

ARTURO CASAS ENCONTRA NO DRAMA DE FERNÁNDEZ MAZAS 'SANTA MARGORÍ' UNHA DAS MAÍS PERSOAIS APORTACIONS DO SURREALISMO O TEATRO ESPAÑOL, UNHA PEZA ASOCIADA O PULO DE RENOVACIÓN RELACIONADA COA XERACIÓN DO 27

# Sacramento surreal



Viteira para o PSP de 'Alar' (1923)

"Una estética no se hace con anécdotas, sino con categorías" CPM (1923)

# m

o percorrido intelectual de Cándido Fernández Mazas hai certas conexións con referentes artísticos e filosóficos da cultura europea do período de entreguerras que habería que investigar en profundidade. Unha delas é a que estableceu co método fenomenolóxico, importante para entender a súa comprensión da experiencia estética e creo que tamén para fixar a súa poética como artista plástico e escritor (abstracción, categorización, síntese). Carezo de datos que o referenden, pero Xohán V. Vi-

queira puido ser a ponte principal entre a escola husserliana e a discreta recepción galega das claves daquel método, reforzada logo desde a cátedra dos irmáns Dieste no café madrileño La Granja "El Henar", xa nos anos da República. Ben cedo, no ano 1923, Mazas aplicaba a cerna do compromiso fenomenolóxico coas " cousas mesmas" e a súa específica comprensión do obxecto estético no breve ensaio *El arte nuevo y Manolo Méndez*. A lectura non deixa dúbidas, segundo teño amosado noutra lugar.

Outra conexión importante, posterior á súa camaradaxe cos ultraístas e tamén moito máis profunda, é a existente co surrealismo. Eugenio F. Granell recoñeceu máis dunha vez que Mazas fora capital no seu proceso de aproximación a esa escola, en especial pola asimilación do seu maxisterio crítico, que coincidiu cunha etapa na que o intelectual ourensán emprendía o camiño de volta en relación cos referentes que empezaban a interesar a Granell. Nalgúns textos menores da autoría de Mazas sería posíbel localizar pegadas surrealistas, sempre temperadas por aquela outra tendencia súa a someter a pulsión creadora ao intelecto. É unha contradición máis, das numerosas que contribúen a facer deste artista plural un home tan vivo, tan incómodo para quen pretenda clasificalo. Neste marco de tendencias difíciles de conciliar propoño ler *Santa Margorí*. Parábola en tres escenarios, obra ausente dos panoramas historiográficos sobre o teatro español do século XX.

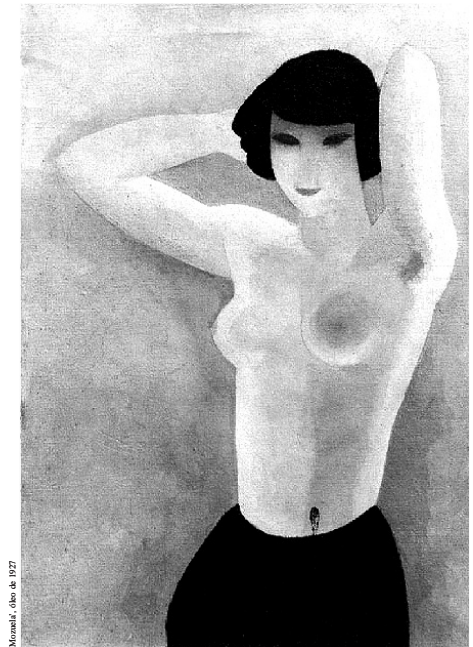
[ Unha encrucillada entre os mitos clásicos e a tradición ]

Resulta coñecido que a escena española dos anos 20 constituiu un ermo que reduciu a espazos domésticos, ou pouco máis, calquera intento de renovación. Proscrito Valle-Inclán, as tentativas experimentais —e en realidade toda concepción que saíse do conformista e comercial carreiro benaventino ou da comicidade pautada por Arniches ou os Álvarez Quintero— quedaron inscritas no ámbito íntimo duns poucos iniciados que montaron espectáculos para consumo propio ou que se reunían para ler e comentar certos textos dramáticos. Algúns escritores incorporaron nesa altura referentes que tamén se localizan en *Santa Margorí*. Por exemplo, a indagación da encrucillada entre os mitos clásicos e a cultura tradicional, ou a actualización de esquemas xenéricos como o do auto sacramental, propicio a situar en primeiro plano non tanto unha peripecia argumental a cargo de individuos e de anécdotas como un conflito en torno a un concepto ou a un problema universal. Baixo perspectiva estritamente escenográfica cobrou relevancia tamén a experimentación co espazo teatral, revitalizando o valor da luz ou da cor como signos. Outra ampliación foi a que quixo penetrar no marco onírico ou alucinado, a miúdo difuminando as fronteiras que separan o mundo inconsciente da rasa concepción de realidade procedente do teatro de compromiso naturalista.

Con todos estes compoñentes, houbo unha oportunidade para un achegamento do teatro ao surrealismo, camiño transitado a partir de 1926 por Azorín, Claudio de la Torre, Ramón Gómez de la Serna, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Alberti ou Federico García Lorca. A carón deses nomes podemos situar tamén o de Mazas e as súas farsas para categorías, nomeadamente *Santa Margorí*, obra impresa en Madrid en 1930, con dedicatoria non totalmente explícita a Margarita Xirgu ("mi bruna alegría"). Foron mil exemplares acompañados de dezasete debuxos do propio autor. Hai algo máis de vinte anos, en 1981, Edicións do Cas-



Casas para la Mision Pedagógica (1934)



'Miomela', obra de 1927

tro publicou un facsímile, con breve limiar de Rafael Dieste e a compañía doutra peza de Mazas, *Los cuernos disparatados*.

A historia contada en Santa Margorí está subordinada á creación dun ámbito no que se actualiza un vello rito erótico e tráxico. Un rito que ten algo que ver coas *Bacantes* de Eurípides, pero tamén con *Romeo e Xulieta*, a peza de Shakespeare. Os tres actos ou escenarios localízanse nun convento das irmás mariñelas: espacio clauso ou prisión, mais tamén centro, marco para a reflexión e o autocoñecemento. Combinan os tres actos a presenza de seres reais con aparicións ou ensoñacións sobre cuxa natureza efectiva permanecerá a dúbida para o espectador: non todos os personaxes proceden do mesmo mundo, non todos están radicados na mesma realidade (tanto é así que algúns son invisíbeis para outros) e ademais existen algúns que perviven só na memoria dos protagonistas principais e que interveñen como contrapuntos xustapositivos no desenvolvemento da acción. Todo se orienta á disolución do personaxe principal, procedemento caro ao teatro surrealista.

No primeiro acto sor Margorí recibe na súa cela a visita de Dionysios. Este convidaa á ledicia do bosque sacral/mundano deitando nos seus oídos a invocación bacante: ¡evohé, evohé! A tentación quere rescatar á fermosa novicia para a vida, que ela lembra con sentimentos contradictorios, tal e como declara a longa didascalía inicial. O encontro é tamén o da sabedoría e a inocencia, isto explica o engado que experimenta o propio Dionysios: quedarse a compartir o retiro, o soño ausente e o exilio da vida de Margorí.

## [ A complexa vivencia do amor e do sexo ]

No segundo acto a novicia recibe a visita de Ronsel, amor de infancia e primeirísima xuventude. Ronsel é mariñeiro e fuxitivo. A familia dela afastáralo con insidias. Os mozos lembran as lendas e as cántigas de aldea. Renóvase o amor e danzan extasiados no recibidor do convento, despreocupadas as monxas porque Ronsel se presentara como irmán da novicia.

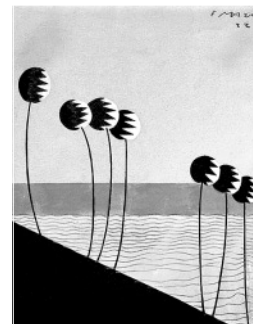
No terceiro acto regresamos á cela inicial. Un médico atende os delirios febrís de Margorí, gravemente enferma. Polas intervencións do médico saberemos que o mal de Margorí é un embarazo de cinco meses, con outras complicacións psíquicas e somáticas. Entón entra en escena Musiú, o demo. Constitúe fíxenos-a terceira variación sobre un mesmo tema: o mal corporeizado, sensual, misterioso, embruxador. O doutor non pode velo, o cal crea unha serie de malentendidos pseudoguñolescos de gran vivacidade no diálogo establecido con Margorí. O farsesco cobra aquí dimensión de crónica social e de crítica política e económica sobre o mundo contemporáneo, o cal vai a máis cando, tras adormecer o médico, comparece en escena Luz de Luna, un anxo soberbio e prerrafaelita, segundo o describe a oportuna didascalía. Pero Luz de Luna é en realidade unha monxa travestida, filla do bispo para máis datos, que anda detrás da fortuna de Margorí. Trae un codicilo para que a moribunda asine a cesión dos seus bens. As dúbidas de Margorí medran coa discusión entre o anxo e o demo, pero finalmente decide asinar. Nese momento o anxo invócaa como Santa Margorí. Iso descompón á novicia que comeza a delirar agonizante, con berros que espertan ao doutor. Este recoñece no anxo a sor Teresa, que sae precipitadamente. Entón entra na cela a morte, Adrastea. Pecha os ollos de Margorí, acto que tamén remata coa vida de Musiú ("en este momento, como una marioneta, el



Fernández Mazas a primeiros dos anos vinte



'Otilia', un gouache de primeiros dos corenta



Gouache sobre papel de 1922

diablo deja caer la cabeza sobre el hombro"), en realidade unha proxección mental da monxa enferma.

Temos aquí, por tanto, todo o mundo obsesivo de Fernández Mazas, a súa complexa vivencia do amor e do sexo, a tendencia a unha pureza anxélica de xeometrías incontaminadas polos procesos da historia, a culpa tráxica, a existencia envisa ou sonambúlica, a morte como castigo, expiación ou liberación... Hai así mesmo elementos farsescos, numerosos no transfondo e nas tanxencias, algúns de xorne plena e sorprendentemente dialóxico e posmoderno (autoalusións, parodizacións, imitacións, encaixes, irrupcións sorpresivas de voces inopinadas, contrastes...), verdadeiramente atractivos a luz psicanalítica, mitocrítica, deconstructiva, queer, etc.; pero sobre eles imponse de vez a categorización sintético-conceptual que identifica ben dúas modalidades literarias, o auto sacramental e o romanceiro. Isto implica unha operación enormemente complexa, un reto que tamén tentou a Alberti e a Lorca e que no caso español pexou sempre coa indecisión, cunha falta de determinación para a ruptura cos gustos imperantes e as imposicións do teatro comercial. Esa indecisión é a mesma que observamos no Alberti que simultanea a escrita de *El hombre deshabitado* e *Santa Casilda*, ou no Lorca que deambula entre Mariana Pineda, as traxedias e *El público* ou *Así que pasen cinco años*, obra esta última coa que Santa Margorí comparte varios ingredientes, igual que coa primeira das dúas obras albertianas que se acaban de citar.

## [ O visual e a exploración dos signos ]

Consiste aquel reto na constitución dun discurso dramático asimilábel en linguaxe e referentes para o público popular, pero que, asemade, incorpore unha lectura crítica do imaxinario colectivo nas súas dimensións antropolóxica, mítica e relixiosa (a esta luz cobra todo o seu sentido a denominación de parábola para Santa Margorí) e postule unha conceptualización global de corte simbólico sobre un asunto universal. Tal asunto é neste caso a actualización do amor entre as fronteiras da memoria e a morte, talvez a primeira entre as grandes tematizacións surreais, aínda que non só surreais, claro está. Esa vivencia tráxica do amor acaba sendo en *Santa Margorí*, como noutras obras máis ou menos afectas ao surrealismo, unha indagación deconstructiva sobre a identidade persoal.

A conexión co auto sacramental favorecía de seu para autores como os citados outra clave de principalísimo interese, a da renovación teatral, coa axilización de recursos técnicos e escenográficos para faceren un espectáculo máis visual. Sen embargo, temos aí unha nova indefinición, porque esa opción polo visual e pola exploración da riqueza signica do teatro non supuxo sempre unha verdadeira renovación da linguaxe dramática, sumamente poetizada, como se comproba en particular nalgúns momentos da peza de Fernández Mazas. A indagación de fondo, esa procura a prol dun teatro novo, dun teatro de vangarda, estaba extraordinariamente condicionada pola teimuda realidade do gusto do público e pola inflexíbel aduana empresarial. Iso explica a procura de algúns pactos, no Lorca de *Yerma* e *Bochas de sangre*, por exemplo. Desde logo, este nadar posibilitista entre dúas augas era aínda moito máis complexo no marco do teatro galego coevo, razón pola que supoño que Mazas acabou destruíndo os dous dramas que parece que escribiu na nosa lingua antes de 1931 e que incluso chegou a ofrecer nalgunha lec-

tura pública. Esa inmolación supuxo ao tempo a súa autoexpulsión da historia do teatro galego.

En calquera caso, as innovacións existentes en Santa Margorí desde o punto de vista escenográfico, e en sentido estricto visual, son notábeis. Para comezar, trátase dunha obra na que o autor achega unha serie ampla de debuxos que retratan aos protagonistas, sempre coa deliñación depurada e sintética do seu trazo. Non sobraría indicar que nesa serie aparece un retrato, o de Ronsel -o único sen trazos faciais-, no que o coñecedor de Mazas identificará a figura do propio autor (o óvalo facial e a forma do cabelo coinciden co autorretrato de 1920). O tratamento do vestuario é doutros signos icónicos é tamén moi relevante, útil no reforzo semiótico das diferencias funcionais dos personaxes. Túnicas abertas nos máis espirituais e nos míticos, coa sensualidade das gasas e o liño, tecidos propicios para destacar as formas corporais e para esvararen mrosamente polos membros. Logo está a aparencia de Musiú, como un prestidixitador "femenino y dieciochesco de modales", con bastón de condestábel. E a do médico, chaqué negro con chaleco branco de piqué e botas de charol. E a de Ronsel, algo desamañado. Ou aínda a das monxas, unha delas -sor Marica- con medias de calados rameados e zapatíños de antilope a medio tacón. A propensión á danza que nalgúns momentos da obra se suxire fai que estes contrastes se acentúen.


É igualmente importante a figuración luminico-cromática que axuda a construír o escenario e a seguir o estado de ánimo dos personaxes. No primeiro acto, cando Margorí adormece antes da chegada de Dionysios a luz "se debilita hasta llegar a un pálido color de acuarium", para manifestarse despois como unha auréola eléctrica moi resplandecente. O segundo acto está condicionado pola luz que peneira a vidreira do recibidor, acompañada pola música de órgano que provén do oratorio. No terceiro domina un "azul de luna". Máis curiosa aínda resulta a compañía dos olores, que se indica que chegarán ao patio de butacas: olor de herbario na entrada de Dionysios, de incenso cando no segundo acto soa o órgano, de xofre cando chega Musiú.

Pero baixo perspectiva pragmática e teatral o contributo experimental máis significativo en *Santa Margorí* é sen dúbida a presenza de momentos que supoñen case unha duplicación do personaxe, escindido como narrador-presentador cunha funcionalidade parateatral de mediación e comentario. Nunha orde relativamente próxima a esta, é así mesmo destacábel a didascalía de presentación do médico no acto final, cun remate de natureza apostrofica, como querendo dirixirse directamente ao personaxe aludido, no límite dunha irrupción debida xa a un narrador teatral.

Por razóns como as que aquí se foron debullando semella claro que estamos perante un texto merecedor de mellor fortuna. Primeiro, nos panoramas historiográficos sobre o teatro español contemporáneo e de maneira específica sobre o pulo renovador asociado á xeración do 27, coa que Cándido Fernández Mazas conecta non só no que atange ao vector surreal senón tamén na propensión á abstracción fenomenolóxica, que o ourensán nunca chegou a deshumanizar nos seus procesos de categorización esencialista. En segundo lugar, Santa Margorí é unha peza digna dunha montaxe atenta á súa gran riqueza dialóxica e teatral, ao seu magnífico e fecundo diálogo -no poético, no técnico e no dramaturxico- con series históricas pechadas, como a do auto sacramental. O tempo transcorrido desde 1930 non parece que lle sentase mal a Santa Margorí. A ver qué pasa.

ARTURO CASAS

# Unha cronoloxía



**1902.** Cándido Fernández Mazas nace en Ourense. É o 15 de decembro.

**1920.** Ata o momento realizou magníficos debuxos dos que se conservan algúns na Fundación Vicente Risco. Tamén se conservan moitos apontamentos a mina de chumbo.

**1922.** Publica algúns dos textos de periodismo de creación no diario *La Zarpa* de Ourense. Toma partido por Euxenio Montes na polémica sobre o manifesto *Máis alá*. Montes escribira -precisamente en *La Zarpa*- o artigo *Lendo máis alá*, onde cuestiona o manifesto impulsado por Manuel Antonio. Se ben Fernández Mazas e Montes foron amigos e compañeiros de activismo durante moitos anos, a amizade truncoise cando o poeta do *movementismo* -nun momento cronolóxico que aínda non é moi claro- apreixou o Falanxismo. Tanto Mazas como Montes, ou outros artistas galegos do seu tempo, acusaban ó círculo manuelantoniano de defender un "vanguardismo de berniz".

**1923.** Deseña e ilustra o libro de poemas de Paco Luis Bernárdex *Kindergarten*. Comeza as súas colaboracións coa revista *Alfar*.

**1924.** Colabora co diario *El Pueblo Gallego*, como ilustrador e articulista. Colabora tamén co diario *Galicia* de Vigo cunha ilustración de Lustres Rivas.

**1925.** Inicia a súa colaboración como lineoleísta no diario agrarista de Basilio Álvarez *La Zarpa*. Viaxa a París por vez primeira, pensionado pola Deputación de Ourense. A estadia ten unha duración de catro meses e coincide nas aulas da Academia da Grande Chaumiére con Alberto Giacometti. Comparte estudio con Pancho Cossio.

**1927.** Viaxa a París por segunda e última vez, como bolseiro de novo pola Deputación de Ourense. Permanece, desta volta, case ano e medio e regresa precipitadamente debido á inestabilidade nerviosa que o perseguirá toda a vida.

**1929.** Colabora como ilustrador do diario *La República* de Ourense, dirixido por Jacinto Santiago.

**1930.** Publica *Santa Margorí* na editorial madrileña Alcor Galai-co. Comezan as súas colaboracións como ilustrador da revista de Madrid *Nueva España*. Contacta nesta cidade con Guillermo Korn, Miguel Ángel Asturias e cos pintores Gregorio Prieto e Eduardo Vicente.

**1931.** Toma postura contra os galeguistas, nomeadamente contra Ramón Suárez Picallo, durante a campaña a favor do Estatuto de Autonomía. Intervén no Teatro Losada de Ourense e as súas palabras provocan unha acalorada pelexa. Ante distintas difamacións contra el que aparecen nos periódicos, publica o panfleto *Mientras la Caravana Pasa*. Comeza a colaborar en *Vanguardia Gallega*, dirixida polos irmáns Correa Calderón. Consérvase unha entrevista que lle realizan neste periódico, aparecida o 30 de outubro de 1931.

**1932.** Escribe a obra de teatro *Los Cuernos Disparatados*, farsa en sete momentos.

**1933.** Colabora con algúns artigos na revista da Asociación de Traballadores do Ensino de Ourense (ATEO). Organiza senllas exposicións en Compostela e A Coruña. Enrólase nas Milións Pedagóxicas xunto a Espasandín, Sánchez Barbudo, R. Gaya, Dieste e Serrano Plaja.

**1934.** Expón nas salas do Liceum Club, que dirixe María de Maeztu.

**1935.** Realiza con regular periodicidade ilustracións para *El Pueblo Gallego*. Tamén para o diario *Política* de Madrid.

**1936.** Entra no Gabinete de Prensa de Gobernación. Colabora con publicacións como o semanario *El Combatiente Rojo* do POUM, dirixido polo seu amigo Euxenio Fernández Granell.

**1937.** Trasládase a Valencia, onde colabora como ilustrador da revista *Umbral*. Alístase nunha brigada topográfica de artillería e é destinado á fronte de Teruel, deserta e volve a Valencia. Refúxase na aldea de Torres Bajas, nunha comuna de anarquistas vexetarianos.

**1939.** Cercana a fin da guerra, regresa novamente a Valencia. Intenta a fuxida. É detido en Jávea a bordo dun autobús en compañía de varios compañeiros anarquistas. É conducido ó Cárcere Modelo de Valencia, onde permanece cinco meses sometido a proceso. Queda en liberdade condicional en decembro, grazas ós esforzos dos entón xuíces militares Sebastián Martínez Risco e Díaz Faes.

**1940.** Regresa a Casas do Penedo, onde está escondido o seu irmán Armando, que durante esta época é o seu confidente. Consérvase bastante obra desta época, anque se considera esporádica. Pinta, debuxa e escribe, con miseros medios.

**1942.** Falece subitamente dun derrame cerebral o día 15 de novembro, un mes antes de cumprir corenta anos.

Un debuxo de Fernández Mazas realizado en 1920