

## No centenario de *Alén*, de Xaime Quintanilla. Unha estimación crítica

On the centennial of Xaime Quintanilla's *Alén*. A critical appraisal

Manuel Francisco Vieites<sup>1,a</sup> 

<sup>1</sup> Universidade de Vigo, España

 [amvieites@uvigo.es](mailto:amvieites@uvigo.es)

Recibido: 10/02/2022; Aceptado: 09/05/2022

### Resumo

En 2021 pasou, case inadvertido, o centenario da publicación de *Alén*, de Xaime Quintanilla, peza fundamental na renovación da literatura dramática galega anterior á Segunda República. A obra contiña unha proposta anovadora para unha escena aínda inzada dun rexionalismo cultural moi asentado no costumismo, e que, con espectáculos como *A man de Santiña*, quería iniciar a senda dun realismo enxebre. Neste artigo, escrito a partir dunha revisión de literatura, da perspectiva comparada que nos permite visitar outras autorías, pezas e teatros, e da esexese da obra coas ferramentas que ofrece a dramaturxia como disciplina para a ideación de espectáculos, consideramos as innovacións presentes no texto e no proxecto de escenificación que contén.

**Palavras chave:** Simbolismo; Saudosismo; Teatro estático; Dramaturxia; Escenificación.

### Abstract

In 2021, the centennial of the edition of *Alén*, a play by Xaime Quintanilla, went almost unnoticed, although it was essential in the renewal of the Galician dramatic literature prior to the Second Republic. The play contained an innovative proposal for a scene still rooted in a cultural regionalism deeply dependent on manners and customs, even though plays such as *A man de Santiña* started the path for a rural realism. In this article written after a review of literature, a comparative perspective that allows us to visit other authors, plays and theatres, and an exegesis of the play based on the tools offered by dramaturgy, as the discipline oriented to the design of theatre shows, we consider the innovations contained in the text and in its implicit staging project.

**Keywords:** Symbolism; Longingness; Static Theatre; Dramaturgy; Staging.



## 1. PRESENTACIÓN

A obra dramática de Xaime Quintanilla<sup>1</sup>, sequera a coñecida<sup>2</sup>, xa foi obxecto dalgunhas análises preliminares no que atinxe á súa pertinencia no sistema literario galego (Tato Fontaíña 1997b, 2016, Vieites 2003, 2010, Pascual Rodríguez 2010). Con todo, no caso de *Alén*, entendemos que nin o seu alcance literario nin a proposta escénica que contén a súa textura, foron obxecto de estudos que afonden nos seus riscos máis distintivos, e na súa relación coa renovación literaria ou escénica do seu tempo, cando menos na perspectiva ibérica. O que se quere explorar neste artigo é a súa transcendencia neses dous planos, malia que o texto, ata onde sabemos, non foi escenificado nin cando se publica nin despois. Si sabemos que, desde as páxinas de *Nós*, Risco sentencia: «tendo en conta a educación do noso público [...] terá que ficar como teatro pra ler» (Risco 1922: 16).

Un xuízo que nos sitúa no problema que pretendemos analizar, a súa dimensión literaria e o proxecto de escenificación implícito, polo que primeiro consideramos trazos singulares e novidosos do texto, para ver como se sitúa en relación a outros sistemas literarios nun momento en que, especialmente en Europa, se estaba vivindo unha transformación teatral notable, asentada en novas formas de entender a escrita, que potencian, entre outros, Antoine, Grein, Brahm ou Stanislavski (Roubine 1990/2002, Wickham 1992), promotores dun realismo que aproveita un espazo escénico tridimensional, no que Appia ou Craig realizan importantes propostas camiño do simbolismo (Esslin 2001).

No eido dramático, Galsworthy, nas conclusións a «Some Platitudes Concerning Drama» (1909), consideraba que, naquel momento, na escrita había dúas vías: naturalismo, e «lyricism» (ou simbolismo). Tendencias dominantes que conviven con outras, as abeiradas á tradición popular e as orientadas ao pulo comercial, se ben haberá que engadir a emerxencia de correntes novas como poida ser o expresionismo, con antecedentes en textos de Büchner (*Woyzeck*, 1836) ou Wedekind (*Erdgeist*, 1895; *Die Büchse der Pandora*, 1902). Nesta última tendencia teríamos pezas de Strindberg ou Kokoschka, antes da irrupción de Kaiser ou Toller (Londré 1999). Porén, finalizada a primeira década do século XX, tamén estouran as vangardas históricas, nomeadamente futurismo (italiano, ruso), dadaísmo, ou surrealismo, que contra 1921 tiñan presentado os seus manifestos e traballos máis relevantes, tamén no eido literario (Goldberg 1988, Sánchez 1999).

No campo teatral, o século XIX remata coa presentación en París de dúas compañías que van mostrar maneiras diferentes de entender a creación escénica, que prevalecen durante as primeiras décadas do século XX: o Théâtre Libre, creado por Antoine en 1887, e o Théâtre d'Art, impulsado en 1889 por Fort e Lugné-Poe, que en 1893 se converterá no Théâtre de l'Œuvre con dirección deste último. Dunha banda os teatros naturalista e realista, e da outra o simbolista, que conforman dous dos grandes paradigmas que se desenvolven ao longo do século: o ilusionista e o non ilusionista. Ademais, en 1896 ten lugar a estrea de *Ubu Roi*, espectáculo creado a partir do texto homónimo de Jarry polo Théâtre de l'Œuvre, que

---

<sup>1</sup> Con todo, cómpre destacar que o Grupo ILLA (Universidade de A Coruña) no día 5 de outubro de 2021 organizou un acto de análise e lembranza da súa traxectoria literaria na Facultade de Filoloxía da dita universidade, baixo a coordinación de Carlos-Caetano Biscaíno-Fernandes.

<sup>2</sup> Segundo informan Lourenzo & Pillado Mayor (1982: 215), tería escrito *A estrana* en colaboración con Vitoriano Taibo. O xornal *A Nosa Terra*, na pág. 7 do número do 26 de febreiro de 1917, informa de que a creación da peza estaba en proceso.

exemplifica a que vai ser a posición das primeiras vangardas, coa súa mirada iconoclasta e irreverente.

Nese contexto xeral é no que temos que considerar a significación posible de *Alén*, comezando coa revisión de literatura e a perspectiva comparada, para logo proceder coa análise do texto, primeiro como artefacto literario e despois desde os presupostos da dramaturxia, en tanto disciplina que se ocupa da ideación de espectáculos (Vieites 2011). Queremos calibrar o alcance real dun texto que na súa edición primeira xa se considerou singular cando non «exquisito».

## 2. TEXTO E CONTEXTOS

Como fitos relevantes arredor de 1921, temos a publicación de *L'Œuvre d'art vivant*, de Appia, ou a estrea de *Seis personaxes á procura de autor*<sup>3</sup>, de Pirandello, logo de que Dalcroze publicara *Le Rythme, la musique et l'éducation* (1920). Tres formas de contestar o predominio das correntes naturalista ou realista no deseño escénico, na escrita dramática ou nunha interpretación allea a recursos expresivos alén da palabra. Naquela altura quedan atrás as propostas máis radicais das primeiras vangardas, e chegaban outras achegas en Alemaña ou na Unión Soviética, vinculadas co teatro documental ou co épico, co construtivismo e coa factografía (Del Río 2010, Barris 2013). Con todo, malia que nos dous primeiros decenios do século xx se produce esa emerxencia constante de ideas e propostas novas, segue vixente o confronto entre a escena ilusionista, co naturalismo e o realismo, e a escena non ilusionista, co simbolismo e o expresionismo (Brockett & Hildy 1999, Wilson & Goldfarb 2004), que presentan trazos específicos en función de xeografías e autorías. Tamén cómpre lembrar que o progreso das ideas e da praxe non é similar na creación dramática e na teatral, pois nos palcos as problemáticas e dificultades para concretar novidades son outras, entre elas as debidas á tecnoloxía escénica.

En 1908, Meyerhold publica un artigo esencial na ideación e concreción da súa poética, «El teatro naturalista y el teatro de atmósfera» (1971), que amais de conter trazos do ideario construtivista, supón unha defensa da escena simbolista, mentres realiza experiencias diversas en San Petersburgo, algunhas na compañía de Vera Komissarzhevskaya, que reflicten a situación de experimentación e debate que se vive en Rusia, naquela altura patria das experiencias escénicas máis relevantes. Un exemplo da transición entre naturalismo, realismo e simbolismo, témolo nas indagacións de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscova, e na súa vontade anovadora, cando contra 1925 reflexiona sobre as ideas de Meyerhold: «El credo del nuevo Estudio, en pocas palabras, se reducía a que el realismo había muerto. Había llegado la hora de lo irreal en el escenario» (Stanislavski 2013: 405). As súas palabras mostran as tensións aínda vivas entre os modelos ilusionista e non ilusionista, cando no horizonte abrollan propostas cun impacto certo da idea do teatro e na súa praxe, como foi o modelo non-ilusionista de Brecht (Eaton 1977).

Nas ideacións teóricas de Meyerhold inflúe Fuchs, propoñente da necesidade de «reteatralizar» o teatro<sup>4</sup>, en traballos como *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) ou *Die Revolution des Theatres* (1909), o que implicaba explorar e explotar posibilidades novas das

<sup>3</sup> Non traducimos os títulos de textos dramáticos que non foron traducidos ao galego ben para a edición ou para a escena.

<sup>4</sup> Rubio Jiménez sinala en relación a tal concepto que «Reteatralización fue el término clave utilizado en el cambio de siglo para ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico» (1993: 64).

ferramentas propias da creación escénica, renovando disciplinas como interpretación, deseño, iluminación, dramaturxia ou dirección escénica, rompendo coa tiranía do texto. Esa idea de «re-teatralizar» foi desenvolvida en dúas direccións. Primeiro a defendida por Meyerhold que amais de vindicar outros elementos de significación alén da palabra, apostaba pola idea de teatro como convención consciente fronte á imitación do real, o que implicaba un cuarto creador do espectáculo: o espectador (Vieites 2021). Noutra dirección, a idea de «re-teatralizar» trocou en «des-teatralizar», con Craig alentando unha idea de espectáculo asentado na dimensión plástica e musical, e cos futuristas italianos, os dadaístas, e coas experiencias desenvolvidas na Bauhaus por Schlemmer, camiño da acción e da presentación escénica<sup>5</sup>. Na primeira idea de «reteatralización», o simbolismo ten un rol fundamental, e fronte ao «teatro libre» de Antoine, Fort e Lugné-Poe defenden un «teatro de arte», que non imite a realidade senón que a (re)crea. Como escribe Salvat, seguindo a Hauser (1951), «la presunción del simbolismo es intentar substituir la realidad por la idea» (1981: 209).

Rubio Jiménez (1998), na escolma de textos sobre estética e política teatral publicados de 1900 a 1915 en España, mostra a riqueza de propostas e debates, aínda que na praxe, no plano literario ou no escénico, as realizacións son escasas, dadas as dificultades para propiciar experiencias propias dun teatro de «arte», cando menos antes de 1921 (Hormigón 1998). Entre elas lembramos a que desenvolve en Madrid, entre 1908 e 1911, A. González (co pseudónimo de A. Miquis) (Rubio Jiménez 1993), ou Martínez Sierra desde 1916 (Peláez Martín 2003), na que contribúe María Lejárraga, coautora en pezas súas. Non esquecemos as de Cortiella e Iglesias na Companyia Lliure de Declamació e na apropiación de Ibsen (Litvak 1990), ou as de Gual co Teatre Íntim, onde realiza traballos de dramaturxia, deseño escénico ou dirección (Gual 2016). No primeiro cuartel do século xx en Cataluña tamén abrolla un «teatre de la natura»<sup>6</sup>, no concello de La Garriga, sendo Gual un dos promotores, e nos seus antecedentes, amais da lectura de Viñas I Faura (1997), interesan as experiencias de MacKaye (2015) e as do Bohemian Club en San Francisco. Canto aos textos temos o *Teatro fantástico* (1892) de Benavente, as achegas de Valle-Inclán abeiradas ao «teatro de ensueño» (Rubio Jiménez 1989, 1990), ou *Nocturn* (1895) e *Silenci* (1897) de Gual (2001).

Pérez Bowie, no seu reconto da teoría dramática na «Idade de Prata», sinala como un sector da autoría das primeiras décadas do século xx, quere subliñar a función social do teatro e a súa dimensión educativa, vinculando a dignificación da escena coa conversión do teatro «en instrumento cultural y educativo al servicio de la transformación de la sociedad española» (2003: 2240). Velá unha tendencia especialmente relevante desde o último decenio do século XIX, coa obra de autores que renovan temáticas, como Cortiella, Firmat Noguera, Fola Igurbide, ou Iglesias (Castellón 1994). En España a renovación por veces non era tanto cuestión formal senón de contidos, para presentar na escena espectáculos relativos á «cuestión social», pois uns atrasos (social, económico, político), eran causa de moitos outros (artístico, estético, científico). Unha situación analizada por J. R. Sánchez (1998) nunha conferencia no Ateneo de Madrid en 1914, cando ao falar do «teatro poético» sinala dúas tendencias, a dos rebeldes e a dos adaptables, que representaban, respectivamente, Valle-Inclán e Marquina. E ao dicir teatro poético, dicimos teatro simbolista, e como mostra *El marqués de Bradomín* (1907).

<sup>5</sup> Acción escénica ou «happening», e presentación escénica ou «performance».

<sup>6</sup> Resulta posible que a experiencia catalá tivese algunha influencia na proposta de Villar Ponte a prol dun «teatro da natureza», que el promove desde *A Nosa Terra*, e despois na súa peza *Teatro da natureza. A festa da malla*, datada en 1935, que Xerais edita en 1997 por man de Alonso e Vilavedra.

Nas tentativas de superación do naturalismo ou de formas de realismo debedoras do verismo e do «tranche de vie», aparece en España a cuestión da re-teatralización, para asentar o espectáculo nunha teatralidade anovada, e noutra dramaticidade, o que implicaba formas novas de concibir o texto dramático. Pérez de Ayala, en 1915, foi dos primeiros en presentar o concepto, sinalando que «la verdadera crisis teatral, crisis de concepto y evolución en el arte teatral, esa todavía no se ha anunciado en España» (1998: 202), ao considerar que naquela altura en España habendo arte dramática (literatura), non «existe propiamente un arte teatral de tipo elevado» (*Ibid.*). Unha das mellores defensas da idea de re-teatralizar que propuña Pérez de Ayala, foi a expresada por Ortega en «Elogio del Murciélago» (1921/2008), onde comenta as achegas dos Ballets Rusos de Diaghilev e as da compañía de Baliev (Sullivan 1986), a mesma que marabilla a Castelao en París en 1921, e da que recolle ideas para o que define como «teatro de arte galego» (Castelao 1977: 105-107, 128), que pon por escrito nese mesmo ano mais non serán trasladadas á esfera pública naquela altura.

Outro tanto ocorre coa literatura dramática e o teatro de expresión portuguesa, onde se deixa sentir a loita por construír ora unha escena naturalista ou realista, desde os «teatros livres», ora unha simbolista, con obras de Patrício (*O Fim*, 1909), Leal (*O Incomprendido*, 1910) ou Cabreira Jr. e Sá-Carneiro (*Amizade*, 1912), ben que a primeira tendencia, como en España, será a que acabe por impoñerse (Rebello 1968, Cruz 2001), e así chegan a Galicia nos anos vinte obras de Laranjeira, Mesquita ou Dantas (Tato Fontaíña 1999: 85), da man de Osorio (Biscainho-Fernandes 2017). Como no teatro de expresión castelá, a tendencia dominante en Portugal sitúase entre o naturalismo e o realismo, ao punto de que Almada Negreiros publica en 1915 o *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*. Entre as excepcións temos unha peza de Pessoa, *O Marinheiro*, publicada en 1915 no primeiro número de *Orpheu*, presentada como «drama estático» (Cruz 2005), e na que teñen especial valor conceptos como silencio, soño, espreita, ou saudade (Losa 1975), que definen esa forma dramática e una escena con trazos simbolistas<sup>7</sup>.

Situados en Galicia, cando en 1919 o xornal *A Nosa Terra* anuncia a estrea de *Donosiña*, peza de Quintanilla, publica una nota sen asinar co programa teatral das Irmandades da Fala (Tato Fontaíña 2016). Titulada «No Conservatorio Nazonal do Arte Galego. *Donosiña*, drama moderno de Xaime Quintanilla», explicaba que tanto Cabanillas, que estreara *A man de Santiña*, como Quintanilla, representaban o «novo teatro galego», vinculado co «teatro europeo», sendo a alternativa ao «teatro dialeutal que rebaixa a lingua» (Anónimo 1919: 6). Engadía que as xentes do Conservatorio «queren, primeiro un «teatro en galego» que un teatro galego», subliñando que «ou o arte s'impón pol-o arte mesmo, ou hai que renunciar a facelo» (*ibid.*). Apostaba por un teatro en galego inmerso no europeo que non tiña necesariamente que reflectir temáticas galegas senón outras máis universais.

Non reparara o autor da nota, que Laura Tato identifica como Villar Ponte, nas diferenzas notables entre ambos textos, nin que só o de Quintanilla cumpría as bases do programa artístico sinalado. O de Cabanillas supoñía una ruptura coa dramática rexionalista, iniciando a xeira da dramática nacionalista, pero estaba abeirado ao que cabe definir como realismo enxebre, pois dificilmente se pode cualificar o texto como naturalista se atendemos ao programa definido por Zola en 1881 (2011), que reclamaba unha reprodución científica da vida, criterio que a peza de Cabanillas incumpría pois había nela un pouso posromántico na maneira de recrear a realidade. E falamos de realismo enxebre<sup>8</sup>, «rural realism» en palabras

<sup>7</sup> Non nos consta que se teña explorado a influencia da peza de Pessoa na de Quintanilla, relación posible na que pagaría a pena afondar.

de [Krasner \(2012\)](#), dada a súa pulsión instrumental, ausente en *Donosiña*, máis próxima ao ideario realista de Ibsen (*Casa de bonecas*) ou Strindberg (*A señorita Xulia*). O proxecto para estrear *Donosiña* no Conservatorio abandonouse ([Tato Fontaíña 1995, 1997a, 1997b](#)), o que provoca un cambio de rumbo na nacente institución ([Tato Fontaíña 1999](#)), e no seu programa inicial. Quintanilla estrea a peza en Ferrol un ano despois, cun certo escándalo na comunidade galeguista ([Tato Fontaíña 1995, Romero Masiá & Pereira Martínez 2011](#)), e despois desas dúas estreas, a escena galega volve aos camiños do costumismo e do realismo enxebre<sup>9</sup>, e Quintanilla, logo de publicar *Alén*, abandona a escrita dramática.

Por iso podemos dicir que 1921, onda nós, non foi un ano relevante, agás pola publicación de *Alén*, que supuña, como ocorrerá un ano despois con *Máis alá* de Cebreiro e Manoel Antonio, unha proposta para encerrar a necesidade de renovación da nosa literatura atendendo ao desexo formulado desde *A Nosa Terra*. Quintanilla responde con dous textos que se sitúan nas antípodas do que se escribía ou se escenificaba no país, e seguimos a falar do que se publica ou estrea antes ou contra 1921. As tentativas de superación do costumismo rexionalista camiñan na dirección dun realismo que non renuncia a unha mirada enxebre, para falar das cousas da rexión ou da nación, como mostra a obra de Carré ([Biscainho-Fernandes 2011](#)), ou quere abeirarse ao drama social como poida ser *O Fidalgo*, de San Luís Romero (1918). Así, no nacente Movemento Dramático Nacional abrollan dúas tendencias: a que aposta por una renovación marcada pola dimensión instrumental, e a que propón rupturas. Seguindo a [González-Millán \(1994\)](#), Cabanillas dálle pulo ao nacionalismo literario e Quintanilla á literatura nacional e á autonomía da obra dramática ([Vieites 2003](#)), que era xusto o que se reclamaba naquel artigo, escrito a modo de editorial programático, que publica *A Nosa Terra*. Polo medio, autores como Villar Ponte, quen despois de publicar o que se pode considerar como primeiro texto de «agit-prop enxebre» (*A patria do labrego*, 1905), tentaba abrir camiños con pezas como *Entre dous abismos* (1920), que define como «*farsada granguñolesca nun paso*», se ben semelle un «folc drama», se reparamos nalgunhas relacións con *In the Shadow of the Glen* (1903), de Synge.

A recepción das pezas de Quintanilla, alén do escrito por Risco en *Nós*, non foi ecuánime<sup>10</sup>. Nunha conferencia de 1923, que publica *A Nosa Terra*, Carré analiza o estado da dramática galega, e ao falar da «nova orientación» destaca obras que, segundo el, imprimían un rumbo novo, «porque tratan xa de cheo asuntos e tipos de señorío e vilegos» ([2005: 107](#)). Velaí o criterio para falar de renovación, vinculada a mostrar novos usos e escenarios sociais da lingua, e por esa razón *A man de Santiña* será tan gabada, ao facer que os señores dos pazos falasen galego. Secasí, non se valoraban cuestións formais, de contidos, e moito menos estéticas, senón o feito de romper co degoiro por recrear escenas de labregos e mariñeiros. Carré, leal ao seu programa, define os textos de Quintanilla como «obras exóticas polos tipos, pol-o ambiente e pol-o asunto» ([2005: 107](#)). De *Donosiña* critica o que estea «inspirada nas cousas francesas en que abundan os maridos enganados, as cobizosas aventureiras, os bandidos [...] e hastra os cínicos chantaxistas», pero tamén que o autor quixese satisfacer «os gustos do público afeito ás produccións cinematográficas [...] en que se ven as cousas mais estranas» (*op. cit.*: 107-8), rexeitando calquera relación con Maeterlinck. Da segunda pouco

<sup>8</sup> Seguimos a proposta de [Pena \(1996\)](#) en relación á «vanguardia enxebre», en tanto o adxectivo é moi acaído para definir tendencias na dramática galega como poida ser o «agit-prop» enxebre.

<sup>9</sup> As rotas da nosa dramática e do noso teatro neses anos poden seguirse nos traballos de [Rabunhal \(1994\)](#) e [Tato Fontaíña \(1995, 1997a, 1999\)](#), que recollen edicións e estreas, e permiten tomar conciencia do fluír de textos ou espectáculos.

<sup>10</sup> En [Romero Masiá & Pereira Martínez \(2011: 84-100\)](#) recóllese unha boa selección de visións críticas das súas pezas.

conta, se ben deixe translucir o seu desgusto por presentar un «ambiente estrano á terra» (*op. cit.*: 108), aínda que Risco deixara dito que sendo *Alén* unha historia de xentes doutras terras, é «interpretada e sentida, asegún as normas da y-alma galega» (1922: 16). Para Carré a renovación implicaba seguir o exemplo de Cabanillas, apostando pola dimensión instrumental da escrita, e por iso a súa lectura das pezas de Quintanilla é froito das contradicións da Galicia do momento, pois como España, flutuaba «entre aspiraciones a la modernidad y reflejos conservadores» (Salaün 2003: 2588), e a vella garda galeguista, como a española, non quería «renegar de sus aspiraciones realistas» (*ibid.*).

Quintanilla adiantase non só á súa xeración, os novecentistas, senón tamén á xeración anterior, o Grupo Nós. Asume o programa formulado desde *A Nosa Terra*, e responde a retos posteriores feitos por Bal y Gay (*Hacia el ballet gallego*, 1924) ou Emilio Pita (1932), que sinalaban eivas significativas. Vai ser o primeiro en promover un realismo de novo cuño (*Donosiña*) ou en apostar polo simbolismo (*Alén*), pois tardarán en chegar pezas Dieste (*A fiestra valdeira*, 1927), Otero Pedrayo (*A lagarada*, 1928), Risco (*O bufón d'El-Rei*, 1928), De las Casas (*Dente de ouro*, 1931), ou Villar Ponte (*Os evanxeos da risa absoluta*, 1934), sen esquecer algunha proposta vangardista de Dieste (*O drama do cabalo de xadrez*, 1925), Otero Pedrayo (*Tren mixto*, 1929) ou Cunqueiro (*Rúa 26, diálogo limiar*, 1932). Nesa dirección, estaba en consonancia co que acontecía en Europa entre 1919 e 1921.

### 3. CLAVES SIMBOLISTAS

Defendemos que *Alén* é un texto debedor da poética simbolista, dos primeiros que en Galicia amosan esa tendencia no eido da creación dramática, malia que posúa trazos realistas, nunca naturalistas, e unha clara vocación saudosista, o que, nos leva de volta ao simbolismo, non sendo un saudosismo panteísta senón existencial, polo que habería que falar dun «drama existencial», considerando o «efecto devastador del deseo» en Helen, na súa lúcida irracionalidade (Abirached, 1978/2011: 200). Unha filiación que se sostén nas claves que imos considerar.

Do programa simbolista escribe Risco no seu *Preludio a toda estética futura* (1917), para defender una alternativa fronte ao realismo, o utilitarismo e o didactismo. Nas páxinas de *La Centuria* hai referencias a Mallarmé, Baudelaire ou Kahn, e Risco debulla principios básicos. Afirmar que «el esteta ha de vivir como en suspenso, con los brazos abiertos como los orantes de las catacumbas y de los mosaicos bizantinos, en la constante espera de la luz y en la expectación del milagro» (1917a: 15), reclama a «superioridad de la fantasmagoría» (1917b: 17), e propón misións para a arte, «creando lo no creado, lo que no existe en el mundo real, creando aún lo imposible» (1917c: 16). En 1921 publica en *A Nosa Terra* «Teoría y-estórea do drama», presentado como «anacos de un traballo antigo que poideran servir pr'os galegos qu'escriben pr'a escea» (2005: 43). Nel comenta diferentes tipos de drama (místico, interior, social, médico e tráxico) e indica autores relevantes como Ibsen, D'Annunzio, Strindberg, Hauptmann ou Maeterlinck, que participan na xénese do que denomina «teatro moderno», para o que establece tres fontes: Poe, Wagner e Ibsen, destacando que o primeiro influíse no desenvolvemento do Grand Guignol, xénero famoso en París que trouxo onda nós Villar Ponte.

Como explica Carlson, o simbolismo, en teatro e literatura dramática, configura un movemento moi heteroxéneo. Na súa revisión da teoría literaria francesa, dá conta de achegas de Bernard e Amiel (Carlson 1993: 375), e sinala una tendencia na escrita que busca a recreación do «inexprimé», que presta atención a contidos latentes, emerxentes, nunca manifestos, establecendo relacións ca psicanálise e Freud. Innes tamén sinala a procura, por parte de Maeterlinck, dun teatro do silencio (1993: 20), e destaca que nos anos 20 do século

pasado se crease unha «escola do silencio», representada en obras de Bernard, nas que «characters only speak past each other in overlapping monologues while the action is located and developed on a wordless, subtextual level that bears little relationship to the direction of the spoken dialogue» (1993: 21). Londré (1999) sinala que, na dramática simbolista, amais da tendencia decadente, con Wilde, habería que considerar a que se ocupa en temas relativos ao sexo, a morte e o oculto, con D'Annunzio, Schnitzler, Wedekind, ou Villiers de l'Isle Adam, autor de *Axël* (1890), peza con tantos pousos románticos.

Szondi dirá que, nos primeiros textos, Maeterlinck expón «la postración existencial del hombre, el desvalimiento en que se halla ante un destino inescrutable», a súa «indefensión» (1978/2011: 115); e explica o alcance da idea de «drame statique» en textos nos que máis que ausencia de acción presentan unha acción interna, que flúe no interior da persoa, sen que chegue ao movemento, ou si, pero na quietude, como mostrará Meyerhold. Na súa lectura do simbolismo Balakian destaca, para o drama, o que denomina «lack of crisis of conflict» (1977: 125), en pezas que «neither entertained nor instructed. They fulfilled none of the aims traditionally connected with the theatre» (1977: 126). Como escribe Woolf, verbo da ficción moderna, o simbolismo era unha reacción contra o materialismo dos que se ocupaban «not with the spirit but with the body» (1924: 104).

Para Styan o simbolismo ten raíces no romanticismo e da obra de Wagner, en tanto este «moved steadily towards a drama built upon archetype and myth, and upon dream and the supernatural, mystical elements which were to dominate the symbolic drama of the twentieth century» (Styan 1981: 7). Por iso hai un conxunto de palabras clave que o definen, como misterio, silencio, noite, ritual, invisible, pasividade, quietude, morte ou baleiro (Durand 2009), e fantasmagoría (Risco 1917b). Explicando o tránsito entre impresionismo e simbolismo, Hauser comenta, por volta de 1951, que «se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión» (2004: 437), e por iso as pezas presentan «el drama de la interioridad, el estado de ánimo, la atmósfera» (*op. cit.*: 467), e mostran o que se pretende «un mundo más elevado, más sublime y más artificioso» (*op. cit.*: 437).

Se a incorporación do simbolismo ás letras galegas non presenta problemas no eido da creación poética ou na narrativa, no da dramática as dificultades eran certas, por ser un xénero menos desenvolvido e polo peso da función instrumental ao servizo do espallamento do ideario galeguista. Onda nós, só cabía considerar modelos externos, entre eles os de Valle-Inclán, Benavente, Gual, Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, ou Pessoa (Cuesta Guadaño 2015). Pouco máis, agás algún texto do ferrolán Goy de Silva (1883-1962), que a principios do século xx estrea en Madrid algunha peza abeirada ao simbolismo (Toledano Molina 1998), e unha delas, *El eco* (1913), tal vez deixara pegada en *Donosiña*.

#### 4. ALÉN NA SÚA FACTURA. SIMBOLISMO E SAUDOSISMO

O título da peza contén un único vocábulo que, segundo o Dicionario da Real Academia Galega, pode ser adverbio, co significado de «máis alá, máis lonxe»; preposición, para dicir «máis alá de»; ou substantivo, referindo «o mundo de despois da morte». É este o que nos interesa, pois o que poida acontecer ou non despois da morte é un tema central da peza. No título xa abrolla unha temática querida aos simbolistas, de Villiers de l'Isle-Adam a Maeterlinck, sen esquecer ao último Strindberg: a morte. De igual modo, en sintonía co que expresara Woolf na súa crítica do materialismo literario, aposta polas cousas da alma, mostrando contrastes entre as posicións vitais dos personaxes, que se debaten entre materia e espírito.



Defínese como comedia, termo utilizado por outros autores (Valle-Inclán, nas «comedias bárbaras») en pezas que pouco se compadecían coa definición clásica do xénero, pois nin contaban cun desenlace feliz, nin querían provocar a risa. Partindo das diferentes modalidades de «comedia» que considera Pavis (1990: 66), ao mellor estamos a medio camiño entre as de carácter, humores, ou negras, dada a relevancia de Helen como figura, a tipoloxía dos personaxes, e sendo a morte un tema central. E máis alá desa escolla do dramaturgo empírico<sup>11</sup>, habería que falar de drama estático, o que nos leva de novo a Maeterlinck, a quen Rancière recupera para falar de «teatro inmóbil» (2013), sen esquecer *O Marinheiro*, de Pessoa.

Despois de título, referencia xenérica, dedicatoria a Vicente Risco, e outros paratextos dos que se falará, o dramaturgo empírico informa que o asunto aconteceu realmente en Norte América, segundo informaron os xornais, indicando as fontes utilizadas na ideación (Quintanilla 2010: 78). En efecto, un 5 de febreiro de 1921 nunha pensión de Detroit, Thomas Lynn Bradford quítase a vida, ao abrir a espita do gas no seu cuarto e morrer acorado. A finalidade dun acto tan radical era demostrar a existencia de vida despois da morte e a posibilidade de contactar desde o alén co aquén. Días antes Thomas puxera un anuncio na prensa buscando unha persoa coa que preparar o seu retorno, e así coñece a Ruth Starkweather Doran. Esta, días despois do trágico suceso, organiza na súa casa vixilias e veladas para comunicarse con el, logo de ter sentido a súa presenza. Transcende ao opinión pública que antes de rematar coa súa vida, Thomas deixara unha nota anunciando o seu retorno, para mostrar de forma empírica que hai vida despois da morte, e xornais como *The New York Times* fan un seguimento durante un tempo da posible comunicación desde o alén, algo que xamais se produce, e o caso perde forza en pouco máis dun mes. Thomas tiña 48 anos, estaba viúvo e tivera diferentes ocupacións, logo de graduarse no Columbia College of Oratory. Ruth era traballadora social, e tiña moito interese en cousas de espiritualismo e teosofía

En España a nova deuse a coñecer a principios de 1921 en xornais como *El Sol*, *La Libertad*, *La Correspondencia de España* ou *La Voz de Castilla*. O primeiro publica unha nota na que podemos ler como os seguidores de Thomas:

[...] comienzan a impacientarse, pues desde que el profesor Bradford ha muerto [...] no ha dado todavía señales de vida. Su novia, joven médium con la cual se hallaba en perfecta armonía mientras vivió, espera también. El profesor le había prometido que a su llegada al reino de la eterna paz se apresuraría a comunicárselo. La joven se halla en el natural estado de desesperación, pues comienza a creer que el muerto la ha abandonado definitivamente. Tal vez habrá encontrado en la otra vida otra médium y otro amor (Anónimo 1921: 7).

Atendendo á información dispoñible (Roach 2006, Vitelli 2013<sup>12</sup>), nin había relación de noivado nin Ruth era médium, e despois da morte de Thomas en ningún caso se acreditou a comunicación desde o alén. Semella que Quintanilla toma o asunto segundo aparece na prensa, e cos datos dispoñibles idea o argumento da peza. Malia o cualificativo de «comedia», non hai unha mirada crítica nin unha intención paródica en relación ao «espiritualismo», movemento moi popular en Europa e América contra finais do século XIX e as primeiras

<sup>11</sup> En relación ao uso de conceptos como dramaturgo empírico, dramaturgo implícito, ou dramaturxista ficticio, partimos da nosa visión das voces do texto dramático (Vieites 2008)

<sup>12</sup> Unha boa parte da información sobre o caso está dispoñible en xornais da época ou en espazos dixitais que a recuperan, como a que ofrece a James Randi Educational Foundation, con datos interesantes sobre o que Vitelli denomina «The Bradford Experiment». Vid. <https://bit.ly/3s6yq8l>

décadas do xx, que tivo eco e implantación en España (Graus 2019). Existiron revistas (*Revista Espiritista*, *Revista de Estudios Psicológicos*), grupos estables («Amor y Caridad» en Ferrol), e publicáronse tratados a favor ou en contra do movemento. En Ferrol editaríase a revista *El Kardeciano*, entre 1934 e 1936, dirixida por Sanz López.

A posición de Quintanilla en relación ao espiritismo, queda clara nas súas intervencións na *Polémica sobre espiritismo* que recolle os debates organizados polo Ateneo Ferrolán en agosto de 1931 (AF 1933). Alí dirá que os feitos presentados polos espiritistas como fundamento das súas crenzas non eran datos empíricos demostrables cientificamente. Non obstante, non hai na peza unha visión sarcástica ou crítica do fenómeno, senón unha mirada moi ecuánime, ao recrear diferentes actitudes e posicións nos seus practicantes, desde os fervorosos defensores ata os que pretendían adquirir formación para utilizala en proveito propio, sen esquecer os que se sumaban ao grupo por motivos alleos a crenzas e prácticas.

Quintanilla aproveita aspectos básicos do suceso, pero constrúe a peza arredor do concepto de espreita, nos momentos en que o grupo se xunta despois da morte do mestre para invocalo, ben que ese asunto vaia derivando cara outros máis relevantes como a relación entre Helen e Jex-Blake, na que volve aparecer a idea de espreita, da que abrolla con forza unha posición saudosista. Así, o que nun principio se define como comedia (espiritista) acaba derivando en drama saudosista, filiación que o autor fai explícita co fragmento dun poema de Teixeira de Pascoaes, tirado de *Marános* (1912), que sitúa no adral da peza, onde se lembra que a saudade sobrevive «aos mundos e ás estrelas» (Quintanilla 2010: 74). Nun artigo publicado en 1924 na revista ferrolá *Saudade*, confirmará que, en «mi comedia *Alén* [...] la saudade es el tema único de la obra» (Romero Masiá & Pereira Martínez 2011: 244), como tamén o será na novela curta que publica en 1922 con ese lema, *Saudade*.

En 1921, *A Nosa Terra* publica un artigo de Quintanilla, «O saudosismo e o idealismo», onde vincula lirismo con saudosismo, opostos ao idealismo. Entende por saudade «a cobiza [...] do lonxe inconcreto», que resulta «vago, etéreo, impreciso, non determinado endexamais», un «deseio endexamais satisfeito», unha «ansia infinita de eternidade, unha arela vivísima de cousas irrealizables» (1921: 5). Palabras que están en plena sintonía co programa simbolista, pois como lembraba Hauser, «los deseos irrealizables dan siempre la impresión de ser más perfectos y más satisfactorios que su transformación en la realidad habitual y trivial» (2004: 437). Ao igual que os poetas simbolistas, os personaxes dos dramas simbolistas rexeitan a realidade dada, pois como escribe Rimbaud en 1873, «la vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde» (1999: 188).

Tal acontece con Helen, protagonista de *Alén*, que vai transitando do universo grupal a unha posición de reclusión, illamento, e gozosa soidade, agardando un retorno que sabe imposible, irrealizable, pero alimentada pola lembranza do que foi e pola vivencia da espreita. Animada, en suma, por unha presenza que nace da ausencia: «O alén atópase vivo porque hai almas que recordan, porque as lembranzas son tan vivas como a vida mesma. ¡Tan vivas, que el, o morto, agora ten máis forza que vosté y-a vida!» (Quintanilla 2010: 116). Ora ben, Helen aliméntase dunha saudade de natureza dupla pois, dunha banda, cobiza un desexo imposible de encontro co seu amado, mestres pola outra sente o agarimo e a quentura emocional dese amor (imposible) que lle pide a Jex-Blake alimentar e acariñar, para ela tamén o vivir e gozar en tanto non consumado.

A saudade é a única posibilidade para que Helen transcenda unha realidade marcada pola ausencia do ser amado. Ao tomar conciencia de que «mais alén da vida —dígoo convencida— non hai nada» (Quintanilla 2010: 115), refúxiase na lembranza, onde a presenza do amado se torna real porque habita no seu maxín. Así aparece o que Quintanilla definía como desexo xamais satisfeito, inalcanzable, e Helen entra nun estado de contemplación interior. Jex-Blake

tamén se entrega á saudade cando Helen lle pide abandonarse á «espranza de que un día lle direi o que vosté agardará xa pra sempre! (*op. cit.*: 117), e acaba ensumido na «saudade nos nosos amores» que «non morrerá endexamais» (*op. cit.*: 118), nunha promesa de amor que non se resolverá nin concretará nunca, que sempre se manterá como posibilidade.

*Alén* consta dun acto único, e tres cadros. Cada cadro ten unha función moi precisa na estrutura da trama, na presentación dos asuntos que van agromando, relacionados primeiro coa espreita pola volta do mestre, e despois coa escolla da saudade como refuxio vital, e na metáfora que se quere construír. No primeiro, coñecemos o grupo espiritista e o seu estado de desintegración, logo dun tempo invocando un mestre que non se materializa, o que provoca algunhas chanzas pero igualmente a emerxencia de expectativas novas entre os seus integrantes. No segundo cadro, lemos como os últimos crentes abandonan o grupo, agora exultantes e inmersos en novos proxectos. No terceiro, un ano despois da morte do mestre, só quedan Jex-Blake e Helen, para facer unha última invocación, e para que Jex lle declare un amor incondicional, que desemboca nun desexo común, agardar até a morte por algo que xamais será.

Secasí, *Alén* é unha peza complexa canto á súa filiación, pois posúe trazos de tendencias diversas, e vaise configurando conforme se van sucedendo os tres cadros de que consta. Hai elementos realistas e simbolistas, como acontece nalgunhas pezas de Ibsen con tantos pousos simbolistas, como *Espectros* (1881), estreada polo Centro Dramático Galego en 2002. Os elementos realistas apenas presentados collen una tonalidade simbolista, como ocorre coa sala onde se sitúa a acción inicial ou cos personaxes que, tendo nome e apelidos, responden a arquetipos en función dos seus intereses, co que se manifesta aquela «revelação das almas» da que falara Pessoa (1914/1994: 113). Eses tránsitos van tomando corpo no decorrer dos tres cadros, mesmo na maneira en que os personaxes van abandonando o espazo, para aumentar coa súa ausencia o estado de illamento e soidade emocional. Xorden así contrastes entre a dimensión moral do realismo, que busca obxectividade e racionalidade, e o pulo emocional do simbolismo, que alenta a subxectividade e o conflito interior. Un simbolismo que medra a medida que a sala se converte en metáfora da peripecia vital de Helen, e vai quedando baleira, orfa de presenzas e de voces, illada do mundo exterior, o único espazo onde ela pode vivir en plenitude a súa fantasmagoría.

## 5. ALÉN. CLAVES ESCÉNICAS

Na perspectiva da creación teatral, todo texto non deixa de ser pre-texto ou pretexto, nun proceso que non só se articula con palabras senón con moitos outros elementos de significación. Ese proceso non se pode entender como tradución ou transdución de signos, pois a construción da realidade escénica, dos mundos dramáticos que se presentan na escena, é un acto de creación. Con todo, partimos da premisa de que todo texto dramático contén claves para a súa posta en escena, e propón unha maneira en que quere ser escenificado, o espectáculo que quere chegar a ser, por moito que no proceso de creación teatral se poidan tomar outros camiños, mesmo contra o propio texto, para de/re/construílo ou cuestionalo. Froito da nosa lectura coas ferramentas da dramaturxia (*Hormigón 1991*), a disciplina que se ocupa da construción da acción na escena, mostramos agora a visión escénica que, na nosa opinión, destila o texto, ocupándonos dalgúns elementos substantivos.

Na súa recensión, *Risco* (1922: 16) cualifica a peza como «teatro estático», ao ser «un drama nas almas, un drama no silencio» (*ibid.*), e xa vimos como na súa factura hai ideas clave na estética simbolista: irrealidade, fantasmagoría ou misterio. En función deses trazos, *Tisdell* (1920) sinalaba dificultades da peza simbolista na súa posta na escena, pois non se trata de

recrear a vida senón de reflectir mundos interiores, estados de ánimo, o decorrer das consciencias. E se hoxe contamos con unha tecnoloxía escénica notable, naquela altura as dificultades eran moitas como mostran as tentativas de Meyerhold ou Craig (Melendres 2006), por enfrontar retos centrais da plástica escénica. Meyerhold formula a idea dun «teatro de atmosfera», e na súa defensa dirá que «la tendencia a mostrar todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio y a no decir todo, transforma el teatro en una ilustración de las palabras del autor» (Meyerhold 1971: 136), o que implica outros modos de crear os mundos na escena, que xa non son unha reprodución do real, e son unha construción compartida de actores, actrices e público. Nesa mesma liña se configura o texto que analizamos, apostando por crear, en primeiro lugar, unha «atmosfera».

Atendendo as indicacións dun «autor» que asume o rol de dramaturxista<sup>13</sup>, pois di como iniciar o espectáculo, este debería comeza así: «O autor prega que, despois de erguido o pano, se tarde en comezar o parrafeio de dous a tres minutos, coa mostra na man» (Quintanilla 2010: 79), idea reforzada coa frase «silenzo longo, mui longo» (*ibid.*). Este convértese nun elemento de significación central no espectáculo, e serve para crear esa atmosfera inicial á que contribúen outros elementos, como a noite. O silencio vai acompañado da espreita por partida dobre, en relación ao público que contempla una escena onde se presenta un *tableau vivant*, conformado por persoas que, pola súa vez, están nun estado de espreita e participan nun ritual de evocación que persegue que se manifeste a persoa conxurada.

A acción da espreita, tempo de vixilia, sitúase nun cuarto no que malia unha ambientación en aparencia realista, con «mobles de moito gusto e notas de bon goberno feminino» (Quintanilla 2010: 79), abrollan elementos simbolistas como o feito de non haber «luz acesa», ou que entre a luz da «lúa por unha fenestra da esquerda», o que xera un clima de misterio alimentado por «un velador de tres pés, mouro», arredor do que están os personaxes da obra, «coas maus postas encolo do velador, ao xeito dos espiritistas no momento das invocacións» (*ibid.*). É entón cando, ao se erguer o pano, se produce un silencio moi longo, de dous a tres minutos, para que o público partille o estado de espreita do *tableau vivant* que hai na escena, e xerar así sensacións que alimenten percepción e emoción, a vivencia dunha espreita dupla, e o desexo de que pase algo, quer na escena quer no mundo dramático que recrea. A procura de sensacións está presente na obra de moitos simbolistas, como en Pessoa (Giménez 2016), e supón unha aposta polo rol do público na construción do espectáculo, pois xa no artigo de 1914 sobre o teatro poético en España, J. R. Sánchez escribía que: «en la obra teatral otros han de colaborar activa y no pasivamente. Ellos son el público» (1998: 139).

Aquí temos as tres primeiras concrecións do ideario escénico simbolista. En primeiro lugar, o teatro do silencio, teatro do non expresado, ao non haber palabras, tan só un espazo, figuras case inmóbiles e un tempo que transcorre de vagar; en segundo, a idea de misterio, de incerteza, da fantasmagoría da que falara Risco, para crear unha atmosfera irreal, estraña e incerta, que nos fai lembrar as que se propoñen en pezas como *Les Aveugles* de Maeterlinck ou *O Marinheiro* de Pessoa. Finalmente, a importancia da recepción na construción do sentido e da experiencia.

Especial interese teñen espazo e tempo. No primeiro caso, polo valor simbólico xa apuntado, pero tamén polos contrastes poderosos entre un mundo exterior apenas intuído, de onde veñen os personaxes, e o espazo interior, na casa de Helen, situada «nunha rúa silandeira dun dos barrios máis arredados do centro da cidade» (Quintanilla 2010: 79). O mundo

<sup>13</sup> En relación a esta figura e/ou función teatral, feita popular por Lessing na súa *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769), pode verse a compilación feita por Hormigón (2011).

dramático configurado recrea unha sala en penumbra, iluminada polo luar que vén do exterior, o que pode xerar xogos de sombras e claroscuros, nun lugar consagrado ao ritual, se pensamos no velador para as sesións espiritistas que ocupa o centro da estancia, o que acentúa a idea de irrealidade e misterio. Un espazo que tamén fala de illamento e reclusión. Canto ao tempo, a escena inicial define a súa concepción e tratamento. Semella ter unha duración diferente, desacelerado e alongado, se ben existen contrastes entre o *tempo* (cadencia) que define a conduta corporal, xestual e oral de cada personaxe, das que sobresaie o hieratismo e a quietude de Helen, que imprime un ritmo lento ao decorrer da acción. Igualmente hai un contraste poderoso entre o pulo da vida no mundo exterior, que se intúe ou percibe na peripecia de cada personaxe, e a detención temporal que se xesta no interior, a medida que Helen se refuxia na saudade e a súa palabra e a súa mirada se perde no alén.

Esa declaración inicial pode aplicarse a toda a peza, facendo do silencio e do ritmo pausado dous elementos de significación na hora de construír as relacións entre personaxes, moi especialmente na hora de establecer a conduta verbal e corporal de Helen, marcada pola lentitude e a demora, a medida que se acentúa o recollemento no seu interior. Así, na peza prodúcense tránsitos entre cadros, pasando da escena coral do primeiro a unha escena íntima no terceiro, onde os silencios cos que cabe construír o diálogo poden significar tanto como as palabras, para mellor mostrar o fluxo interior da conciencia, especialmente en Helen. Son trazos que resultan clave para o traballo interpretativo da actriz e dos actores.

A acción, entendida como manifestación exterior, corporal e cinética, da conduta, vai decrecendo a medida que transcorren os cadros. En realidade habería que falar de «acción oral», pois o uso da linguaxe implica acción e a peza asenta en actos de fala (Searle 1969/1994) cunha función asertiva e declarativa. Como sinala Carnevali ao falar do drama estático, tendo de referente *Les Aveugles*, «el elemento dinámico ya no reside en lo que los personajes hacen, sino en lo que dicen», por canto as súas «palabras sirven sobre todo para hablar poéticamente de la situación en la que se encuentran» (2017: 56). Os personaxes revelan o seu estado cunha conducta máis estática, e sobre todo «extática», que dinámica, porque a causalidade proximal tórnase distal, e as pautas de acción-reacción convencionais non se sitúan tanto na interacción co outro canto na intra-acción interior, pois a conducta emerxe como reacción a estímulos propios.

Os personaxes están bosquexados nos aspectos mínimos, e poderíanse considerar tipos, pois cada un parece obedecer unha única pulsión vital, e o seu nome podería trocarse doadamente por esa pulsión. Spiller sería o «Mozo que quer casar», Gilford o «Lacazán que quer aprender a técnica espiritista», Jex-Blake o «Home disposto a facer todo por amor», e Helen a «Muller que agarda». Ademais todos eles, incluída Helen, son un misterio, pois sabemos moi pouco da súa vida, como se fosen un iceberg do que só miramos unha parte minúscula. Noutra dirección, o curso vital que cada un vai collendo, especialmente no cadro segundo, permite aumentar o contraste entre a continuidade da vida e a parálise, entre a vida exterior e o fluír interior. Dos contrastes vai emerxendo a figura de Helen, que transcende desesperanza e derrota refuxiándose na saudade. Esa construción de Helen como heroína inefable, etérea, mesmo sublime, implica que a súa conduta oral e corporal se axuste a eses parámetros, e demanda unha interpretación similar á que Meyerhold constrúe nos traballos con Vera Komissarzhevskaya, marcada polo hieratismo, a dimensión postural, a xestualidade mínima, a oralidade contida e cos matices precisos (poucos e nunca excesivos, mesmo en momentos de aparente vehemencia), o uso expresivo das pausas nos diálogos e do silencio, para configurar unha imaxe de ausencia, abandono, ensimesmamento e recollemento íntimo.

Hai no conxunto unha tonalidade romántica, impresionista, que pode conferir ao conxunto, na concreción escénica, esa atmosfera xa comentada de irrealidade e misterio, que

pode aumentar cunha iluminación que apenas deixe percibir contornos corporais e trazos faciais. Así pode construíse un mundo habitado por sombras, que semellan acadar a iluminación interior coa chegada dunha raiola de sol, que os acende, cando todo remata. Volvemos a *O Marinheiro* de Pessoa, pero tamén á luz da que falaba Risco no seu «Preludio» (1917a: 15). No tránsito do realismo inicial ao intimismo final abrolla con forza esa pulsión simbolista e saudosista, mesmo surrealista<sup>14</sup>, que caracteriza esta peza excelente.

Finalmente, cómpre salientar o uso moi preciso e medido dos recursos propios da composición dramática, ao conformar o mundo con elementos moi básicos: palabra, xesto, postura, mirada, baleiro na recreación da sala, penumbra na iluminación e contención na conduta, para que o *tableau vivant*, que se vai reducindo cadro a cadro, se converta nun xogo fuxidío de sombras. A raiola final que entra pola fiestra para acender os votos feitos por Helen e Jex-Blake, non deixa se ser unha defensa nostálgica da saudade, e con ela da inacción exterior. Todo iso apunta cara unha posta en escena asentada no minimalismo.

## 6. CONCLUSIÓNS

O título da peza, amais de referir o «máis alá» entendido como o mundo do alén, contén unha referencia artística ao que está «máis alá» da estética presente, e sinala unha estética futura, idea partillada por Cebreiro e Manoel Antonio no seu manifesto de 1922, ao reclamar unha renovación fonda da arte e das letras galegas. Na mesma dirección cabe entender esta proposta de Quintanilla, pois con *Alén* incorpora o programa simbolista á literatura dramática galega, e malia que a peza non fose estreada naquela altura, na súa dimensión textual sinalaba outras formas de entender a creación teatral. Fronte ao rexionalismo aínda dominante na escrita dramática galega e no noso teatro, ou ao realismo que consagra *A man de Santiña* e que el mellora de forma moi notable con *Donosiña*, a peza aposta polo anti-realismo, lonxe das tendencias dominantes en Galicia. Por iso afirmaba Risco que, na altura en que se publica, a estrea de *Alén* era una utopía, como tamén o era escenificar textos similares na escena peninsular.

Quintanilla imaxina unha peza na que cabe destacar a súa «tektonika», e pensamos na maneira en que os vangardistas rusos da revista *LEF*, entendían tal termo (Gough 1999, Barris 2013), en relación a unha composición que facilite a implicación activa do espectador. No tránsito do exterior ao interior e do mundo ao claustro, que se vai argallando a medida que transcorren os cadros, hai un deseño delicado que busca xerar expectación, sensacións, emocións, situando ao espectador nun estado de espreita, sempre en relación coas sorpresas que pode agochar a caixa escénica, como ese raio de luz que tamén nos ilumina ao albiscar unha outra forma, tan nosa, de entender o amor.

Lembrar hoxe, cen anos despois, este texto é moito máis que un acto de xustiza literaria ou crítica; é unha alegación en favor da súa recuperación escénica, pois aínda hoxe agarda unha estrea que se nos antolla totalmente urxente, plausible e necesaria. *Alén* segue a ser un texto magnífico para ler, concordamos con Risco, pero hoxe ben merece unha escenificación en condicións.

---

<sup>14</sup> Na peza hai algunha brincadeira de ton surrealista, e así, no primeiro cadro, Jex-Blake, falando da súa fe na causa, dirá: «Son espiritista, si. Mais, tamén... son futbolista» (Quintanilla 2010: 87).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, R. (2011): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- ANDERSON, R. N. (1992): "The static drama of Fernando Pessoa". *Hispanófila* 104, 89-97.
- AF (1933): *Polémica sobre espiritismo*. A Coruña: Moret.
- ANÓNIMO (1919): «No Conservatorio Nazonal do Arte Galego. *Donosiña*, drama moderno de Xaime Quintanilla». *A Nosa Terra* 90, 6.
- ANÓNIMO (1921): «La vida en los Estados Unidos. Un profesor espiritista que puede equivocarse». *El Sol* 13 de febreiro, 7.
- BALAKIAN, A. (1977): *The Symbolist Movement. A critical appraisal*. New York: NYU Press.
- BARRIS, R (2013): "The Life of the Constructivist Theatrical Object". *Theatre Journal* 65/1, 57-76.
- BENAVENTE, J. (2001): *Teatro fantástico*. Madrid: Espasa Calpe.
- BISCAINHO FERNANDES, C. (2011): "Estudo introdutorio". En L. Carré: *Teatro recuperado*. A Coruña: Universidade da Coruña, 7-87.
- BISCAINHO FERNANDES, C. (2017): *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*. Ferrol: Edicións Embora.
- BROCKETT, O. G. & F. J. HILDY (1999): *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.
- CARLSON, M. (1993): *Theories of the Theatre*. New York: Cornell University Press.
- CARLSON, M. (2006): *Performance*. Vigo: Galaxia.
- CARNEVALI, D. (2017): *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. México: Paso de Gato & Institut del Teatre.
- CARRÉ ALVARELLOS, L. (2005): "A moderna orientación do teatro galego". En S. Castro García (ed.): *Documentos para a Historia do Teatro Galego (1919-1924)*. A Coruña: Universidade de A Coruña, 95-116.
- CASTELAO (1977): *Diario 1921. Francia, Bélxica, Alemaña*. Vigo: Galaxia.
- CASTELLÓN, A. (1994): *El teatro como instrumento político en España (1895-1914)*. Madrid: Endymión.
- CRUZ, D. I. (2001): *História do Teatro Portuguê*s. Lisboa: Verbo.
- CRUZ, D. I. (2005): *O teatro portuguê*s: estrutura e transversalidade. A Coruña: Universidade da Coruña.

- CUESTA GUADAÑO, J. (2015): «El teatro de los poetas»: de poesía y teatro en la Edad de Plata. Tese de Doutoramento, UCM. En liña: <https://bit.ly/3y674mz>
- DEAK, F. (1993): *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- DEL RÍO, V. (2010): *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.
- DURAND, P. (2009): “Le théâtre du pauvre. De Mallarmé à Kahn”. En S. Basch (ed.): *Gustave Kahn (1859-1936)*. Paris: Classiques Garnier, 11-21.
- EATON, K. (1977): “Brecht’s Contacts with the Theater of Meyerhold”. *Comparative Drama*, 11/1, 3-21.
- ESSLIN, M. (2001): “Modern Theatre: 1890-1920”. En J. L. Brown (ed.): *The Oxford Illustrated of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 341-79.
- GALSWORTHY, J. (1913): “Some platitudes concerning Drama”. En J. Galsworthy: *The Inn of Tranquility*. New York: Charles Scribner’s Sons, 189-202.
- GIMÉNEZ, D. (2016): «El Libro del Desasosiego, estética y materialidad de la sensación». *Abriu* 5, 51-63.
- GOLDBERG, R. (1988): *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994): «Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega». *Anuario de estudios literarios galegos* 3, 67-81.
- GOUGH, M. (1999): “Faktura. The Making of Russian Avant-Garde”. *RES* 36, 32-59.
- GRAUS, A. (2019): *Ciencia y espiritismo en España, 1880-1930*. Granada: Comares.
- GUAL, A. (2001): *Nocturno, Silencio*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- GUAL, A. (2016): *Teoría escénica*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- HAUSER, A. (2004): *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona: DeBolsillo.
- HORMIGÓN, J. A. (1991): *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- HORMIGÓN, J. A. (1998): “Propuestas teatrales para un tiempo de crisis”. En J. Rubio Jiménez (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 11-9.
- HORMIGÓN, J. A. (ed.) (2011): *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- INNES, Ch. (1993): *Avant Garde Theatre (1892-1992)*. London: Routledge.
- KRASNER, D. (2012): *A History of Modern Drama, I*. London: Wiley-Blackwell.



- LITVAK, L. (1990): *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- LONDRÉ, F. H. (1999): *The History of World Theatre. From the English Restoration to the Present*. New York: Continuum.
- LOSA, M. L. (1975): "Fernando Pessoa, the Saudosista". *Luso-Braslian Review*, 12/2, 186-212.
- LOURENZO, M. & F. PILLADO MAYOR (eds.) (1982): *Antoloxía do teatro galego*. Sada: Edicións do Castro.
- MACKEYE, P. (2015): *Por un teatro cívico. Ensayos*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- MELENDRES, J. (2006): *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre.
- MEYERHOLD, V. (1971): "El teatro naturalista y el teatro de atmósfera". En V. Meyerhold: *Textos teóricos, I*. Madrid: Alberto Corazón, 129-39.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008): "Elogio del Murciélago". En J. Ortega y Gasset: *La idea de teatro y otros escritos sobre teatro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 189-200.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, R. (2010): "Xaime Quintanilla, modernidade, galeguidade e universalidade". En X. Quintanilla: *Alén*. Vigo: Galaxia, 7-29.
- PAVIS, P. (1990): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2003): "El arte escénico en la edad de plata". En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2201-38.
- PENA, X. R. (1996): *Manoel Antonio e a vangarda*. Compostela: Sotelo Blanco.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003): "Las ideas teatrales de 1900 a 1939". En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2239-70.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1998): "Las máscaras. La reteatralización". En J. Rubio Jiménez (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 201-3.
- PESSOA, F. (1966): *Páginas de Estética e de Teoría e Crítica Literarias*. Lisboa: Ática.
- PITA, E. (1932): «Teatro gallego». *Yunque* 4, 15-6.
- QUINTANILLA, X. (1921): «O saudosismo e o idealismo». *A Nosa Terra* 1 de setembro, 5-6.
- QUINTANILLA, X. (1997): *Donosiña*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- QUINTANILLA, X. (2010): *Alén*. Vigo: Galaxia.
- RABUNHAL, H. (1994): *Textos e contextos do teatro galego. 1671-1936*. Compostela: Laivento.
- RANCIÈRE, J. (2013): *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

- REBELLO, L. F. (1968): *El teatro portugués*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RIMBAUD, A. (1999): *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard.
- RISCO, V. (1917a): «Preludio a toda estética futura» (I). *La Centuria* 1, 14-8.
- RISCO, V. (1917b): «Preludio a toda estética futura» (II). *La Centuria* 2, 17-8.
- RISCO, V. (1917c): «Preludio a toda estética futura» (III). *La Centuria* 3, 12-7.
- RISCO, V. (1922): «Teatro galego. *Alén*, por Jaime Quintanilla». *Nós* 11, 16.
- RISCO, V. (2005): «Teoría y-Estorea do Drama». En S. Castro García (ed.): *Documentos para a Historia do Teatro Galego*. A Coruña: Universidade da Coruña, 43-7.
- ROACH, M. (2006): *Spook: Science Tackles the Afterlife*. New York: W. W. Norton & Company.
- ROMERO MASIÁ, A. & C. PEREIRA MARTÍNEZ (2011): *Xaime Quintanilla Martínez. Vida e obra dun socialista e galeguista ao servizo da República*. A Coruña: Fundación Luis Tilve.
- ROUBINE, J.-J. (2002): *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Vigo: Galaxia.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1989): “Modernismo y teatro de ensueño”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 14/1-3, 199-222.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1990): “Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo”. *Letras de Deusto* 48, 49-72.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993): *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1998): “La renovación teatral española de 1900”. En J. Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 21-55.
- SALAÜN, S. (2003): “El teatro extranjero en España”. En J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español, II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2575-600.
- SALVAT, R. (1981): *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Península.
- SÁNCHEZ, J. A. (ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ, J. R. (1998): «El teatro poético: Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico». En J. Rubio Jiménez (ed.): *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 124-45.
- SEARLE, J. (1994): *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- STANISLAVSKI, K. (2013): *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba.

- STYAN, J. L. (1981): *Modern Drama in Theory and Practice (2). Symbolism, surrealism and the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SULLIVAN, L. (1986): «Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve-Souris: An Avant-Garde Theater». *Dance Research Journal* 18/2, 17-29.
- SZONDI, P. (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- TATO FONTAÍÑA, L. (1995): *Teatro e nacionalismo. Ferrol, 1915-1936*. Compostela: Laivento.
- TATO FONTAÍÑA, L. (1997a): *Teatro galego. 1915-1931*. Compostela: Laivento.
- TATO FONTAÍÑA, L. (1997b): "Introducción". En X. Quintanilla: *Donosiña*. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 9-57.
- TATO FONTAÍÑA, L. (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*. Vigo: A Nosa Terra.
- TATO FONTAÍÑA, L. (2016): "Novo teatro para un tempo novo". En L. Tato (ed.): *O teatro das Irmandades da Fala*. A Coruña: Real Academia Galega, 13-29.
- TISDEL, F. M. (1920): "Symbolism in the theatre". *The Sewanee Review*, 28/2, 228-40.
- TOLEDANO MOLINA, J. (1998): "Una aportación al teatro simbolista en España: los dramas de Ramón Goy de Silva". En D. Flitter (ed.): *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas IV*. Birmingham: University of Birmingham, 275-83.
- VIEITES, M. F. (2003): As representacións da nación no teatro galego (A propósito de *Alén*, un texto inaugural de Xaime Quintanilla). *Madrygal* 6, 125-44.
- VIEITES, M. F. (2008): «El personaje dramático: aspectos generales». En J. A. Hormigón (ed.): *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 41-200.
- VIEITES, M. F. (2010): «*Alén* na dramática galega». En X. Quintanilla: *Alén*. Vigo: Galaxia, 31-66.
- VIEITES, M. F. (2011): «La vocal que va debajo del punto o de la naturaleza posible de la dramaturgia». *ADE/Teatro* 134, 65-75.
- VIEITES, M. F. (2021): «Meyerhold: un precursor de la Estética de la Recepción». *Escena. Revista de las Artes* 80/1, 69-95.
- VIÑAS I FAURA, F. (1997): "El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga". *Lauro* 13, 27-36.
- WICKHAM, G. (1992): *A History of the Theatre*. London: Phaidon.
- WILSON, E. & GOLDFARB, A. (2004): *Living Theatre. A History*. Boston: McGraw Hill.
- WOOLF, V. (1924): "Modern Fiction". En V. Woolf: *Collected Essays II*. London: The Hogarth Press, 103-10.

ZOLA, E. (2011): *El naturalismo en el teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE.