñibles, inicia a súa carreira literaria en 1989, ano en que falecen Beckett, Bernhard, ou Koltès, figuras tan notables no século XX, mentres emerxen figuras notables como Andrea Dunbar ou Rodrigo García. Neses contextos, europeo ou peninsular, é onde debemos situar a súa obra para proceder a unha adecuada consideración das súas claves e achegas.

Diferentes autores teñen realizado propostas de periodización da dramática galega, que, malia diferenzas, non diverxentes, na terminoloxía, comparten algunhas ideas, tendo en conta que para o período que estamos considerando hai acordo en sinalar que despois da autoría

que se xunta arredor de Ribadavia (Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal ou Roberto Vidal Bolaño), virá un grupo de autoras e autores (dos oitenta), e despois deste, outro máis (dos noventa). En Vieites (1996) situamos a Villalta na “xeración” dos oitenta, e despois (1998) diremos “promoción”; Vilavedra fala de xeración dos oitenta (1998), ao igual que Pazó e Vilavedra (2000), e Riobó de promoción (2000). Podemos falar de xeracións, promocións ou grupos, pero o certo é que na literatura posterior a aquela primeira que abrolla arredor do Premio Abrente (limitándonos ao século XX), temos dúas xeiras de autoría, malia que, co paso dos anos, unha e outra poidan presentar máis afinidades que diferenzas, pola propia evolución da escrita, e casos paradigmáticos desa evolución serían os de Lourenzo ou Xesús Pisón. Ben é certo que esta cuestión xeracional a miúdo se considera pouco relevante e mesmo desfasada, pero non deixa de ser unha forma ben práctica de cartografar o campo, e como explica Requeixo, “poñer orde no incesante magma de sucesión de voces” (2023, p. 31), que presentaba Riobó (2000) no seu exhaustivo inventario do período considerado.

Ese inventario mostra que ao longo dos anos oitenta comezan a presentar na escena, ou, sobre todo, a publicar os primeiros textos, Miguel Anxo Fernán Vello, Henrique Rabuñal, Xosé Luís Martínez Pereiro, João Guisan Seixas, Pisón, Lino Braxe⁴ ou Miguel Sande, nunha nómina moito máis ampla. Esta viría sendo a primeira xeira de creadores que vén despois da promoción da escrita que suporía o Premio Abrente, e tamén o noso teatro independente, afeccionado ou comunitario, acaroado arredor da Mostra de Ribadavia e nuns tempos en que os textos tiñan unha marcada vocación instrumental, en tanto se loita contra ditadura e pola democracia, pero tamén polo dereito da lingua galega a existir. A partir de 1975, máis aínda desde 1978, ou 1982, coa creación do Centro Dramático Galego, as cousas comezan a mudar paulatinamente e con elas a escrita dramática. En 1979 Francisco Pillado bota a andar o Concurso de Teatro Breve da Escola Dramática Galega (Biscaíño Fernandes, 2008; García Vidal, 2009), que, na súa primeira edición, premiará a obra de Constantino Rábade, *Lenda antiga dun home que quererá voar*, e na segunda, un texto de Fernán Vello, *A tertulia das máscaras*. O Concurso será fundamental para promover a escrita de nova autoría, e marca cos primeiros títulos a transición entre a xeración precedente (Lourenzo, Ruibal, Vidal Bolaño, Francisco Taxes...) e as novas promocións, ben que haxa autores como Manuel Guede que de inicio camiñan entremedias. Una autoría nova que inicia andaina nunhas condicións sociopolíticas diferentes ás que viviron os autores e autoras das promocións anteriores, na ditadura ou na transición, feito que reflicte a súa escrita.

En efecto, as circunstancias que inflúen na escrita dramática nun país que entre 1936 e 1978 está sometido a unha férrea ditadura, con censura incluída, foron presentadas en diferentes traballos, e interesan os de Ragué-Arias (1996) ou Oliva (2002, 2004), en tanto estudan o acontecer no Estado prestando atención ao desenvolvemento do sistema teatral e nas súas relacións coa autoría. Analizan problemas moi diversos de autoras e autores, e non só os efectos da censura ou as dificultades para estrear ou publicar, senón as dificultades para atopar referentes e camiños de carácter artístico ou estético, nun país illado. Oliva, en relación aos primeiros anos da democracia, sinala que “los dramaturgos no estaban avisados para outra maneira de escribir, liberados del condicionante de la censura, y de un sistema de producción anclado en el pasado”, e engade que “resultaba complicado cambiar una forma

⁴ Nalgún momento se ten proposto a denominación “xeración”, ou promoción, “dos cadernos”, e non é casual que, de Fernán Vello a Braxe, exista algún trazo común e moi definitorio entre eses autores, como a recorrencia do meta-drama e do meta-teatro, ou a deriva culturalista. López Silva (2007) tamén refire o feito de vivir todos na Coruña, nun momento no que a nivel teatral se podería falar de “escolas” como a coruñesa (Compañía Luís Seoane), a compostelá (Antroido), a viguesa (Artello) ou a ourensá (Caritel).

expresiva con la que se había crecido en el arte por otra que estaba por inventar” (2004, p. 89). En Galicia a situación era moito peor, como sinala Tarrío Varela (1994), pois os sistemas literario, teatral, ou cultural, no seu conxunto, estaban en proceso de (re)construción, ou en obras, como escribiu Figueroa (2001, p. 7). En boa medida, tanto os precursores de Ribadavia, ao iniciar unha xeira nova, coma os continuadores nas décadas dos oitenta e dos noventa, deben crear un novo paradigma, tentando superar unha posición instrumental ou subsidiaria e potenciar unha literatura nacional, deixando atrás a literatura de combate e o nacionalismo literario (González Millán, 1994, 1998, 2000), programa para o que utilizan estratexias varias (Pazó e Vilavedra, 2000; Vilavedra, 2006).

Nas súas consideracións, ben calibradas, verbo da adscrición xeracional de Villalta na poesía galega, Requeixo (2023) presenta algunhas cuestións relevantes que serían de aplicación no eido dramático, e cabe sinalar que hai coincidencia entre os investigadores de un e outro xénero literario en situala, de partida, no grupo de autoras e autores dos oitenta. Nos seus primeiros textos teñen peso algúns dos trazos que definirían esa autoría (Pazó e Vilavedra, 2000), en tanto as dúas pezas últimas terían maior relación coa dos noventa, ben que o punto de partida sexa o heteroxéneo grupo dos oitenta. Este, nos primeiros textos, partilla trazos comúns que teñen sinalado Vieites (1998), Vilavedra (1998) ou Pazó e Vilavedra (2000), para o caso da literatura dramática, ou Requeixo para a poesía (2023), entre os que están culturalismo, abandono paulatino da dimensión instrumental da peza, vocación metadramática, auto-reflexión sobre a identidade (e as máscaras), auto-consciencia poética, ou renovación formal e temática. López Silva (2007, p. 216), destaca que nalgúns casos a creación dramática se combine coa poética, o que pode tinguir de lirismo algunhas creacións. Nós entendemos que Villalta sería unha autora pertencente á promoción ou grupo dos oitenta, porque, amais dos trazos sinalados, a súa obra pode relacionarse, sen ter carácter instrumental en ningún caso, co que se denominou teatro de ideas ou teatro filosófico (Pérez-Simón, 2015), en tanto non oculta senón que traslada a un primeiro plano unha fonda preocupación pola dimensión humana da persoa, sempre nunha perspectiva profundamente ética.

Como a maioría dos autores e autoras que conforman estas novas fornadas, a súa obra agarda aínda estudos primeiros e cunha certa fondura. Ben que nos citados se dea conta da súa actividade no campo, poucos traballos se teñen ocupado da súa creación dramática, malia ofreceren panorámicas de determinados períodos (López Silva, 2007), aproximacións primeiras e moi sucintas (Riobó, 2000; Vieites, 2001; Requeixo, 2023), ou lecturas breves na perspectiva de xénero (Vilavedra, 2014); miradas que Fernández Otero (2018) ou Braxe (2018) amplían na presentación da súa obra dramática completa. En todos eses traballos atopamos reflexións ben interesantes que serven para establecer algúns dos trazos máis relevantes e distintivos, que imos considerar a continuación.

4. OBXECTO DE ESTUDO E ALGUNHAS CLAVES

Luísa Villalta inicia a súa traxectoria pública como autora dramática con *Concerto para un home só* (1989), peza á que segue un monólogo, *O representante* (1990), e despois *O paseo das esfinxes* (1991). Os tres publicados nos Cadernos da Escola Dramática Galega. Logo chegarán *As certezas de Ofelia*, publicada en 1999 no número 1 de *Casahamlet*, con outras variacións sobre Hamlet e Ofelia (de Guisán Seixas, Lourenzo, Xavier Picallo, Pisón e Rabuñal), amais de diversos estudos sobre *Hamlet*, de Shakespeare, e *Don Hamlet*, de Cunqueiro, entre os que se incluía “Mito e variacións no *Don Hamlet*”, da propia Luísa. Nel presenta algunhas

cuestións relevantes en relación a problemas fundamentais que enfrontan as persoas no século XX, como os da conciencia e da identidade. Finalmente chega *Os doces anos da guerra* (2001), que, na edición orixinal, debería ir acompañado dunha nota, infelizmente omitida, que recuperamos no [Anexo I](#). Unha omisión que tamén se detecta no volume *Obra Dramática Completa*, editado por Fernández Otero e Braxe en 2018.

As tres primeiras pezas son breves, e as dúas últimas contan cunha extensión maior, dous actos para *As certezas de Ofelia*, e trece escenas para *Os doces anos da guerra*. De partida, e logo de varias lecturas do conxunto, podemos establecer algunha semellanza entre elas, e considerar as dúas primeiras (*Concerto...*, e *O representante*) como pezas de “impostura”, e as outras tres, comezando por *O paseo das esfinxes* como pezas de “con(s)cienca e emancipación”, ao estar protagonizadas por tres personaxes que procuran afirmarse na identidade elixida, e loitar, de modos diferentes, fronte a un destino asignado, ou contra o vivido. Tres pezas nas que as protagonistas, a diferenza das dúas anteriores, son mulleres, suxeitos da acción e non obxectos da mesma; un feito que lles confire novos significados, en tanto se vinculen cunha escrita abertamente feminista.

Os que vimos de presentar son os textos dos que partimos, e cabo deles poderíamos sumar feitos relevantes para a súa descrición ou explicación. Destacamos o clima cultural da segunda metade dos anos setenta, cando Villalta accede á Universidade, a loita contra a ditadura, películas como *El desencanto* (1976) de Chávarri (e o “desencanto” que provocou unha tímida reforma política que non supuxo unha ruptura drástica co réxime do franquismo), as primeiras gravacións de Les Luthiers que chegan a España, títulos de Cortázar como *Historias de cronopios y famas* (1962) e os relatos, que aquí se publican en 1976 en tres volumes, *Ritos, Juegos e Pasajes*. Por aí poden aparecer influencias que a lectura das súas obras nos fai supoñer.

Na hora de considerar antecedentes e fontes, de carácter formal ou temático, Requeixo sinala o maxisterio de Molière, Shakespeare, Goldoni, Ionesco, Brecht, Valle-Inclán, Cunqueiro, Dieste, Seoane ou Marinhas del Valle (2023, p. 24). Fernández Otero destaca os ecos de Brecht (2018, p. 9), mentres Braxe fala de Blanco-Amor, Ghelderode, Piscator, Brook, Grotowski ou Brecht (2018, p. 25), sen esquecer lecturas de autoría galega, con Lourenzo, Pisón, Fernán-Vello, Vidal Bolaño, Taxes ou Imma António (Braxe, 2018, p. 20). Son interferencias e pegadas posibles, que demandarían unha esexese moi sistemática para probalas, máis aló dos lugares comúns, como vincular a Ghelderode co grotesco ou a Marinhas del Valle coa requintada feitura da peza breve. Nos casos de Piscator, Brook, Grotowski, ou Brecht, as dificultades son maiores, se queremos fuxir dos tópicos, como a dimensión política, os espazos baleiros, a vía negativa ou o distanciamento. Deixando para mellor ocasión esas e outras comprobacións, que demandarían longas digresións, entendemos máis operativo para os obxectivos do traballo mostrar o impacto que na súa obra van ter algúns autores, ideas ou textos, cos que mantén algún tipo de relación probada, como imos ver, sen esgotar o tema.

Comezaremos por recordar unhas palabras de Braxe, que salienta a importancia dunha peza breve de Dieste, *O drama do cabalo de xadrez*, da que di que a Villalta “lle roubaba o corazón”, esa historia “do distinto, do diferente, do rebelde, e do indómito” (Braxe, 2018, p. 19), o que nos leva polo camiño da heterodoxia e da rebeldía, un trazo que partillan algunhas pezas súas, e que aparece na súa poesía. No volume *Ruído* (1995) inclúe un bloque, “Ritos de resistencia”, e na presentación define a poesía como “ruído provocado. Non ornamento sonoro, arabesco para as pontas dos dedos: inecesarios encaixes para a alma dormir ou sentir a levedeza da onda cando apenas chega a romper” (Villalta, 2023, p. 223). Unha revolta contra as rutinas, como a que protagoniza o cabalo aquel, e que veremos nalgún texto seu.

En relación a *Hamlet*, Shakespeare e Cunqueiro, resulta revelador o ensaio *O Don Hamlet de Cunqueiro: Unha ecuación teatral* (1992), que achega, en primeiro lugar, a visión que Luísa, autora dramática, puidese ter do teatro como arte que asenta, en boa medida, na creación de espectáculos a partir de textos (que son pre-textos ou pretextos), do mesmo xeito que un músico interpreta unha partitura na lectura pero tamén na execución. Como muller da escena, pois a música habita ese espazo, tiña unha idea clara do que implica escenificar, dos camiños, comúns ou dispaes, de ida ou volta, que transitan textos e espectáculos (ou entre partituras e concertos), feito que transloce unha escrita que contén marcas para unha escenificación posible, e unha clara dimensión pragmática. O estudo mostra, ademais, unha clave que nos parece fundamental, ao considerar o “enigma existencial” de Hamlet (Villalta, 1992, p. 10), e destacar nel a vontade desesperada por “comprender”, verbo central na súa obra dramática.

A súa visión sobre a mirada que da condición humana trasladan os textos de Shakespeare ou Cunqueiro, razoable e razoada, asenta no feito de que *Hamlet* incorpore a metáfora do *theatrum mundi* (Curtius, [1953] 1995), o que implica presentar a existencia como un escenario no que as persoas desempeñan roles diversos, en función das diferentes situacións e procesos de vida que afrontan, como expresaran Shakespeare (*As you like it*) ou Calderón (*El gran teatro del mundo*). Ese tópico literario e filosófico, cando é analizado desde o eido da Socioloxía adquire outra dimensión en tanto se vincula coa visión da persoa como actor social (Burke, 1945; Goffman, [1959] 2006; Dahrendorf, 1975). Pero en *Hamlet*, amais do tópico do *theatrum mundi*, tamén encontramos o recurso do “drama dentro do drama” (teatro dentro do teatro), en tanto nas pezas de Shakespeare e Cunqueiro o príncipe argalla unha representación/ensaio, para tentar desvelar o simulacro dos outros e descubrir a verdade que ocultan as máscaras das xentes que habitan na corte de Elsinor, para “deixar as conciencias ao descuberto” (Villalta, 1992, p. 23). Esa visión da vida como un xogo de roles, que pode derivar en simulacro, vai ser un trazo esencial na dramática de Villalta, e a pegada do tópico, por tanto, fundamental.

Na década dos anos noventa do século pasado, publica dúas traducións. Na primeira presenta o *Manifiesto por un novo teatro*, de Pasolini, que o cineasta italiano publicara en 1968, ano moi relevante en toda Europa, e no que presentaba, como fixera Artaud (*Manifeste du théâtre de la cruauté*, 1932; *Le Théâtre et son double*, 1938), unha visión nova para un teatro posible, contra as escenas convencional e vangardista. Un programa que quizais teña deixado algunha pegada na súa escrita. Na segunda, en colaboración con Pillado, presenta, en 1998, a versión galega da peza *A mandrágora* (1518), de Maquiavelo, onde simulacros e xogos de roles teñen especial relevancia.

Cómpre destacar que se ocupe de anosar o *Manifiesto* de Pasolini, se consideramos as propostas do director italiano, tanto en escrita dramática, como nas formulacións teóricas. No primeiro caso, Sapienza sinala como escribe contra as correntes dominantes e as alternativas, propoñendo unha formulación asentada nunha palabra recuperada na súa dimensión máis poética e considerando vellas temáticas universais como “el principio de alteridad, la dificultad de la comunicación lingüística, el desdoblamiento de la identidad” (Sapienza, 2022a, p. 153). No segundo, Pasolini, parece apostar por un teatro do que elimina a acción escénica, como sinala Sapienza, pois ese Novo Teatro que el propón “ataca tanto la estéril textualidad burguesa como la acción obsesiva de la vanguardia, en una solución, reconocible en las tragedias que compuso, que anula casi por completo la acción escénica y recupera el elemento verbal como poesía épica” (p. 154), o que implica, como explicaba Salvat, “la desaparición casi total de la puesta en escena” (1974, p. 208), pero lonxe de Brecht. Un teatro narrativo, máis asentado no dicir que no facer, na palabra, en suma, e nunha “palabra melódica” que Villalta,

en *Música Reservada* (1991), consideraba un “camiño ao coñecemento” (2023, p.75), e da que bota man en textos como *Os doces anos da guerra*.

O Manifesto, publicado en 1968, chega nun momento especialmente vibrante na escena mundial, europea e italiana. Fronte ao teatro da “leria” (burgués) e ao teatro do “xesto ou do grito” (burgués-anti-burgués), defende un “teatro da palabra” (Pasolini, 1994, p. 4), que, como lembra Sapienza, non equivale a “teatro de texto”, nin supón a asunción dos presupostos vangardistas que semellan desconstruír a palabra para recuperar a súa dimensión fónica e física. Para a profesora italiana, Pasolini propón “una práctica escénica en la que los hechos no suceden en el escenario, sino que son evocados a través de la forma sublime del relato” (Sapienza, 2022b, p. 159), ou dito con outras palabras, “un teatro no representado sino dicho..., un teatro de ideas, lugar y ocasión de debate confiado a la Palabra” (p. 163). Ben que non chegou a realizar a súa utopía, como Artaud, especialmente no que atinxe á eliminación da acción, a súa proposta non deixa de ter interese nun momento en que a escena era un lugar convulso, pola confrontación, pacífica e artística, de estéticas, paradigmas e idearios.

De Marinis, na súa interesante crónica daquela época, na que destaca a estrea en 1965 do espectáculo *Zip Lap Lip Vap Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam*, sobre un texto de Scabia con dirección de Quartucci, sinala que a achega de Pasolini, supoñía, cando menos, unha crítica lúcida do convencionalismo que mostraban as diferentes liñas de traballo presentes na escena italiana (De Marinis, 1988, pp. 194, 288). A destacar tamén, no *Manifesto*, as constantes referencias aos “grupos culturais avanzados” (Pasolini, 1994, p. 6), aos que vincula coa clase obreira (máis consciente), lembrando a figura de Maiakovski, e que conformarían, grupos e clase, o novo público. Finalmente, sen sermos exhaustivos na análise do documento, lembramos as referencias ao traballo do actor/actriz, ao que demanda habilidade e capacidade para “comprender realmente o texto” (p. 10), para ser vehículo do mesmo. Salientamos que no manifesto titulado “Poética. Sobre un certo estado de conciencia” ([2000] 2002), Villalta, declaraba a súa vontade de “expresar un modo de comprender o mundo e comprenderme eu mesma a comprender o mundo”, sinalando que “comprender é un estado de conciencia orixinado por un desarranxo na concepción previa do mundo e produce, como consecuencia, a irrupción dunha expresión” (p. 1), o que nos leva a Feynman, ao balbordo (e a ao conflito) cognitivo, e ás incertezas do coñecer que poden provocar a comprensión. Volvemos así a unha idea central na dramática de Villalta, moi especialmente nos textos que se conciben como procura da comprensión, por parte dun personaxe que vai ao encontro de si propio, na busca dunha anagnórise moi similar á que, segundo ela, procura o príncipe Hamlet.

En 1987, con Carlos Paulo Martínez Pereiro, publica un texto de Raúl Brandão, *O doido e a morte*, editado en 1923. Na presentación do texto, tan sucinta como suxestiva, aparecen algúns dos trazos que mellor definen a obra dramática dun escritor que, efectivamente, aínda hoxe é un gran descoñecido entre nós. Aí podemos ler que se trata dun autor que “se interroga sobre o sentido da vida, a dor, o absurdo da existencia, a morte...”, precursor de tendencias literarias posteriores (Villalta e Martínez Pereiro, 1987, p. 3), sen esquecer as visión das máscaras (os roles) como condición da identidade. Trazos, aos que cabería engadir aínda a concepción dun ser humano habitado por un “eu” múltiple, desdoblable, que tamén atopamos na obra de Villalta, ou nas reflexións de Cunqueiro sobre Hamlet, polo que queremos subliñar dous feitos. Dunha banda, a posible influencia do monólogo *Eu sou um homem de bem* (1927), que recolle a loita entre dúas voces, a do protagonista e a do deuteragonista, e recrea o tema do “dobre”. No seu ensaio sobre *Don Hamlet* de Cunqueiro, recorda Villalta que “ser home é ser múltiplo” (1992, p. 53), o que pode conducir a unha conciencia “dividida” (Laing, [1960] 1983) e aos desarranxos que a tal división provoca, e ao feito de que a vida non deixa de ser un “drama

onde actúan os múltiples seres que somos” (Villalta, 1992, p. 53), o que é fonte de conflito interno e/ou externo. Da outra banda, hai na obra de Brandão personaxes que transitan dun texto para outro, ben que con “nomes e aspectos distintos” (Soares Junqueira, 2003, p. 150), e tal acontece na dramática de Villalta ao considerar personaxes como Lisis, Ofelia ou Silvia, que protagonizan os tres textos que se ocupan da relación entre identidade e autonomía, e exemplifican a loita da muller por ser ela propia, sen ataduras.

Entendemos que das autorías e pezas comentadas, Villalta recolle ideas e directrices que incorpora á súa dramática e desenvolve na súa propia *maneira* (moi elaborada e calibrada), como poidan ser a loita contra as rutinas (Dieste), a importancia das preguntas (Cunqueiro), a vida como un escenario no que caben diferentes formas de actuación e múltiples máscaras (Shakespeare, Cunqueiro), os xogos das identidades (Shakespeare, Brandão), a importancia da palabra como expresión íntima do ser e instrumento do *agón* (Pasolini), sen esquecer simulacros e finximentos⁵. Hai outras, certamente, que irán agromando no discurso.

Como se dixo, son cinco pezas, tres con formato breve e dúas cun formato maior. As cinco partillan ese tópico común na literatura universal, o do *theatrum mundi*, aquí considerado desde a perspectiva da vida como un xogo de roles no que as persoas, desde unha identidade latente, manifesta, finxida, ou roubada, desempeñan roles que a conforman e a (re)configuran, o que provoca unha superposición de máscaras sociais, aceptadas, degoiradas ou negadas, sen saber moi ben onde está a natureza verdadeira dun “ser” que non “é”, senón que “está” na súa máscara, no seu rol. Porén, entre as dúas primeiras (*Concerto...*, *O representante*) e as outras tres, hai unha diferenza substantiva, e non só no feito de ter as últimas tres mulleres como protagonistas, senón polo carácter e a finalidade do propio xogo, que nas dúas primeiras serve para crear un simulacro co que cumprir fantasías ou obter regalías sentimentais, e nas tres seguintes está directamente vinculado coa peripecia vital do personaxe, e coa procura non tanto da verdade canto da comprensión, refugando todo simulacro. Como explicaba Beltrán Villalva (2010), os roles que xogamos na vida cotiá poden agruparse en adscritos (por nacemento, clase...) e adquiridos, en función de parámetros diversos, e como se verá, nos tres últimos textos o que se produce é unha renuncia aos roles adscritos para escoller outros, ou para renunciar aos adquiridos da forma máis radical posible.

Eses dous modos de xogar os roles, de actuar no escenario social, permiten falar da arquitectura da con(s)cienca (eu son) e da identidade (quen son) como un ámbito en proceso en construción permanente. Ao falar de con(s)cienca podemos operar en dous niveis, pois tanto podemos referir o feito de “ser consciente”, como de “ter conciencia”. No primeiro caso estaríamos falando, segundo o *Diccionario Akal de Filosofía* (Audi et al., 2004, p. 197) dun trazo fundamental da existencia humana que implica ter vivencia da propia experiencia, o que supón o feito de que a persoa, na súa subxectividade, se saiba axente, se afirme no seu “eu”, con capacidade para obrar, para actuar, para ser “eu” en relación a “alter”, o que implica autonomía, fronte a dependencia ou submisión. No segundo, poderíamos situarnos no ámbito, sempre relativo, dos valores, o que ten implicacións éticas e morais, pois na súa actuación a persoa toma decisións, elixindo entre cursos diferentes de acción en relación aos contextos da súa experiencia e as persoas que habitan eses contextos. En boa medida, na obra dramática de Villalta, podemos destacar o feito de que os personaxes, sequera aqueles que se sitúan en primeiro plano en cada escena de vida, van tomando conciencia da súa condición de suxeito

⁵ Lembraremos aínda que en 1980 a Compañía Luís Seoane estrea na Coruña o espectáculo *As criadas*, a partir do texto homónimo de Jean Genet, con dirección de Manuel Lourenzo, peza que asenta fundamentalmente na idea de simulacro e nos xogos roles e de identidade. Foi aquel un espectáculo que tivo unha excelente acollida e deixou unha pegada fonda na memoria teatral da cidade. Velaí unha influencia posible, pero sen que se poida comprobar.

actuante, e da súa (in)capacidade de decisión, ou da conquista paulatina desa capacidade e da liberdade de elección e de acción, como podemos ver no caso de Lisis, en *O paseo das esfínxes*. Un trazo que se deixa sentir con máis forza aínda en *As certezas de Ofelia*.

5. IMPOSTURAS

Hai dúas pezas que asentan na actualización, seguramente recorrente, dunha impostura vital que se materializa nun simulacro no que a persoa xoga a ser quen non é, asumindo, (1) nun estado de obnubilación (provocado polo alcol), ou (2) de forma consciente, unha identidade que non lle corresponde, coa que desempeña roles propios desa nova identidade. Hai un nivel de percepción subxectiva da realidade, no que habita o suxeito, e outro nivel de percepción interpersonal, desde o que outros suxeitos devolven ao primeiro á realidade. As imposturas teñen unha casuística diversa, vinculadas con desexos, fantasías, (in)satisfacción, ou soidade. Cada unha presenta trazos propios.

5.1. Concerto para un home só

Villalta, desde moi nova, tiña con(s)cienza plena, como músico e poeta, de que ocupaba unha posición social determinada, e ao longo da súa vida pública deixou constancia desa condición de suxeito e axente no campo cultural, participando en diferentes iniciativas e non refugando en ningún caso implicarse na esfera pública. Un feito que se relaciona co rol, o status e a posición do “artista” na sociedade, e coas expectativas inherentes, internas e externas. Todo iso pode apreciarse na súa primeira peza, *Concerto para un home só*, cun título no que, o seu único adxectivo, indica algúns dos males que van aparellados a tal condición, a de artista, cando se vive dun modo excluínte e non se entende se é posible “viver sen notoriedade, sen expectación, na indiferencia?” (Villalta, 1989, p. 3). Resulta moi suxestiva a maneira en que o Home (“vestido de fraque”), nun diálogo co público, partilla unha poética moi marcada pola visión romántica da arte (a beleza, a verdade), o idealismo (as musas) e o exclusivismo (a gloria); en realidade un monólogo provocado polo feito de que o concerto programado non poida celebrarse, toda vez que as cordas do violín “rebentaron” (p. 2). Un concerto que supostamente se estaría celebrando nun salón condal, na presenza de persoas de rango e estirpe, verdadeiros “connaisseurs”, para as que se dispoñen cadeiras, sofás, mesas, pero en realidade non hai ninguén, co que o Home está só, e o público hipotético, real nun espectáculo, toma conciencia de inmediato de tal soidade, amplificada por un espello que duplica a súa figura, e o seu ego inflamado. Falamos de obnubilación provocada polo alcol, pois, como explica Monedero Gil, “el que bebe puede alegrarse; porque el mundo hostil se ha transformado en bondadoso y permite la realización de sus proyectos” (1996, p. 202), pode entregarse ás súas fantasías (p. 203), pois “el mundo de la fantasía acoge aquellos deseos, propósitos y proyectos que la interpersonalidad niega” (p. 399).

No cume do delirio expresivo, cando o Home (vestido de fraque) desaparece extasiado no chan, a dramaturga implícita bota man do recurso do “dobre” (Herrero Cecilia, 2011); así, do espello, agora sen cristal, sae o Home (“descamisado”), armado cun monólogo dirixido en primeira instancia ao seu “alter ego”, e despois ao público da sala condal, para finalmente rematar o seu delirio crítico cun baile coa súa propia sombra, mentres a música de Verdi axita as sombras (Villalta, 1989, p. 8). Trátase dun contrapunto, que ofrece outra visión da existencia máis apegada ao mundo real, ben que esta nova máscara do eu tamén coñeza o “abismo” onde un dos dous afogará (p. 7). Dúas identidades, dous “eus” nunha mesma persoa, que dan lugar a un “dobre subxectivo” en palabras de Jourde e Tortonese (1996), a

dúas personalidades escindidas como acontece en obras literarias ben coñecidas, e podemos lembrar ao Dr. Jekyll e a Mr. Hyde, de Stevenson. Cabo do artista idealista, e mesmo romántico, que admira a beleza e aspira á verdade na arte, aparece o alter-ego derrotado e nihilista, que sabe que todo é un simulacro, ben que o simulacro sexa o único escenario no que el mesmo poder vivir. Oculito, tras as máscaras, permanece unha identidade indefinida, borrada na impostura. O ser non é, tan só vemos máscaras. Finalmente, como nas mellores pezas do teatro clásico castelán (*Entremés del retablo de las maravillas*, de Cervantes), entra un criado que pon orde no salón, abre cortinas para que entre a luz da mañá, e traslada ao Home (no chan) algún consello para mudar de vida, “tomar clases de violino..., beber menos..., casar” (Villalta, 1989, p. 8), pois todo foi un simulacro dun “melómano... exquisito” (p. 8).

Sendo unha peza asentada na idea de concerto, contén un espazo sonoro rico e variado, que serve para acompañar ambos monólogos, con fragmentos das pezas que supostamente formarían parte do repertorio do violinista imaxinado, amais da peza que inicialmente estaba prevista no programa de cámara, a “Partita número dous para violino só”, de Bach (Villalta, 1989, p. 2).

5.2. O representante

O representante foi publicado nos Cadernos da Escola Dramática Galega en 1990, no volume *Monólogos I*, cabo dos achegados por Marínhas del Valle, Xosé Luis Martínez Pereiro, e Imma A. Souto. De novo un simulacro no que “un home impecabelmente vestido, ar seguro e lixeiramente afectado” (Villalta, 1990, p. 15), chega a un hotel no que é recoñecido como un actor famoso, ao que se debe parecer moito, ata o punto de ser confundido polos clientes e pola recepcionista. Utiliza pois o tal parecido en proveito propio, no seu traballo como representante de comercio ou nas súas relacións sociais, como acontece no hotel cando invita á recepcionista, unha rapariga nova e fermosa, á subir ao seu cuarto para intimar.

No monólogo, hai diferentes momentos: a entrada no hotel ante as miradas da concorrencia, o diálogo coa recepcionista, as consideracións sobre o oficio de simulador e o oficio de actor, un diálogo último coa recepcionista na que esta lle comunica que na televisión están anunciando que o actor que el afirma ser acaba de morrer representando *O enfermo imaxinario* de Molière, e unha reflexión final no que o Home admite que a comedia acabou, e tamén a representación. Curiosamente rompe a axenda e os mostrarios que levaba consigo, como representante que se supón que é, o que deixa un cabo solto en relación á identidade dun Home do que só sabemos que se parece moito a un actor famoso. De novo a identidade real queda borrada, anulada, pola impostura.

O texto comeza co motivo da “*admiratio*”, a fascinación e rendición dos outros ante un eu que non é o eu propio, e que, para ser plenamente conseguida, debe asentar nunha adecuada “*imitatio*” dun alter ausente; un motivo presente en diferentes momentos na literatura universal, pero tamén na escrita filosófica ou relixiosa (Bynum, 1997). Remata co motivo do burlador non tanto burlado canto descuberto, tamén moi habitual na literatura, especialmente na medieval e na do barroco (Schere, 2012; Franzani García, 2020). Dous elementos máis a considerar en futuras indagacións. O que agora nos interesa destacar é que estamos ante personaxes que viven unha situación de “(in)seguridade ontolóxica” (Laing, 1983, p. 35), o que implica construír unha identidade alternativa, “una parte del individuo toma la identidad de una personalidad que no es la suya” (Laing, p. 96), e un mundo igualmente paralelo, para lograr un nivel mínimo de seguridade, e para iso serven máscaras, fantasías e simulacros.

Estariamos, segundo Monedero Gil, ou iso entendemos, ante un caso de “despersonalización” voluntaria ou auto-provocada, pois a persoa renuncia a súa propia identidade e toma a máscara dun falso eu, máscara que axuda a soportar o baleiro existencial en que vive o eu real. Por iso, tal vez, as súas últimas palabras serán: “a comédia acabou. Así termina a miña representación. Agora é cando fico eu só” (Villalta, 1990, p. 16). Pero aínda así non sabemos, nin saberemos, o que hai, quen está, detrás desa máscara, por moito que o suxeito innominado afirme “sinto-me liberado” (p. 16).

6. CONSCIENCIA E EMANCIPACIÓN

As outras tres pezas, están directamente relacionadas coa análise e reconstrución do eu, da con(s)cienza, desde a percepción que a persoa ten de si mesma, da súa identidade, da súa posición e do seu status, tamén cos seus desexos de ser, ou na reflexión do que foi e non queredría que fose como foi. Por utilizarmos unha idea moi querida a Freire ([1968] 1995), prodúcese un tránsito entre a conciencia intransitiva e a conciencia transitiva (ou crítica), mediante un proceso de revelación e de conscientización, o que implica comprensión. En palabras de Gramsci o suxeito revélase contra a hexemonía e a súa posición subalterna (Bates, 1975), con independencia dos efectos da tal rebelión.

6.1. O paseo das esfinxes

Na descrición e análise da peza, cómpren algunhas consideracións sobre referentes culturais explícitos, como o nome do personaxe principal, Lisis, a única con nome propio, ou o feito de que o resto dos personaxes sexan esfinxes que se diferencian polo rol social que desempeñan (pai, nai, mestre, sogra, mozo, poeta, sacerdotisa), e se refiren con letras (a, b, c, d). Na súa etimoloxía, λύσις (lysis), refire en grego a acción de desatar, liberar, afrouxar ou desligar, pero tamén fai referencia a un diálogo de Platón, que trata da amizade, mentres que no territorio da química dá conta dun proceso de ruptura da membrana celular. Como se lerá, un nome moi acaído á peripecia do personaxe.

Canto ás esfinxes, estas presiden un paseo que vén sendo o escenario social onde desempeñan os seus roles e funcións, nunha posición hierática, e mantendo entre si notables semellanzas no xesto adusto, no ton grave e na aparencia de vedrañas ruínas. Cabe lembrar que se trata dunha figura mitolóxica cun rol importante no panteón exipcio, con funcións diversas, entre outras a de protexer e gardar os templos, e, en certa medida, a paz e a orde social en todos os sentidos (Macías Villalobos, 2012), inda que poidan referir o carácter enigmático da existencia. Incorporada á tradición cultural e filosófica grega (Rodríguez Adrados, 2016), podía anunciar destrución e mala fortuna, ademais de estar vinculada cos enigmas e co coñecemento, sendo celebre pola peripecia de Edipo na súa volta ao fogar, en Tebas.

As dúas referencias culturais, *lisis* e *esfinxe*, teñen especial relevancia, en tanto se trata da ruptura da orde social establecida, nun marco social protexido por seres capaces de condicionar as condutas mediante un balbordo incesante, causar destrución a quen non obedeza os seus designios, ou expulsar aos heterodoxos por unha porta de saída que toma a forma de Camiño, todo un símbolo da procura de si. Tamén do amor, trala irrupción inesperada dun camiñante, fuxidío. Nesa dirección, Riobó definiu con precisión a esencia da peza ao sinalar que se trata dun paseo alegórico polas tres idades dunha muller en tres escenas que exemplifican o paso da vida, ao presentar a Lisis como escolar, noiva, e vella, salientando o contraste entre o “paseo (a vida acomodaticia e común para a que parece que se

nos destina” e o “camiño” que implica unha escolla persoal (2000, p. 147). Unha idea recollida do propio texto, onde a Esfinxe B, diante dos desexos de Lisis, por aprender outras cousas, lémbrale: “O ceu está sempre no seu lugar, a terra é imutábel. E ti debes preparar-te para ocupar o teu sitio entre nós, neste paseo, o día en que contraías matrimonio” (Villalta, 1991, p. 2).

Con independencia de que a autora coñecese e valorase (ou non) a poesía de Kavafis, non queremos esquecer dous poemas seus, especialmente relevantes. No primeiro, “Itaca”, de 1911, podemos ler: “Itaca te regaló un hermoso viaje. /Sin ella el camino no hubieras emprendido./ Mas ninguna otra cosa puede darte” (1981, p. 47). No segundo, “La ciudad”, anterior a 1911, lemos: “La ciudad irá en ti siempre. Volverás /a las mismas calles...” (p. 37). E facémolo porque na escena III, que contén un longo monólogo final, Lisis volve aos escenarios da nenez e da mocidade na procura das “sombras do pasado”, exclamando “por fin vos encontro” (Villalta, 1991, p. 9). E alí, no vello paseo onde seguen as esfinges, agora cubertas de po, “estende a esteira e acomoda as telas para facer unha cama” (p. 9), na que finalmente se acomoda, mentres a “luz vai-se esvaindo pouco a pouco até ficar escuro” (p. 10), tal vez porque o camiño e a procura remataron (ou non).

Nese monólogo final, unha sorte de reconto das vidas andadas, Lisis fai unha gabanza do camiño como modo de vida, pois “o simple feito de seguir andando abonda, cada parada no camiño reconforta, cada fonte, cada árbore, cada saúdo son como as ondas do mar: apenas se nos ofrecen e xa nos están abandonando” (1991, p. 10). Hai que salientar que o monólogo non contén nin un canto nin unha celebración da decisión tomada, senón un relato sinxelo e sincero do que foi unha vida vivida en liberdade, na procura do sentido e da paz. Volvendo a Monedero Gil, trátase dun proceso de construción persoal, en tanto ser persoa sexa “ser consciente del mundo objetivo y del mundo íntimo en tanto que constituidos” (1992, p. 388), procurando unha integración harmónica entre os dous que conduce a esa paz profunda que respira Lisis.

Dúas son, ao noso entender, as ideas centrais neste texto. Dun lado, a autonomía na hora de decidir presente e futuro, ante as rutinas establecidas, o que nos leva ao rexeitamento dos roles adscritos e dos asignados ou impostos (desde fóra), para tentar vivir unha vida en liberdade, como suxire a cantiga que canta Lisis cando nena, no inicio da peza, mais cunha nota de misterio. Do outro, esa idea de camiño como opción vital, pero entendéndoo tal vez nunha perspectiva próxima á visión taoísta da existencia. Con esta peza, como dixemos, Villalta inicia a que podemos considerar “triloxía da emancipación”, cunha xeira de personaxes femininos na procura da súa autonomía, en loita pola realización persoal, o que, a veces, ten consecuencias tráxicas cando o mundo íntimo e o mundo obxectivo coliden, como acontecerá en *Os doces anos da guerra*.

6.2. As certezas de Ofelia

Para iniciar a súa andaina, a revista *Casahamlet* convidou a varios autores e autoras a presentar algún texto que tomase como motivo de inspiración a coñecida traxedia de Shakespeare, e entendemos que aí naceu o texto citado, ben que pouco máis poidamos dicir da súa xenealoxía. O que sabemos é que se publica en 1999 e nel a autora ofrece a súa mirada sobre un dos personaxes máis enigmáticos da literatura dramática universal, que Heiner Müller incorpora na peza titulada *Maquinahamlet*, na que se pode albiscar a rebelión de Ofelia diante dunha peripecia vital subalterna. Ela dirá: “Préndolle lume á miña prisión. Boto os

meus vestidos ao lume. Desenterro o reloxo do meu peito que foi o meu corazón. Saio á rúa envolta no meu sangue” ([1977] 2013, p. 226).

Fronte á Ofelia que constrúe Shakespeare, ou a que recrea Cunqueiro, con dezaseis anos, confiada e inocente, Villalta aposta polas dúbidas e certezas dunha moza decidida a gañar o seu destino revelándose contra o que lle tiñan programado desde que era unha nena⁶, e a reconstruír a súa historia, procurando no pasado familiar as razóns para a ruptura coa súa condición de obxecto, de “filla para casar” que non deixa de ser un monte de carne, e a súa conversión en suxeito. Cando no inicio da peza, nun internado onde estudan, lle preguntan o que quere ser, a Amiga 3 responde que non sabe xogar, que non ten imaxinación, pero a Amiga 2 pídlle pensar “simplemente que non es o que es, senón outra cousa que che gustaría moito ser. Canto máis imposible che pareza, mellor”, e ela contesta que quereda ser feliz (1999, p. 36). E tal vai ser un dos motivos principais de Ofelia, mais procurando unha felicidade para si propia, o que implica revelarse contra un futuro no que ela, como lle lembra a Amiga 3, non é máis que “un paxariño preso sen escapatoria” (p. 37), mentres súa avoa lle confirma que foi para casar “para o que te criaron” (p. 38). Ofelia tamén necesita comprender cousas do pasado e por iso, antes de volver á casa familiar desde o internado, pasa pola casa da avoa en busca de respostas, procurando “unha confirmación, algo con que enfrontarme ao mundo” (p. 38), as razóns polas que súa nai se tirou ao río para poñer fin á súa vida. Así chega a revelación e se activa o desexo de reparación (vinganza), ao comprender quen é. Ofelia convértese en protagonista, en axente principal da acción.

Ofelia é filla de (A)polonio Miñato, home de fortuna cun apelido que xa di moitas cousas sobre a súa natureza, e como tal filla vai casar con Hamlet, herdeiro dunha familia danesa igualmente poderosa, polo que en realidade se trata dun compromiso matrimonial de carácter corporativo. Aproveitando que a familia Miñato ten contratada a publicación dunha reportaxe para unha revista do corazón, por mor do casamento, sendo consciente de que ela non é máis que unha moeda de troco nos xogos de poder e lembrando a morte non accidental de súa nai, Ofelia comenta coa Reporteira que na fortuna familiar hai “diñeiro ilegal, mesmo algún cadáver” (p. 42). Por iso, na casa da familia Miñato pouco despois ten lugar un diálogo que tanto nos fai lembrar a Shakespeare: “LAERTES. Tes moi desgostado o teu pai. / OFELIA. Teño compracido a miña nai” (p. 43).

Amais do tema da reposición (vinganza) pola morte da nai, tamén se reforza a idea de liberdade pois cando, na casa da familia Miñato, Ofelia e Laertes reciben aos pais de Hamlet, Claudio e Xertrude, ten lugar unha conversa en parellas, entre homes que falan de negocios, e mulleres que falan do rol da esposa. Cando Xertrude lle confesa algúns segredos da súa vida íntima, Ofelia responde: “De xeito que o finximento son se deterá nunca e así aprenderei a representar unha vida que, á súa vez, terá outra vida dentro, e esta outra e así, así até onde? Até onde?” (p. 45).

Finalmente, Ofelia, diante da morte do irmán, a causa dos remorsos por ter apartado o pai dos negocios familiares, decide abandonar “esta comedia” e ir “onde simplemente poda vivir” (p. 47), fiando no bo facer de Horacio para presentar a historia ante o mundo. Ofelia lembra

⁶ Aparece aquí un tema interesante de investigación verbo da forma de pensar e desenvolver o personaxe de Ofelia, pois como o de Antígona, foi obxecto de numerosas recreacións, máis aínda cando se realiza unha análise contrastiva en relación a Hamlet, como propón, entre outras cousas, Worsley (2015), en relación aos roles masculinos e os femininos e as posibilidades de acción en cada caso, o que pode conducir a unha “obxectificación” da persoa, convertida en cousa, en obxecto, mediante múltiples estratexias, entre elas as da descualificación ou a desconfirmación na comunicación (Watzlawick, Bavelas e Jackson, [1967] 1991, pp. 76, 87). Tal acontece nos textos de Shakespeare e Cunqueiro.

que “tiven unha nai que nada me deixou, a non ser a conciencia”, e recoñece que “toda a miña vida estiven agardando poder escoller algo que xa tiña decidido” (p. 47). O seu monólogo final, no que conversa por teléfono con Hamlet, e no que saberemos que Hamlet, inmaturo e dubitativo, non a vai acompañar, vén sendo a declaración dun novo estado de consciencia e conciencia, o que lle permite escribir “outro guión” para poder “improvisar” (p. 47), nese camiño novo que emprende na procura da emancipación.

Evidentemente a lectura desta peza de Villalta tamén se pode facer tomando en consideración o modo en que o texto se relaciona cos de Shakespeare e Cunqueiro, nunha mirada comparada que podería ser moi iluminadora. Abonde con dicir agora que nesta peza, como nas anteriores, ten relevancia a idea de simulacro, familiar e individual, no que as pautas de conduta están moi determinadas polo desexo de poder e pola forma en que se constrúe unha con(s)cienza acorde con tal degoiro, vellas rutinas contra as que, como a avoa, ou como a nai, Ofelia se rebela, renunciando ao finximento, aos simulacros.

Poderíamos falar de “sororidade”, que vai moito máis alá da complicidade ou da comuñón, ou da liña de continuidade entre Avoa, Nai e Neta, senón que ten que ver cunha sorte de memoria matrilineal milenaria compartida, pois finalmente, a Neta tras unha última conversa coa Avoa por fin chega a comprender a finalidade da existencia, e a súa con(s)cienza se ilumina e transforma. Lendo ese proceso de comprensión e conversión, desde a experiencia profunda e a vivencia íntima das razóns da Nai, lembramos algún fragmento da novela de Herbert, *Dune* (1965), e o rito das “Reverendas Nais” coa “Auga de Vida”, que permite que unha noviza da Irmandade Bene Gesserit acceda ás memorias das nais todas, alcanzando un nivel superior de consciencia e comprensión: a iluminación.

6.3. Os doces anos da guerra

Publicouse no número 29 da *Revista Galega de Teatro*, inverno de 2001, polo que, atendendo aos lentos procesos de edición de cada número, é moi probable que a súa escrita se sitúe un par de anos antes, a finais do século XX. O texto que chegou á *RGT* viña acompañado dunha “Nota da Autora”, que por motivos que descoñezo non se incluíu na edición, e agora facemos público no [Anexo I](#). Unha nota fundamental, para considerar o texto e toda a obra dramática de Luísa, polo moito que explica en relación á súa poética e á súa maneira de entender a creación dramática, tamén a lectura ou a escenificación, e de novo aparece a dimensión pragmática aludida, as formas de comunicar.

Desa “Nota”, destacamos agora a referencia ao “*théâtre dans un fauteuil*”, sendo “fauteuil” unha cadeira de brazos, un lugar para a recepción do texto, e remite a unha sorte de “teatro da mente” no que a persoa a través do acto de lectura escenifica o texto co seu maxín, constrúe e visualiza internamente unha posta en escena. A expresión aparece nun volume que levaba por título *Un spectacle dans un fauteuil*, orixinal de De Musset, que se inicia cun soneto dirixido ao lector no que se lle promete un gozo maior na lectura que no patio de butacas (1833, p. I). Os simbolistas recollen a idea, e houbo escritores como Mallarmé que tentaron desenvolver esa forma dramática, que, nos países de fala inglesa, se deu en chamar “closet drama” (Puchner, 2011), sen esquecer pezas como *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, ou exemplos posteriores como o capítulo 15, titulado inicialmente “Circe, no *Ulysses* de James Joyce (Pérez-Simón, 2015). Nesa tradición, documentada en Gould (1989), quen fala dun “teatro virtual”, hai que situar esta peza de Villalta.

Consta de 13 breves escenas ordenadas de forma secuencial, e nelas coñeceremos unha parte das historias de vida de Silvia e David, e saberemos algo do tempo en que foron

mozos, nun país “en guerra”, en loita polas liberdades e contra a ditadura de Francisco Franco, que afectaba a vida cotiá das persoas, debido á forte represión existente, en todas as ordes, cando os denominados Guerrilleiros de Cristo Rei, en cidades como A Coruña, podían mallar a paus nunha persoa por ter o pelo longo, ser sospeitoso de algo, ou ser diferente. Inda que o vocábulo “guerra” tamén fai referencia ás liortas dunha parella que inicia unha relación sentimental en tempos especialmente convulsos, como lembra Silvia: “a nosa foi unha guerra sen batallas definidas, unha guerra non demasiado consciente” (Villalta, 2001, p. 9). O adxectivo “doces” quizais teña que ver co pouso de nostalxia e tenrura que aquelas guerras adoitan deixar nas persoas que viviron aqueles anos, “unha época fermosa” (p. 9), en que tanto quedaba por facer, e todo se imaxinaba posible, se ben en poucos anos aquela ilusión se converteu en ambición para unha xente, ou en fastío ou decepción para outra (p. 17).

As historias de vida, desde o pasado ao presente (e viceversa), son contadas por varias voces, entre as que destaca a dunha dramaturga implícita que vai narrando ao tempo que lle dá voz aos personaxes, que a toman ora en ausencia (en *off*) ora en presenza. Esa voz implícita, cunha función diexética, e que provén do interior do mundo dramático reconstruído, non actúa como un personaxe máis, ao que se denomine narrador (Abuín González, 1997), senón que se constitúe como demiúrgo do drama. Richardson refire esta figura como un “speaker or consciousness that frames, relates, or engenders the actions of the characters of a play” (1988, p. 194). Ese xogo de voces permite crear dous niveis na enunciación, ocupándose do primeiro a dramaturga implícita, plano de maior obxectividade, e do segundo os personaxes, coa súas subxectividades. E con esas voces vanse articulando dúas historias que se complementan, a do accidente no que falecen Silvia e David (e a súa reconstrución), e as peripecias vitais deles dous.

Así, na primeira escena, amais do relato dos feitos desa dramaturga implícita, lemos como a voz de David presenta a Silvia e viceversa, para logo dar conta dos feitos que provocan que se volvan encontrar. Os dous camiñan pola mesma rúa, e Silvia decide tirarse diante dun coche, momento no que David, se precipita a salvala, co resultado de que os dous morren atropelados. Mortos, a dramaturga implícita sitúa a nosa mirada en dous puntos: (a) o lugar da rúa onde os corpos sen vida xacen na estrada mentres os viandantes comentan e reconstrúen o acontecido, e (b) unha cafetería próxima onde Silvia e David entran para conversar; a onde chegan os ruídos e comentarios da rúa, con clientes que entran e saen para saber, anunciar ou comentar o que pasou. Curiosamente, só o camareiro parece consciente da súa presenza, pois acode, presto e despidado, a atendelos.

Así, o mundo do aquén e o mundo do alén superpóñense, cos corpos aínda no chan e as almas flotando no ar, lixeiras, libres, e con todo o tempo do mundo para conversar por fin sobre aquilo que lles pasou anos atrás cando despois de amarse por un tempo se perderon de vista, mentres a xente entra e sae dando opinións sobre o acontecido e mesmo facendo comentarios sobre a identidade da muller morta, ou a do home barbudo que xace onda ela, ao que en pouco tempo acusan de ser un posible violador (mostrando a maneira en que se conforma por veces a opinión pública). Estamos ante un reconto de feitos acaecidos, mentres dúas voces lembran un pasado en común, para David con “tantos desexos incumpridos” (Villalta, 2001, p. 12), pois ao lembrar a guerra en común, este afirmará: “eu non me rendín aínda” (p. 14). Un diálogo, por veces duro e acedo, cunha dimensión fortemente confesional, no que case todas as cartas quedan ao descuberto. Finalmente, cando se despiden de novo, camiño de ningures, na mesa valeira onde estiveran sentados o camareiro dispón o seu pedido, dúas xerras de cervexa que quedan como dous signos que poden ser símbolos, abertos á interpretación.

Alén desa dimensión confesional da peza, na que se deixa sentir un certo pouso das derrotas vividas por unha xeración moi marcada polas circunstancias en que se produce a transición política (Vilarós, 2018), nesa lembranza emocional e racional dos anos mozos, interesa moi especialmente a estratexia compositiva da peza, na que se mesturan elementos diexéticos (narración en presente dos feitos) e outros miméticos (diálogos, breves monólogos, voces corais). Unha estratexia que ten como finalidade favorecer a recepción, moi especialmente a visualización da historia que se quere contar ou mostrar en toda a súa complexidade e riqueza.

Contrariamente ao que nós afirmabamos na presentación do texto na *Revista Galega de Teatro*, ao rexeitar abertamente a posibilidade dun “teatro para ler” (Vieites, 2001, p. 3), Villalta afirma e confirma con esta peza as posibilidades certas dun paradigma sobre o que se teñen escrito numerosos traballos. Esa forma de concibir o texto dramático define unha parte do programa cultural e literario de certos sectores do movemento coñecido como “modernism” en medio mundo, e pezas de Valle-Inclán, o capítulo 15 do *Ulysses* de Joyce, “Circe”, escrito en modo dramático (Vieites, 2022), ou *Rosalía* de Otero Pedrayo ([1959] 1985), son unha mostra precisa dese “théâtre dans un fauteuil” que Villalta explora con enorme acerto artístico.

7. CONSIDERACIÓNS FINAIS

No inicio do presente artigo lembrabamos unhas palabras de Feynman en relación á importancia da comprensión, que é unha actividade derivada do feito de pensar, de calibrar a realidade, con independencia do peso que tal actividade teña en cada persoa concreta, e en cada momento da vida. Ao formular Villalta a ecuación que, segundo ela, tería proposto Cunqueiro en *Don Hamlet*, sinala que se trata dun problema “esencialmente humano”, procura e resultado da “comprensión da própria evolución e da confrontación do *eu* cos *eus* exteriores” (Villalta, 1992, p. 52). Ese Hamlet recuperado e recreado por Cunqueiro, afirma que “páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo”, mentres outras “son confusos soños embrollados” (1974, pp. 20-21), e persoas hai que meten “perguntas en demasía nos... petos” (p. 78). Por iso, para Villalta a pregunta substantiva que nos traslada Hamlet, en Shakespeare ou en Cunqueiro, vai ser “quen son” ou “quen somos” (Villalta, 1992, p. 10) e outro tanto fan os personaxes de Villalta ou facemos nós ao ler as súas pezas e achegármonos ás súas vidas.

Como sinalaba Requeixo, na súa obra hai un desexo de “penetrar o sentido último dos seres e das súas circunstancias” (2023, p. 66), mostrando tamén situacións de agravio, opresión ou violencia. E nesa procura andan os seus personaxes polos seus textos, tentando acadar un nivel de consciencia que lles permita facer fronte á vida, ou refugando esa procura mentres alimentan ilusións que están próximas ao delirio histórico (Laing, [1961] 1978, p. 51). Porque as pezas de Villalta, as cinco, están construídas a modo das historias de vida nas que se produce un contraste, unha loita “dialéctica entre o que somos e o que desexamos ser”, en palabras de Requeixo (2023, p. 31), que provoca un efecto de (auto)reflexión nos personaxes, para comprenderse, xustificarse ou cuestionarse. Canto aos desexos, estes constrúense e quérense realizar ora por medio das ilusións antes aludidas e dunha impostura consciente, ora mediante a procura dunha con(s)ciencia nova, lonxe da impostura e máis próxima ao auto-coñecemento, e, como dixemos á emancipación, estratexias nas que a reflexión tamén ten relevancia.

Cuestións que encirran outra problemática, relevante, como é a da autonomía persoal. No seu *Anteproxecto dun manifesto político-literario* ⁷, Villalta sinala como “a simple noción

de individuo, de ser humano naturalmente libre e con dereito a realizar a súa existencia con referencia a si mesmo, é pura e simple heterodoxia. Herexía podería chamarse tamén” (1998). Así viven as súas loitas persoais personaxes como Lisis ou Ofelia, en tanto Silvia só pode atopar a redención no suicidio, co que rexeita a súa posición e o seu status. A morte, no que ten de renuncia consciente, implica unha afirmación persoal (na negación do que acabou sendo), e só nesa perspectiva ten pleno sentido.

Das cinco pezas, dúas son protagonizadas por homes e tres por mulleres, malia que en *Os doces anos...*, David teña un papel co-protagonista. Non deixa de ser curioso que nas dúas primeiras, as que se ocupan de peripecias masculinas, o motivo central sexa a impostura vital, mentres que nas outras tres vaino ser a procura de autonomía, o tránsito do ser humano entre a condición de obxecto e a de suxeito, a través da ruptura, a afirmación persoal e a emancipación. Por aí aparece una escrita decididamente feminista, sempre en modo implícito. Sendo así, o xogo de roles sociais vai ter moita importancia, en tanto o suxeito é actor nese escenario da vida no que as persoas teñen as súas entradas e saídas, como dixera Jacques en *As you like it*; e tamén papeis que cómpre desempeñar (ou non), sexan adscritos, herdados, asignados, impostos ou elixidos, co que abrolla o tema da (auto)determinación do individuo no marco da realidade social e dos seus grupos, con todos os textos e narracións circundantes, e os contextos.

Ben que haxa un conxunto de temas centrais en cada unha das cinco pezas, como viñemos mostrando, hai outros que abrollan aquí e acolá e que dan conta da vocación crítica coa que Villalta constrúe a súa obra. Así *As certezas de Ofelia* traslada cuestións como a nula independencia do poder xudicial, as trampas financeiras das grandes corporacións, o tráfico de órganos, ou os abusos da prensa na construción e manipulación da realidade e da opinión pública. Con *Os doces anos da guerra*, abrollan temas tan comúns como o morbo diante das desgracias, ou a maneira en que a opinión pública constrúe as identidades alleas, e as perversións a que poden conducir xuízos formulados sen máis, como acontece cando no corpo inerte de David unha parte dos viandantes, espectadores e comentadores do accidente, acaben por ver, sen dato ningún fiable e contrastado, un violador. A mentira como ferramenta de construción da realidade.

Nesa vocación crítica podemos percibir unha certa relación co que se ten denominado “drama de ideas”, que tivo un impacto forte en toda Europa coa obra de autores tan importantes como Ibsen ou Shaw (Siguan, 1988). Cabería citar a rebelión de Nora (*Casa de bonecas*) fronte á orde establecida e aos roles adscritos, asignados e impostos, e ese drama de ideas ten que ver co drama social, nas dimensións grupal e individual, e por tanto co drama interno de cada quen. De igual maneira se podería falar dun “drama filosófico”, tanto se consideramos o diálogo platónico como espazo de intercambio e debate de ideas, que asenta na dimensión dialóxica, como se analizamos como determinadas autorías e textos propoñen problemáticas relativas á identidade, ás esencias, ás finalidades de vida, ou ao sentido do ser e do estar no mundo (Pérez-Simón, 2015). A cuestión, igualmente importante, da construción social da persoa, como suxeito ou obxecto presente na esfera pública, tamén percorre as súas pezas, sexa que o suxeito quere asentar a súa identidade pública nunha impostura consciente, sexa que o suxeito se rebela, como dirá Ofelia no seu monólogo final, contra a forma e a maneira en que os outros a queren construír, antítese entre autonomía e dependencia, liberdade e submisión.

⁷ Tivemos acceso a este documento na páxina web de o-pica-folla.org, agora non dispoñible en internet. Alí procuramos a copia de traballo agora utilizada.

Da lectura das cinco pezas, e da consideración dos seus aspectos formais ou da maneira en que é utilizada a voz da dramaturga implícita, explorando e explotando todas as súas posibilidades, documentamos unha clara autoconsciencia, como autora dramática, un “constante interrogarse polo sentido da escrita, o papel da literatura” (Requeixo, 2023, p. 36). Pode probarse esa posición na diversidade formal que mostran os seus textos, mesmo parecendo semellantes nalgúns casos, como poidan ser os dous monólogos, montados con estratexias compositivas diferentes, nun desexo de exploración do que cabe definir como dramaticidade, calidade da acción, ou dramaturxia, a súa construción.

Para rematar, poderíase falar da orientación estética e dos estilos nas pezas de Villalta. Hai, de partida unha vontade “realista”, se entendemos, con Jameson (2004, p. 109), que o realismo é unha categoría epistemolóxica, en relación coa realidade, que se busca comprender, e nela comprender as persoas, e nesa dirección toda peza é realista porque sempre mostra unha realidade. Lembremos que na súa *Poética. “Sobre un certo estado da conciencia”*, sinala en relación aos temas, á materia dramática, que “son o mundo mesmo”. E ese mundo está sempre presente, como pano de fondo, nas cinco pezas, e con el establece un marco obxectivo no que xogan as subxectividade, mesmo na construción de fantasías, imposturas e rebelións, o que produce contrastes fortes entre o que cabería definir como real, no marco do mundo dramático configurado, e o que ten aparencia de irreal, moi marcados nas tres primeiras pezas pero tamén na última, na que o plano da realidade obxectiva, configurado por unha mancha de voces subxectivas, se combina ca fantasmagoría que habitan dous seres etéreos. Ora ben, na recreación do mundo e dos mundos do “eu”, e das visións que cada quen constrúe, atopamos trazos expresionistas, unha dimensión simbólica considerable, e pegadas do surrealismo e do absurdo. Así constrúe un estilo propio, como fixera Otero Pedrayo no seu *Teatro de Máscaras*, combinando elementos de tradicións artísticas e correntes estéticas diversas. Sen dúbida outro ámbito relevante de estudo.

Nalgún estudo crítico, o seu nome aparece como de esguello, ao ser unha autora que, logo de ter publicado algún texto, parece esquecer a escrita dramática, razón que tamén se esgrime para non afondar no seu estudo, como se a súa fose vocación ocasional, pouco representativa na súa traxectoria, e por tanto prescindible. Esperamos que con este traballo, no que quedan moitos cabos soltos que merecen especial atención, teñamos trasladado algunhas razóns de peso para invitar a ese estudo sistemático e coa debida fondura, que a súa dramática, mesmo na súa brevidade, ben merece.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín González, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Universidade de Santiago de Compostela.
- Audi, R. (Ed.). (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*. Akal.
- Baert, P. (2001). *La teoría social en el siglo XX*. Alianza.
- Bates, Th. R. (1976). Gramsci and the Theory of Hegemony. *Journal of the History of Ideas*, 36(2), 351-366. <https://doi.org/10.2307/2708933>
- Beltrán Villalva, M. (2010). La metáfora teatral en la interacción social. *Revista Internacional de Sociología*, 68(1), 19-36. <https://doi.org/10.3989/ris.2008.06.17>
- Biscaíño Fernandes, C. C. (2008). A Escola Dramática Galega (1978-1994) e o sistema literario. *Boletín Galego de Literatura*, 39-40, pp. 9-35.
- Bourdieu, P. e Passeron, J-C. (1977). *La reproducción*. Laia.

- Braxe, L. (2018). A eterna busca dunha suite inasíbel. En L. Villalta, *Obra Dramática Completa* (pp. 18-24). Edicións Proscritas.
- Burke, K. (1941). *The Philosophy of Literary Form*. Louisiana State University Press.
- Burke, K. (1945). *A Grammar of Motives*. Prentice Hall.
- Bynum, C. W. (1997). Wonder. *The American Historical Review*, 102(1), 1-26. <https://doi.org/10.1086/ahr/102.1.1>
- Campbell, C. (1996). On the concept of motive in Sociology. *Sociology*, 30(1), 101-114. <http://www.jstor.org/stable/42857839>
- Campbell, C. (1998). *The myth of social action*. Cambridge University Press.
- Cunqueiro, A. (1974). *Dom Hamlet e tres pezas máis*. Galaxia.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina, I*. Fondo de Cultura Económica.
- Dahrendorf, R. (1975). *Homo sociologicus*. Akal.
- Dante (1996). *Monarchy* (P. Shaw, Ed.). Cambridge University Press.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro, 1947-1970*. Paidós.
- De Musset, A. (1833). *Un spectacle dans un fauteuil*. J. P. Meline.
- Dewey, J. (1938). *Experience and Education*. Kappa Delta Pi.
- Fernández Otero, A. (2018). Notas arredor dunha Sinfonía de escenas. En L. Villalta, *Obra Dramática Completa* (pp. 7-17). Edicións Proscritas.
- Feynman, R. (1998). *The Meaning of it all*. Perseus Publishing.
- Figuroa, A. (2001). *Nación, literatura, identidade*. Xerais.
- Franzani García, B. J. (2020). El burlador burlado, una propuesta para entender el final de *La verdad sospechosa*. *Hipogrifo*, 8 (1), 33-49. <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.04>
- Freire, P. (1995). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- García Vidal, D. (2009). *Teatro galego e construción nacional: os Cadernos da Escola Dramática Galega (1978-1994)* [Tese Doutoral]. University of Birmingham. <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/972/>
- Giner, S. (1996). *Sociología*. Península.
- Goethe, J. W. (2021). *Fausto* [L. Tobío Fernández, Trad.]. Laiovento
- Goffman, E. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- González Millán, X. (1994). Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, 3, 67-71.
- González Millán, X. (1998). A reconfiguración do espazo literario galego actual: transformacións e desafíos. En M. F. Vieites (Ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995* (pp. 15-32). Xerais.
- González Millán, X. (2000). *Resistencia cultural e diferenza histórica*. Sotelo Blanco.
- Gould, E. (1989). *Virtual Theater: From Diderot to Mallarmé*. The Johns Hopkins University Press.
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas. *Monografías de Cédille*, 2, 15-48.

- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular*. Gedisa.
- Jourde, P. e Tortonese, P. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. Nathan.
- Kavafis, K. (1981). *Poesías completas* [J. M. Álvarez, Trad.]. Hiperión.
- Laing, R. D. (1978). *El yo y los otros*. Fondo de Cultura Económica.
- Laing, R. D. (1983). *El yo dividido*. Fondo de Cultura Económica.
- López Silva, I. (2007). O desenvolvemento da nova dramaturxia. En M. F. Vieites (Ed.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego* (pp. 213-222). Galaxia.
- Lucas Marín, A. e García Galera, M. C. (2009). La comunicación personal. En A. Lucas Marín (Ed.), *La nueva comunicación* (pp. 191-214). Trotta.
- Luckmann, Th. (1996). *Teoría de la acción social*. Paidós.
- Machiavelli, N. (1998). *A Mandrágora* [F. Pillado e L. Villalta, Trads.]. Laivento.
- Macías Villalobos, C. (2012). Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la esfinge. *Mirabilia*, 15, 1-36. <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283022>
- Monedero Gil, C. (1992). *Psicopatología humana*. Siglo XXI.
- Müller, H. (2013). *Maquina Hamlet e outras pezas* [C. López Pato, Trad.]. Galaxia.
- Oliva, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Síntesis.
- Oliva, C. (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Cátedra.
- Pasolini, P. P. (1994). Manifiesto por un novo teatro [L. Villalta, Trad.]. *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 105.
- Pazó, N. e Vilavedra, D. (2000). El teatro gallego después de 1975. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, 21-38.
- Pérez-Simón, A. (2015). *Drama, literatura, filosofía. Itinerarios del realismo y el modernismo europeos*. Espiral Hispano-Americana.
- Puchner, M. (2011). *Stage Fright. Modernism Anti-Theatricality & Drama*. The Johns Hopkins University Press.
- Ragué-Arias, M. J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Ariel.
- Requeixo, A. (2023). Introducción. En L. Villalta, *Pensar é escuro. Poesía reunida (1991-2004)* (pp. 7-69) [A. Requeixo, Ed.]. Galaxia.
- Richardson, B. (1988). Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage. *Comparative Drama*, 22(3), 193-214. <https://www.jstor.org/stable/41153358>
- Riobó, P. P. (2000). *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*. Universidade da Coruña.
- Rodríguez Adrados, F. (2016). «Esfinge» y nuestro diccionario. *BRAE*, t. XCVI, c. CCCXIII, 351-356. <https://revistas.rae.es/brae/article/view/144>
- Salvat, R. (1974). *El teatro de los años 70*. Península.
- Sapienza, A. M. (2022a). Pasolini y el teatro: historia de una contradicción. *ADE/Teatro*, 190, 148-154.
- Sapienza, A. M. (2022b). Pasolini y el "Manifiesto sobre el Nuevo Teatro". *ADE/Teatro*, 190, 156-165.

- Schere, M. J. (2012). El tópic del burlador-burlado en los Caballeros de Aristófanes. *Nova Tellus*, 30(1), 19-41. <https://www.scielo.org.mx/pdf/novatell/v30n1/v30n1a1.pdf>
- Siguan, M. (1988). Ibsen y el «drama de ideas en Cataluña». *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7, 157-164.
- Soares Junqueira, R. (2003). A obsessão das sombras ou culto do fragmento e pulverização da identidade no teatro de Raul Brandão. *Scripta*, 7 (13), 137-161. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12508/9820>
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson.
- Tarrío Varela, A. (1994). *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Xerais.
- Vieites, M. F. (1996). *Manual e escolma da Literatura dramática galega*. Sotelo Blanco.
- Vieites, M. F. (1998). *La nueva dramaturgia gallega. Estudio y antología*. Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F. (2001). Contra o sentido común. *Revista Galega de Teatro*, 29, s/p.
- Vieites, M. F. (2008). El personaje dramático: aspectos generales. En J. A. Hormigón (Ed.) *Del personaje literario-dramático al personaje escénico* (pp. 41-200). Publicaciones de la ADE.
- Vieites, M. F. (2022). James Joyce dramaturgo, el caso “Circe”. *ADE/Teatro*, 191, 174-185.
- Vilarós, T. M. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.
- Vilavedra, D. (1998). As novas promocións. En M. F. Vieites (Ed.), *Do novo teatro á nova dramaturxia, 1965-1995* (pp. 109-143). Xerais.
- Vilavedra, D. (2006). La literatura dramática gallega después de 1980. *Estreno*, XXXII (2), 60-73.
- Vilavedra, D. (2014). Nuevas dramaturgias gallegas: ¿La emergencia de nuevas poéticas? En E. Garnier e A. Abuín (Eds.), *Nouvelles scènes, nouveaux dispositifs: l'émergence du théâtre galicien* (pp. 103-114). Lansman.
- Villalta, L. (1989). *Concerto para un home só*. Cadernos da Escola Dramática Galega, 76.
- Villalta, L. (1990). *O representante*. En VV. AA., *Monólogos*, I (pp. 15-16). Cadernos da Escola Dramática Galega, 85.
- Villalta, L. (1991). *O paseo das esfínxes*. Cadernos da Escola Dramática Galega, 88.
- Villalta, L. (1992). *O Don Hamlet de Cunqueiro: Unha ecuación teatral*. Laivento.
- Villalta, L. (1999a). *As certezas de Ofelia*. *Casahamlet*, 1, 37-47.
- Villalta, L. (1999b). Mito e variacións no *Don Hamlet*. *Casahamlet*, 1, 70-71.
- Villalta, L. (2001). *Os doces anos da guerra*. *Revista Galega de Teatro*, 29.
- Villalta, L. (2002). Poética. “Sobre un certo estado de conciencia”. eDixital. <http://bitly.ws/KrIY>
- Villalta, L. (2018). *Obra Dramática Completa* [A. Fernández Otero e L. Braxe, Eds.]. Edicións Proscritas.
- Villalta, L. (2023). *Pensar e escuro. Poesía reunida (1991-2004)* [A. Requeixo, Ed.]. Galaxia.
- Villalta, L. e Martínez Pereiro, C. P. (1987). Raúl Brandão: as máscaras do rosto. En R. Brandão, *O doido e a morte* (pp. 3-5). Cadernos da Escola Dramática Galega, 64.

Watzlawick, P., Bavelas, J. B. e Jackson, D. D. (1991). *Teoría de la comunicación humana*. Herder.
Worsley, A. (2015). Ophelia's Loneliness. *ELH*, 82(2), 521-551. <https://www.jstor.org/stable/24477796>

Apéndices

ANEXO I

No manuscrito enviado pola autora á RGT, amais do texto editado e dalgún paratexto, como o que contiña a súa traxectoria artística, tamén se incluía esta nota previa que tanto explica.

NOTA DA AUTORA

Este texto pertence ao xa nada orixinal xénero que poderíamos denominar narrativa dramática e aspira a merecer un lugar dentro desa heteroxénea modalidade suxestivamente descrita entre os simbolistas franceses como “*théâtre dans un fauteuil*”, expresión que aquí anosamos de maneira un tanto máis ascética como “teatro para ler”.

Mais, por respecto á parte teatral da pasional maridaxe narrativo-dramática, a autora procurou que o propio texto fornecese todos os elementos necesarios para unha eventual interpretación escénica.

O texto, por tanto, é suficiente e auto-suficiente. Non obstante, e sen ánimo de interferir no modo de lectura/interpretación que, partindo da butaca, pudesen chegar ao escenario, a autora quere confesar que a adopción desta forma simbiótica é consubstancial ao propio tema que pretende desenvolver. Trátase, en esencia, do cruce entre dúas dimensións temporais e o seu desenvolvemento simultáneo: a dimensión narrativa que reproduce o curso da vida e a atemporalidade dramática que nos enfrenta co “espazo vacío” da morte.

Por iso, na concepción plástica orixinaria da obra, estas dúas dimensións permanecen constantemente activas: todas as personaxes enuncian o seu texto cando corresponde, pero continúan mantendo a súa actividade vital, a súa actitude xestual con comentarios ás veces en off, a súa presenza dramática, en definitiva, con ou sen texto, mentres a atención viaxa de unha a outra dimensión. Se ben as escenas de fondo, que nos van relatando os acontecementos dos vivos, e máis o diálogo estático dos mortos forman subespazos independentes na medida en que a comunicación entre ambos é distante e ambigua, un e outro evolucionan de maneira contrapontística dando como resultado unha configuración melódica, por así dicer, compacta: complexa pero única. Como a propia vida e as súas incógnitas.