

Caderno pedagógico

Por Ánxela Gracián

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



Edita: IGAEM
Centro Dramático Galego

Autora: Ánxela Gracián

Fotografía: Tono Arias

Ilustración portada: Alberto Gende

Diseño e maquetación: Signum Deseño

Depósito legal: C - 1785 - 2007


TEATRO GALEGO



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA
E DEPORTE

IGAEM

instituto galego
das artes escénicas
e musicais



centro
dramático
galego

Colabora:  **LITONOR**

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



"AS REFLEXIÓN S QUE VAS ATOPAR AQUÍ SON FROITO DUNHA DAS MÚLTIPLES LECTURAS POSIBLES PORQUE, COMO DIRÍA DELEUZE, "NAS LINGUAXES ARTÍSTICAS TODO É INTERPRETACIÓN E HERMENÉUTICA". A ANÁLISE DOS SIGNIFICADOS E SENTIDOS OCULTOS DAS PALABRAS É UNHA ARTE HUMANA, DAQUELA, SINXELAMENTE RELATIVA E IMPREVISIBLE, SUXEITA AO GUSTO, AOS COÑECEMENTOS PREVIOS, ÁS EXPERIENCIAS E TAMÉN, CLARO ESTÁ, AO ERRO DE ENFOQUE, DE PERSPECTIVA."

Ánxela Gracián

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



Declaracións do autor sobre a súa obra

"Eu creo que a orde á hora de crear non é sempre a mesma. Así como para un canteiro ou para un arquitecto ás veces está primeiro o edificio enteiro e ás veces está primeiro o material en si, e son unhas pedras ou uns tixolos os que te levan a saber que facer con eles, dependendo do que necesites; a min, aquí, o que me pasou foi que primeiro atopei a anécdota, que sucedeu nunha comunidade de veciños onde un propietario protestaba pola presenza dunha piragua nunha praza de garaxe, polo tanto, protestaba pola ruptura dunha norma non escrita, pero que el consideraba importante, e desta anécdota, a propia realidade me convidou a facer algo que falase da violencia de xénero, da violencia doméstica, creando un personaxe que non quere que as normas eternas, que veñen da noite dos tempos, se rompan porque está afeito a vivir con esas regras de xogo. Así, podía tratar un tema grave dunha maneira dinámica, de xeito que a xente que viñese ao teatro tivese o gozo que sempre hai que ter contemplando unha peza e, ao mesmo tempo, o estímulo para pensar sobre o que se está contando; resumindo, tocar un tema central como é a violencia de xénero dunha maneira periférica, botando man do humor que a vida sempre nos presenta incluso arredor das situacións máis dramáticas. Tanto a anécdota da piragua como a súa paixón pola lectura do dicionario, como libro morto, permitíronme caracterizar a Delio. O dicionario, falo del con todo respecto, eu son filólogo, e tamén o leo, pode ser unha ferramenta dinámica ou todo o contrario, coma neste caso. Delio entende o dicionario coma unha especie de código civil onde se di que nome teñen as cousas e, en xeral, o seu comportamento cara á lectura é do mesmo tipo; el le prospectos onde se di como se usa isto, le catálogos onde se di que é isto; Delio entende a esencia das cousas como algo fixo, establecido e escrito.

A transición entre momentos violentos e calmados é indisimuladamente brechtiano. A miña querencia por Bertolt Brecht está presente dun xeito máis que evidente: os actores falan co público en todo momento. O que pretendo coa representación destas escenas é transmitir a idea de que non sempre coñecemos a realidade, senón que a interpretamos, a supoñemos, especulamos sobre ela sempre dende unha convención social, conxuntural e non dende o coñecemento real dos feitos. Tamén me interesa que o público respire e poida retomar o discurso e divertirse coa peza. Brecht dicía que hai que ir ao teatro para pasalo ben. Non quero só unha clave emocional senón tamén racional, atrás, adiante, volver, retomar; é un pouco coma a técnica de pescar troitas, se estás tirando sempre do fío ao final tronza, por iso solto de vez en cando. Se as escenas fosen máis efectistas, no sentido de que forxasen as emocións, non axudarían a pensar senón a sentir, e non estou en contra en absoluto de sentir, pero o que necesito e combinar os dous sentimentos: pensar-sentir, pensar-sentir".

Cándido Pazó

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



Personaxes

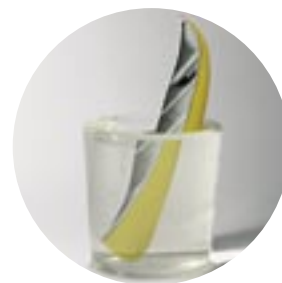
GUZMÁN: Ricardo de Barreiro.
DELIO: Xosé Manuel Olveira "Pico".
ROSA: Susana Dans.
LUCÍA: Yolanda Muíños.
SUSO: Marcos Orsi.
A NENA: Marián Bañobre.
BRANDÁN: César Goldi.

Commedia dell'arte
FELISO: César Goldi.
FELISA: Yolanda Muíños.
CAPITANO: Marcos Orsi.

Lapidación
TURISTAS: César Goldi e Marcos Orsi
MULLER LAPIDADA: Yolanda Muíños

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



ÍNDICE

1. Ficha artística e técnica	7
2. Obxectivos deste caderno	8
3. O autor	13
3.1. Cándido Pazó: vida	
3.2. Cándido Pazó: obra	
3.2.1. Recepción crítica	
4. Análise do texto	20
4.1. Argumento	
4.2. Tema principal	
4.2.1. Subtemas	
4.3. Estrutura e situacións dramáticas	
4.4. Os distintos planos teatrais	
4.5. O recurso da ruptura da cuarta parede	
4.6. Influencias de Bertolt Brecht	
4.7. Análise dos símbolos	
4.8. Análise dos personaxes	
4.8.1. Personaxes masculinos	
4.8.2. Personaxes femininos	
4.9. O humor	
5. Conclusións	28
6. Escenografía, vestuario, espazo sonoro e iluminación	29
7. Proposta artística sobre a posta en escena	29
8. Mans á obra	35
7.1. Textos seleccionados	
7.2. Investiga pola túa conta	
9. Bibliografía consultada	44

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



1. FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

FICHA ARTÍSTICA

Xosé Manuel Olveira "Pico"	Delio
Susana Dans	Rosa
Iolanda Muíños	Lucía
Marcos Orsi	Suso
César Martínez "Goldi"	Brandán
Ricardo de Barreiro	Guzmán
Marián Bañobre	A Nena
Meritorio de dirección	Roi Vidal
Axudante de dirección	Belén Pichel
Axudante de dirección para <i>Commedia dell' arte</i>	Avelino González
Escenografía e vestuario	Carlos Alonso
Composición musical	Manuel Riveiro Hermo
Deseño iluminación	Afonso Castro
Atrezzo	Santos Carrera
Deseño e realización de máscaras	Carlos Portomeñe
Maquillaxe	Dolores Centeno
Fotografía Pano da serie "Casas doentes"	Manolo Sendón
Fotografía	Tono Arias
Deseño gráfico	Alberto Gende
Intérpretes na gravación musical	Signum Deseño
	Nikolay Stoyanov
	Carlos García
	Alfonso Morán
	Simón Couceiro
	Manuel Riveiro
Realización da escenografía	Talleres IGAEM
Realización vestuario	Concha Abad
Asistente vestuario	Clotilde Vaello
Caderno pedagóxico	Ánxela Gracián
Revision lingüística	Rosetta
Gabinete comunicación	Trisquelia
Dirección e autoría	Cándido Pazó

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

Directora	Cristina Domínguez Dapena
Programación e distribución	Víctor López Carbajales
Secretaría de dirección	Manuela Domínguez Amoscótegui
Axudante de produción	Laura Hevia Solares
Auxiliar de produción-dirección	Manuela González Bravo

EQUIPO TÉCNICO

Rexedor	Fran Veiga
Encargado estrutura escénica	Salvador Forján
Tremoias	Elixio Vieites
	Mauro Chao
	Eduardo Canedo
	René Rodríguez-Moldes
	Xaquín Rei
Técnico de iluminación	Juanjo Amado
Auxiliar de iluminación	Antonio Constenla
Técnicos de son	Guillermo Vázquez Ríos
	Antonio Budiño
Auxiliar de imaxe e son	Juan Carlos Pacios
	Martínez
Encargado de talleres	Pablo Seoane
Xastra	Concha Abad
Prensa	Ana Rosales

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



2. OBXECTIVOS DESTE CADERNO

Este caderno pretende ofrecer, por unha parte, un achegamento ao propio concepto de teatro como actividade pedagóxica e, pola outra, unhas pautas de análise temático-formais da obra *A piragua* de Cándido Pazó.

Entendo o teatro como unha forma de xogo que crea importantes **plataformas de socialización** e de **construción do coñecemento**. Xa que logo, neste sentido, o que resulta verdadeiramente pedagóxico en si é a propia experiencia individual e colectiva cando se afronta a lectura dunha obra de teatro, cando se asiste a un espectáculo ou, dun xeito moito máis significativo e intenso, cando se leva a escena unha obra.

Os profesores/as que intentan achegar o teatro, tanto dende un punto de vista teórico como práctico, aos rapaces, atópanse con dificultades que van dende o desafío de despertar neles a paixón e o entusiasmo pola actividade dramática ata o reto de tirar, mediante esta disciplina, aprendizaxes significativas para a súa vida académica e persoal. Dito isto, cómpre formulare tres cuestións:

- ¿Cales son as achegas reais que lles ofrece o xénero dramático aos profesores/as na construción de saberes e aprendizaxes para os alumnos/as dende o punto de vista disciplinar e que vantaxes implican estas achegas?
- ¿Cales son os supostos epistemolóxicos que encerra a obra *A piragua* de Cándido Pazó?
- ¿Que actividades escolares poden ser elaboradas a partir da contemplación deste espectáculo?

Ao longo deste estudo tratarei de responder a estas tres cuestións, ofrecendo unha serie de premisas relativas á importancia do fenómeno teatral como fonte de valor pedagóxico. Formularei tamén unhas pautas para a reflexión respecto de argumentos, temas, personaxes e hipóteses teatrais que aparecen presentadas en *A Piragua* e, final-

mente, ofrecerei unha batería de actividades que desexo que abran vías de traballo á hora de afrontar a análise da obra.

Como podemos integrar o teatro no sistema educativo

• O teatro permítenos aprender divertíndonos

Se ben é verdade que o teatro é visto moitas veces nas aulas como unha práctica lúdica e entretida que vén solucionar para moitos pais, inspectores, profesores, animadores, directores e, en xeral, para todo aquel persoal implicado na docencia, actos como festas de fin de curso, eventos conmemorativos da escola, horas que curricularmente se deben ocupar con formación extraescolar –ou, no mellor dos casos, a ruptura da monotonía das aulas, ofrecéndolles aos rapaces propostas que precisan da súa participación activa–, o certo é que esta actividade encerra en si mesma múltiples posibilidades disciplinares **pois amplía a vivencia de pracer** propia das producións dramáticas, **contribuíndo a superar os modelos de aprendizaxe meramente informativos**, explicativos, librescos ou teóricos, disfrazados de contidos enlatados nuns apuntamentos de maior ou menor calidade os cales, en moitas ocasións, se desvinculan da realidade tanxible do alumno/a. Dende o punto de vista académico, a presente obra, por exemplo, pódenos permitir explicarlle ao alumno/a:

- Os procesos económicos e políticos que viviu España dende o Franquismo ata a Democracia tomando como referencia os personaxes Delio-Rosa, Guzmán-Lucía-Brandán-Suso, así como afondar nas estruturas sociais e ideolóxicas que sustentaron os réximes totalitarios de Italia, Portugal e España e que se basearon no triángulo: Deus-patria-familia. (Véxase o caderno de actividades).

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



• **O teatro permítenos comprender, expresar e utilizar as propias capacidades cognitivas e sociabilizadoras**, ensinándonos a ler máis aló da linguaxe expresada e a manexar os códigos do non pronunciado, conducíndonos así a extrapolar esta aprendizaxe a moitas situacións da vida cotiá dos rapaces/as.

Peter Brook di que para el o subtexto é o “espazo que hai entre dúas palabras”, é dicir, ese mundo do que non se di, ou expresado noutras palabras, un mundo interior que dá como resultado o xeito de expresión do texto que consegue o actor. En tal río subterráneo polo que navegan as palabras dormen as intencións do non pronunciado, do nunca explícito. Daquela, é cara a ese mundo que se apoia no xestual, no rítmico e que, moitas veces é máis profundo, rico e suxestivo que a propia linguaxe verbal, cara a onde debemos dirixir as nosas pescudas. Se tal e como expresou outro teórico teatral, Joseph Chaikin, “a lingua non é máis que unha roupaxe, unha máscara”, o teatro –e principalmente a práctica teatral– inicianos no **desenvolvemento da propia intuición**, amosándonos como descodificar esa roupaxe, como tirar esa máscara, entendendo así, en primeiro lugar, o que o personaxe di, pero tamén o que quere dicir, o que non di e mesmo por que non o di. Esta aprendizaxe axuda a desenvolver nos mozos/as a capacidade de **aprender a escoitar**. Stanislavsky preguntoulles nunha ocasión aos seus alumnos que tiña máis importancia, se os momentos nos que se falaba ou as reaccións interiores provocadas polas palabras pronunciadas por outros. Para este piar indiscutible da teoría dramática, o máis importante eran evidentemente esas reaccións interiores. Deste xeito, o xogo teatral abría-lle ao alumno/a a posibilidade de achegarse a mundos ocultos, adiviñando por medio da intuición o que non é nunca pronunciado, ou mesmo o que dorme no inconsciente, ao tempo que lle permitirá afondar en si mesmo e na súa propia personalidade.

Dende esta premisa podemos analizar as condutas dos distintos personaxes e os valores éticos e morais que as sustentan.

• **Comprender e expresarse con propiedade na lingua**

A lingua constitúe un elemento central da cultura da comunidade. O grao de atención que concita e a maneira en como unha lingua é contemplada (isto é, percibida, conceptualizada e avaliada) pola propia comunidade e por outras comunidades, tanto en si mesma (as calidades que se lle atribúen), como en relación cos seus usos e usuarios. Neste sentido, a lingua expresada non só serve para nomear conceptos representando cousas do mundo exterior, senón que, ao mesmo tempo, serve como elemento fundamental para a conformación de identidades persoais e colectivas e para a constitución de comunidades humanas. Arredor da noción de **cultura lingüística** xiran unha serie de conceptos que reflicten enfoques tales como ideas sobre a lingua, ideoloxías lingüísticas, actitudes lingüísticas, prestixio, lealdade, auto-odio, diglosia, etc. Esta obra de teatro pode enfocarse tanto cara á **aprendizaxe instrumental** do idioma galego como cara á comprensión da **realidade lingüística** de Galicia, tanto nos seus eidos socioculturais, emprego dunha lingua que ata hai ben pouco era considerada de segunda categoría nun ámbito como é o dramático, como nos eidos propiamente lingüísticos, dignificando o seu uso e estendendo o seu cultivo nunha comunidade lingüística, entendida como un agrupamento social que recoñece como propios un repertorio de formas, unhas pautas de uso e unha cultura lingüística que lle son basicamente comúns. A partir da fala dos distintos personaxes podemos analizar distintos rexistros lingüísticos, a fraseoloxía popular, o *argot* urbano, as cancións tradicionais, etc.

• **O teatro permítelle ao alumno achegarse e entender o medio cultural, social e económico no que se desenvolve**

É imprescindible tomar como punto de partida a interacción social, xa que o desenvolvemento dos suxeitos está sempre mediatizado por importantes determinacións culturais. A elaboración e construción per-

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



soal da información que o suxeito recibe do **medio social** será a súa aprendizaxe máis válida; todo este proceso dinámico **determina** as categorías básicas do pensamento e modifica conceptos, procedementos e actitudes, mellorando así a súa capacidade de sociabilización pois é capaz de comprender con maior fondura o contorno no que se insire.

• **Interpretar, analizar e crear con fluidez, imaxinación e claridade expositiva propostas artísticas** nas que interactúen códigos creativos, científicos e técnicos para enriquecer as súas posibilidades de comunicación e reflexionar nos procesos implicados no seu uso.

Nesta montaxe, *A piragua*, de Cándido Pazó ten especial interese o xogo de planos teatrais que o autor fai sobre a propia reconstrución dos feitos cronolóxicos, así como resulta hábil e nova a recreación “artística” do personaxe de Delio, dende a suposta verdade dos feitos tal e como foron ou tal e como puideron ser, partindo dunha ficción que emprega a imaxinación e os modelos históricos e botando man das técnicas de **deconstrución** duns acontecementos que en ningún momento se nos presentan como lineais. Neste sentido permite cultivar a **imaxinación** como unha das múltiples formas de potenciar a intelixencia.

(Véxanse os distintos planos teatrais que serven de punto de partida para as entradas dos distintos personaxes).

• **O teatro permítelle ao alumno afondar nas verdades do ser humano.**

Entender o código dramático como un mundo de emocións, recordos, soños, sensacións, transicións anímicas que serven de mecanismo para afondar nas propias vivencias persoais e tirar desa aprendizaxe coñecementos sobre un mesmo –afondar nas reviravoltas do *eu*, nas súas contradicións e nos seus variados matices– a partir do xogo verdade/ficción que se leva a escena.

(Véxanse por exemplo os personaxes da compañía de actores).

• **O teatro permítelle ao alumno desenvolver un sentido estético e aprender a gozar con espírito crítico** do espectáculo como manifestación artística, como linguaxe e descodificar os seus compoñentes esenciais, é dicir, o corpo como instrumento e os elementos que o acompañan.

Aprender a valorar o teatro como unha manifestación estética que aglutina moitas artes ou que pon en relación unha ampla serie de disciplinas creativas diversas que van dende a literatura, a escultura, a música, a pintura, a arquitectura, a iluminación ata o xogo de actores baixo o traballo dun director que dá sentido e organización a todas elas. Os procedementos e técnicas con relación á produción artística que deberán contemplar no seu tratamento esa multiplicidade de aspectos para acadar maiores niveis de complexidade e organización nos proxectos.

(Véxanse, por exemplo, os traballos de decorado, iluminación, montaxe, son, vestuario e especialmente as reflexións que fan os personaxes da compañía de actores).

• **O teatro dentro do teatro.**

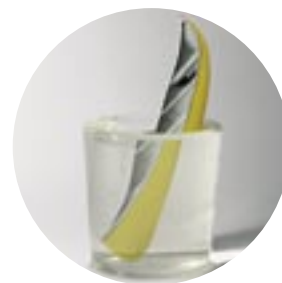
A montaxe de *A piragua*, alén de ser unha proposta teatral, é en si mesma unha reflexión sobre a propia profesión de actor e a vida nas compañías de teatro. A partir das buscas dos personaxes da compañía, os alumnos/as achegaranse ao traballo do actor como profesión en por si, aprendendo a entender as dificultades que tal oficio entraña. En primeiro lugar, reflexionarán sobre o acto de reconstrución dun relato nun espazo de ficción como aspecto primordial da linguaxe teatral e o que lle confire a súa entidade epistemolóxica, valorando as técnicas e os recursos empregados para tal fin, sendo capaces de describir e descubrir cal é o xogo do actor e como se constrúe. Ler e valorar o traballo do actor como corpo que asume varias dimensións:

1. *O alumno como espectador:*

• Un corpo público exposto aos espectadores. Dende o alumno como espectador deberá aprender a valorar e cualificar o traballo do actor como o elemento a partir do cal se xera e articula a linguaxe e a produción teatral.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



- O desenvolvemento da capacidade crítica, independencia de criterio e posibilidade de se achegar ao feito inevitablemente colectivo do teatro.
- A análise da adquisición de saberes na aprendizaxe.

2. O alumno como actor:

- Un corpo narrador que intenta a construción dun relato de ficción, a partir do cal se organizan todos os demais signos teatrais nun discurso. Dende o alumno/a como actor deberá aprender o xogo de busca do encontro co seu propio corpo e o seu potencial expresivo como un espazo de creatividade e identidade persoal.
- A utilización da fisioloxía segundo técnicas do corpo non cotiás ou extracotiás, técnicas onde se atopan os principios recorrentes e transculturais e que definen o campo da expresividade teatral.
- O transitar o camiño que vai dende a expresión persoal á comunicación. Dende a produción espontánea á produción dirixida.
- A incorporación de técnicas específicas de improvisación e abordaxe da situación dramática.

Dende ambas premisas, o alumno/a deberá entender e valorar toda a sintaxe da linguaxe teatral, a articulación dos elementos na produción que acompañan e complementan o xogo do actor, como, por exemplo, a dicción, o ritmo, a iluminación, a escenografía, a música, etc. así como a articulación dos elementos na produción, a interpretación do produto e as vinculacións co contexto sociocultural.

• Análise histórica dos xéneros dramáticos e das correntes históricas da produción teatral galega

Informar os alumnos/as da importancia da existencia na actualidade dun teatro en galego que pon de manifesto a crecente importancia dun xénero literario, que dunha forma ou doutra, gozou ben pouco da consideración da crítica e da sociedade en xeral a partir da análise contextualizada do *corpus*

de obras, dende os comezos do teatro en galego ata a actualidade, e xa que logo, a conseguinte explicación das razóns polas cales o teatro foi un xénero minoritario e de como se pode contribuír á saída da invisibilidade. O panorama do teatro de fin de século XX desenvolve un bo número de experiencias particulares, onde os límites das distintas linguaxes artísticas, delimitadas claramente na Antigüidade, hoxe se confunden. A capacitación en teatro debe necesariamente orientar o docente tanto na revisión das prácticas pedagóxicas no marco real da súa actuación, como prever unha reflexión continua nos procedementos vinculados á produción artística contemporánea.

• Toma de conciencia dunha realidade brutal como é a violencia de xénero.

Aceptación e toma de conciencia dunha realidade social tan negativa como é a violencia de xénero e posicionamento crítico e reflexivo respecto das causas que a xeran. A montaxe de *A piragua* sitúase dende un primeiro momento nun punto de difícil equilibrio pois resulta moi de agradecer a seriedade e a absoluta falta de maniqueísmo que demostra Cándido Pazó á hora de afrontar a historia, xa que non obriga ao espectador a solidarizarse coa vítima e esquecer calquera outra consideración, senón que pretende que faga un maior esforzo intelectual, intentando comprender como foron ou como puideron ser os feitos, para presentar variantes dunha mesma peza que culmina nunha traxedia final. A través da relación Rosa-Delio / Guzmán-Lucía / Guzmán-Delio / Rosa-Lucía / Guzmán-Lucía / Delio-Rosa / Rosa-Brandán-Suso podemos abordar temas como:

- A autoestima, a dignidade e o respecto.
- O patriarcado e a ruptura de certos estereotipos para adquirir unha actitude crítica ante as estruturas sociais creadas por unhas ideoloxías caducas que fomentaron a violencia de xénero.
- As diversas formas que pode adoptar a masculinidade e a feminidade.

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



- Evitar a confusión da idea do amor con cuestións como o poder, a dependencia e a falta de autonomía que se producen en determinadas relacións amorosas.
- Visualizar como o maltrato pode darse exercendo a violencia psicolóxica (humillación, ridiculización, illamento) e a violencia física (agresividade brutal, asasinato).

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



3. O AUTOR

3.1. Cándido Pazó: vida

Dende 1975 ata 1983: *A Farándula*

Comeza a súa actividade como actor en 1975, vinculándose ao nacente movemento teatral da súa cidade e de Galicia, sendo un dos máis novos das xeracións xurdidas arredor dos primeiros encontros da histórica Mostra de Ribadavia. Foi membro fundador da compañía viguesa *A Farándula* e traballou en todos os seus espectáculos ata a súa disolución en 1983.

Dende 1983 ata 1989: *Tranvía Teatro: O merlo branco*

Complementou o seu autodidactismo cunha formación por medio de pequenos cursos e seminarios. Nesta etapa de aprendizaxe cómpre salientar o seu paso pola *École de Philippe Gaulier* de París, que deixará fonda pegada na súa obra. Logo dunha etapa de actor en diversas compañías e no CDG e de axudante de dirección (Eduardo Alonso en teatro; Octavio Gómez, Manuel Gómez Pereira, García Sánchez ou Miguel Gato en cine), debutou como autor e director de escena con compañía propia, chamada *Tranvía Teatro* en 1989 coa peza *O merlo branco*.

Dende 1989 ata a actualidade: *dramaturgo plural e ecléctico*

A partir de entón escribe, dirixe ou fai adaptacións para varias compañías, especialmente Ollomoltranvía (resultado da fusión da súa compañía con Ollomol en 1993 pero tamén en Teatro do Malbarate, Teatro do Xalgarete, Títeres Tanxarina, Teatro do Noroeste, Teatro do Atlántico, Talía Teatro, CDG ou Teatro de Adro.

Está presente en relatorios e traballos, nos máis importantes foros de reflexión e discusión sobre o feito teatral galego coma o TEATRAgal ou a Comisión Técnica de Teatro da Ponencia de Teatro e Música do Consello da Cultura Galega.

Na actualidade forma parte dos dramaturgos europeos seleccionados para participar

na Marathon Europea de Creación Teatral, proxecto de escritura dramática dentro do programa cultural Bruxelas 2000.

É ademais guionista para televisión (*A familia Pita, Pratos Combinados, Mareas Vivas*) e dedícase tamén á narración oral, actividade emerxente hoxe en día en Galicia e pola que se sente especialmente seducido, sendo numerosas as súas actuacións como conteiro, tanto en directo como en radio e televisión.

3.2. Cándido Pazó: Obra

PEZAS ESCRITAS, ESTREADAS E/OU PUBLICADAS

- *Arroutas*: 1983. (En colaboración con Carlos Cerniño. Estreada en Vigo en 1984 pola compañía *A Farándula*. Dirección de Eduardo Fernández).
- *O merlo branco*: 1989. (Estreada en Vigo en 1989 pola compañía *Tranvía Teatro*. Publicada na editorial Bruño en 1991).
- *Raiñas de pedra*: 1991. (Estreada en Vigo en 1994 pola compañía Ollomoltranvía. Dirección de Hélder Costa. Publicada en Edicións Xerais de Galicia en 1994).
- *A mostra*: 1991. (Estreada en Vigo en 1991 pola compañía *Tranvía Teatro*).
- *Commedia, un xoguete para Goldoni*: 1993. (Traballo de escritura e dramaturxia a partir dun *canovaccio*, a tradición da comedia e improvisacións e ensaios. Estreada en Ribadavia por Ollomoltranvía en 1993. Publicada en Edicións Xerais de Galicia en 1994).
- *Monstros de risa*: 1994. (Texto para títeres e monicreques. Estreado en Redondela en 1994 pola compañía Tanxarina).
- *O rei nu*: 1995. (En colaboración con Quico Cadaval). (Texto para monicreques. Estreado en Redondela en 1995 pola compañía Ollomoltranvía. Publicado por Edicións Talía en 1995).

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



- *O bululú do linier*: 1998. (Estreada en Santiago en 1999 pola compañía Adro. Publicada en castelán e como peza breve no volume colectivo *Al borde del área* da colección Teatro Español Contemporáneo da Deputación Provincial de Alicante).

- *Binomio de Newton/García*: 2003 (gañadora do Premio Max e Premio María Casares ao Mellor texto orixinal respectivamente), Baía Edicións.

- *Niquiñaque. O último roedor. Pateticomedia rodante para dous actores* (premio Max ao Mellor Texto teatral en galego 2001). (Estreada en marzo de 2000. Santiago de Compostela).

ESPECTÁCULOS DIRIXIDOS

- *O merlo branco*: 1989. (Estreada en Vigo pola compañía Tranvía Teatro).

- *A mostra*: 1991. (Estreada en Vigo pola compañía Tranvía Teatro).

- *Xogos á hora da sesta*: 1992 (De Roma Mahieu. Estreada en Ourense coa compañía Malbarate).

- *Commedia, un xoguete para Goldoni*: 1993. (Estreada en Ribadavia coa compañía Ollomoltranvía).

- *Monstros da risa*: 1994. (Estreado en Redondela pola compañía Tanxarina).

- *O rei nu*: 1995. (Estreado en Redondela en 1995 pola compañía Ollomoltranvía).

- *Nau de amores*: 1995. (Textos de Xil Vicente. Estreada en Santiago de Compostela coa compañía do CDG).

- *A secreta obscenidade de cada día*: 1996. (De Marco Delio de la Parra. Estreada en Vilagarcía de Arousa coa compañía Talía).

- *Nano*: 1997 (Textos de Suso de Toro). Estreada en Santiago coa compañía Teatro do Adro)

- *Contaloucos*: 1998. (Textos de Therry Jones e Umberto Eco. Estreada en Redondela coa compañía de títeres e actores Tanxarina)

- *A farsa de Inés Pereira*: 1998. (De Xil Vicente. Estreada na Coruña coa compañía Hac Luce da Universidade da Coruña).

- *Círculo*: 1999. (Textos de Suso de Toro. Estreada na Coruña en 1999 pola compañía Teatro do Adro).

- *Bululú do linier*: 1999. (Estreada en Santiago coa compañía Teatro do Adro).

VERSIÓNS OU TRADUCIÓNS TEATRAIS ESTREADAS E/OU PUBLICADAS

- *A pousadeira*, de Carlo Goldoni. (Estreada en Santiago en 1987 polo CDG. Dirección de Xan Cejudo. Publicada en Edicións Xerais de Galicia en 1987).

- *Parella aberta*, de Darío Fo. (Estreada nas Pontes en 1987 pola compañía Xalgarete. Dirección Eduardo Alonso).

- *Rei Lear*, de William Shakespeare. (En colaboración con Eduardo Alonso. Estreada en Santiago en 1990 por Teatro do Noroeste. Dirección de Eduardo Alonso).

- *Xogos á hora da sesta*, de Roma Mahieu. (Estreada en Ourense en 1992 pola compañía Malbarate. Dirección propia).

- *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht (en colaboración con Eduardo Alonso). Estreada en Santiago en 1993 por Teatro do Noroeste. Dirección de Eduardo Alonso).

- *Vía Láctea*, de Ramón Mayrata. (Estreada en Santiago en 1993 por Producións Máxicas. Dirección de Eduardo Alonso).

- *As vodas de Figaro*, de Caron de Beaumarchais (en colaboración con Eduardo Alonso). (Estreada en Santiago en 1994. Dirección de Eduardo Alonso. Publicado en Edicións Xerais de Galicia).

- *Monólogos*, de Darío Fo e Franca Rame. (Estreados en 1995 por Teatro do Xalgarete. Dirección de Cristina Domínguez).

- *Tolos de amor*, de Sam Shepard (en colaboración con Mabel Rivera). (Estreada en 1995 por Teatro do Atlántico. Dirección de Xúlio Lago. Publicado pola propia compañía en libro do espectáculo).

- *Nau de amores*, de Xil Vicente (trabalho de dramaturxia, actualización lingüística e arranxo textual). Estreada en 1995 polo CDG. Dirección propia. Publicada polo CDG en libro do espectáculo.

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



- *Escola de bufóns* (tradución e dramaturxia) de Michel de Ghelderode. Estreada en Narón por Ollomoltranvía en 1996, baixo a dirección de Fabio Mangolini).
- *Nano* (selección de textos e adaptación en colaboración con Carlos Blanco e Josito Porto). Estreada en Santiago en 1997).
- *Marsal, Marsal*, de Sanchis Sinisterra. (Estreada en Cee por Talía Teatro en 1988).
- *Círculo* (Selección e adaptación a partir de textos de Suso de Toro) (Estreada na Coruña en 1999).

3.2.1. Recepción crítica

A xeración dos noventa

“Unha característica fundamental desta xeración de novos autores vai ser a estreita vinculación coa práctica teatral de moitos deles, feito que, no entanto, e como xa ocorrera no caso anterior, non vai incidir nos trazos formais e temáticos dos seus textos, pois a relación case que simbiótica que entre creación dramática e realización teatral establecera boa parte do grupo de Ribadavia vai desaparecendo, un síntoma evidente de normalización cultural e, consecuentemente, da dramático-teatral. O texto dramático convértese nun produto literario cun valor propio, produto que para ser consumido xa non precisa do abeiro da escena. Dentro deste grupo incluímos a **Cándido Pazó González**”.

Manuel F. Vieites
Manual e escolma da Literatura dramática galega

Teatro infantil

“A corrente crítica desde a que se analizan determinadas condutas que enfrontan o individuo consigo mesmo e cuns fins de vida relacionados coa convivencia pacífica, coa solidariedade, co amor e respecto pola natureza ou co lecer e o tempo libre. Velaí unha liña que xa prefigura Eduardo Blanco Amor en *O castelo enmeigado 5000 e pico* e que van continuar, entre outros, Ana María Fernández con *O rei Bandullán*, Xesús Pisón, *O rei aborrecido*, Emilio González Legazpi, *Festa no xardín*, Xoán Babarro e Ana María Fernández, *¡Grande invento para saír do aburrimiento!*, Xosé Luís e Carlos Paulo Martínez Pereiro, *Un día na vida de Vladimiro e o seu can Trotsky*, **Cándido Pazó**, *O merlo branco*, ou Quico Cadaval e o propio Pazó, con *O rei nu*”.

Manuel F. Vieites (ed.)

Do novo teatro á nova dramaturxia
(1965-1995)

A xeración dos 90

“É realmente nesta década cando, aparentemente saldadas as contas coa memoria recente, o texto eríxese como obxectivo fundamental dunha nova xeración de dramaturgos, isto é, de autores con vontade de elaborar unha poética teatral propia, de continuidade creativa e de facilitar a conversión dos seus textos literarios en textos escénicos, o que indubidablemente condicionará dalgún xeito o proceso de creación, sobre todo no caso dos dramaturgos vencellados a determinadas compañías. Por outra banda, a década dos 90 supón a confirmación profesional, todo o problemática e non normalizada que se queira, do teatro galego. A consolidación de determinadas compañías estables que pretenden desenvolver liñas de traballo específicas que ofertar a un público progresivamente máis formado e selectivo é unha das máis interesantes consecuencias da devandita profesionalización. Este proceso de profesionalización continúa en paralelo á institucionalización do teatro galego, que recibe un pulo definitivo en 1984 coa creación do CDG. As políticas dos sucesivos equipos mudaron reiteradamente de enfoque, pero entre os logros destes anos

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



cómpre salientar a creación de novos premios vencellados ás institucións, a dotación de bolsas de formación, a organización de festivais e as subvencións á produción e á distribución de espectáculos teatrais. Neste marco, unha proba da tensión dialéctica entre profesión e institucións constitúea, por exemplo, o feito de que vai sendo paseniñamente escoitada a reivindicación do sector de que se inclúan textos dos novos dramaturgos galegos nas programacións do CDG, ou que se dean prioridade ás montaxes destes textos á hora das subvencións.

Por outra banda, apréciase un novo auxilio da figura do autor-director-dramaturgo-tradutor paralelamente á mingua daqueles escritores que se achegan á creación dramática por simple curiosidade artística; semella imporse un consenso tácito verbo da idea de que se require un certo dominio da carpintería teatral para producir textos dramáticos escenicamente rendibles, o que anima ós profesionais a escribir e ós que non o son a achegarse ós procesos de montaxe das súas pezas como exercicio de aprendizaxe. Nesta situación de proximidade privilexiada á creación estética están algúns dos máis interesantes autores da década como **Cándido Pazó**, Quico Cadaval, Pepe Sendón ou Gustavo Pernas".

Dolores Vilavedra

"As novas promocións"

(En *Do novo teatro á nova dramaturxia*
[1965-1995])

Intertextualidade cos clásicos

"**Cándido Pazó** continúa a tradición intertextualizadora de Manuel Lourenzo, se ben dun xeito máis libre ou lúdico, talante quizais propiciado polo feito de que opta por non esgaravellar nos clásicos grecolatinos, patrimonio xa da Humanidade, como adoita facer o autor coruñés, o que indubidablemente reduce a marxe de manipulación. Prefire **Pazó** autores de menor proxección, menos coñecidos polo público: así *O merlo branco*, peza que obtivo o Premio de Teatro Infantil Xeración Nós en 1989, parte dun conto de Alfred de Musset, *Le merle blanc*, posto en escena por unha compañía afeccionada de minusválidos franceses; *Commedia, un xoguete para Goldoni* (estreada en 1993 e publicada en 1995) é unha peza construída a partir de varios "canovaccios" goldonianos e concibida como un texto en continuo reaxuste, adaptándose constantemente ó lugar da representación e mesmo ó público que ocupa cada día sala e no que a palabra está en constante diálogo co xogo, o ritmo, e a acción. En *Raiñas de pedra* (estreada e publicada en 1994) **Pazó** achégase á case mítica figura de Inés de Castro, pero tamén á da súa moito menos coñecida irmá Xoana, sorte de *alter ego* ó revés, e faino dándolle as costas a tódolos precedentes de tratamento literario do asunto (António Ferreira, Henri de Montherland, etc.). O novo tratamento de **Pazó** proporciónao por unha banda o medido dun ritmo case pautado, característica esta que é unha das que mellor identifican o teatro deste autor; por outra banda, habería que subliñar tamén o tratamento dos personaxes femininas, nas que se salienta a súa dimensión de individuos, de mulleres concretas con sentimentos concretos, intentando desposuílas das roupaxes coas que nolas foi agochando a Historia; por último, hai que apuntar a importancia do papel xogado polo pobo, representado por determinados personaxes concretos que desempeñan unha función coral.

En *Nau de amores* (estreada polo CDG en 1995) **Pazó** xoga con doce pezas xilvicentinas, artellando unha obra na que outra volta salientan a concepción lúdica

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



do teatro, o senso do ritmo e unha forte preocupación pola elaboración lingüística, que leva a **Pazó** en tódolos seus textos a procurar rexistros propios, a cabalo entre a verosmellanza histórica e a fidelidade á lingua actual, sempre coa teima de acadar un alto nivel de comunicación co público sen renunciar por iso á dimensión estética do texto. O recurso ó metateatro tan explotado pola xeración anterior, vai perdendo protagonismo no teatro de **Pazó**, quen aínda que empeza empregándoo como mecanismo xerador dunha estrutura-marco da acción dramática, irao paseniñamente relegando ó papel de recurso puntual e un tanto anecdótico”.

Dolores Vilavedra

“As novas promocións”

(En *Do novo teatro á nova dramaturxia*
[1965-1995])

As novas promocións

“É obvio que non se pode establecer unha periodización definitiva da produción teatral posterior a 1980 cun traballo transversal coma este, mais a división máis estendida nos traballos actuais que tratan este tema – “promoción dos oitenta” e “promoción dos noventa”- non acaba de parecernos axeitada. Esta periodización aséntase principalmente en criterios cronolóxicos: a idade e a data de aparición de cada autor na literatura dramática galega. Non negamos que resulta unha sistematización atraente na medida en que permite utilizar un criterio doadamente obxectivo, ademais de que axuda a manter certa coherencia coas clasificacións cronolóxicas e xeracionais que se foron utilizando nos anteriores períodos. Mais este non resulta un instrumento operativo no teatro posterior a 1980, pois que o criterio de idade ou de primeira publicación non dá conta da evolución real dos autores e autoras de teatro. Para alén diso, esquece un dos trazos definitorios deste período, a convivencia entre escritores e teatros de moi diversas idades e procedencias, simultaneidade que non só non é conflitiva senón que leva en moitos casos a unha estreita colaboración, polo que as influencias se establecen reciprocamente.

Por outra parte, a evolución destes escritores non depende tanto da súa idade como da súa peculiar traxectoria dentro do panorama escénico. (...) **Cándido Pazó** que publica *O merlo branco* en 1991 pertence, por tanto, á promoción dos noventa.”

Iolanda Ogando

*Teatro histórico: construción dramática
e construción nacional*

Teatro histórico

“Tamén en *Raiñas de pedra*, **Cándido Pazó** mostra unha perspectiva humana e máis realista de Inés de Castro e da súa irmá Xoana. Como ocorría en *Xoana* ou *Agasallo de sombras*, esta obra presenta unha nova relectura da historia feita por un home, mais que incide no esquecido papel das mulleres nese pasado. Igual que nos outros casos, este texto utiliza esta perspectiva para denunciar os silencios do discurso histórico, as súas inxustizas e o esquecemento de moitos outros aspectos que non foron recollidos nos tratados feitos por homes, obviamente.”

Iolanda Ogando

*Teatro histórico: construción dramática
e construción nacional*

Vocación intertextual e metateatral

“A de **Cándido Pazó** é unha literatura dramática que afonda nas entreteas do ser humano, coas súas contradicións, carencias, medos e paixóns, sen evitar as reflexións sobre o propio teatro cunha vocación intertextual e metateatral que converte os seus textos, se cadra, en máis interesantes”.

Inma López Silva

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



ENTREVISTA A CÁNDIDO PAZÓ

Falemos deses comezos, de ti díxose que eras o benxamín da Mostra de Ribadavia.

A ver, comecemos por aclarar algúns puntos. Eu comecei nunha escola con catorce-quinze anos, despois fixen teatro na parroquia de San Pedro de Navia, e participei arredor das Mostras de Teatro en Vigo e naturalmente asistíamos a Ribadavia. O que acontece é que, como Ribadavia é o marco histórico que aglutinou dalgún xeito a actividade teatral daqueles anos, á hora de establecer periodizacións académicas, dise que eu son o benxamín daquela xeración.

A túa etapa en París na escola de Philippe Gaulier?

Debo comezar dicindo que, antes ca nunha cousa, eu son autodidacta, o que quere dicir que non teño unha formación regrada. Por iso, nalgún momento, cando sentín a necesidade de aprender cun profesor como alumno e non necesariamente dende o traballo, entre algúns outros, encontrei a Philippe Gaulier, e como para el o teatro se baseaba no espírito do xogo, conectou de inmediato comigo, porque esa idea, se cadra sen eu sabelo conscientemente, xa estaba en min. Estamos no teatro, tanto se facemos teatro como se somos espectadores, para pasalo ben, para encher o tempo de lecer, -esa palabra que non ten tradución ao castelán, pois lecer non é necesariamente ocio, é outra cousa-, e este home, Gaulier, armou o meu discurso que na praxe xa eu intuía enfocado pero, ás veces, necesitas que alguén con autoridade, -ou a quen ti lle concedes autoridade-, che diga "vai por aí, ese é o camiño". Tamén é certo que eu tomei os meus profesores de maneira crítica, no sentido de aproveitar o que me conviña de cada un, pois a arte dramática é unha arte de difícil "partituriación", é dicir, de difícil partitura, suxeita ao momento histórico, ao contexto, á interpretación, etc.

Detrás das túas pezas intúense moitas lecturas, moitas reflexións, moitas obras observadas dende a posición do espectador que mira cun sentido crítico. Fálame dos teus "mestres".

Unha cousa é o alimento do pensador, do espectador, do lector e outra ben distinta son os mestres. Mestres, se cadra nun sentido amplo, foron todos eses teóricos teatrais, Kantor, Piscator, Stanislavsky, Brecht, e non foi ningún deles en sentido estrito. Experimentei con Brecht, co seu teatro épico, con Chejov e con outros moitos, pero non sei se chamarlles exactamente "mestres". Ah, si, mira, rabuñando na memoria, lembro un home ao que lle concedo a honra de chamarlle mestre porque me marcou profundamente. Foi José Mon León, aló polo ano 76-77, ano arriba, ano abaixo; este home deu un curso teórico-práctico en Vigo. Tiña eu dezaseis, dezasete anos e el "armou" a miña cabeza. Aprendín a distinguir entre *commedia dell'arte*, teatro do absurdo, Artaud, Grotowski, etc., e tanto é así que, logo de "formatear" o meu disco duro, de montar o meu mapa conceptual da historia do teatro, aprendín a miralo. (Fixate tanto é así, e reitéroo, que logo en COU eu expuxen un traballo tremendo tomando esa estrutura da historia do teatro e a profesora flipou comigo).

¿Adiviñanse influencias de Peter Brook na túa obra, penso, por exemplo, na sinxeleza cruelísima desa subpeza da lapidación que representan, nese xogo de teatro dentro do teatro, a compañía de actores?

Brook tocoume profundamente, -fixate, ía dicir "m'a etonné", porque eu a primeira vez que vin a Brook foi en Francia-; del gustáronme especialmente as súas lecturas dos clásicos, Shakespeare, sobre todo, *A Tempestade*, e outras pezas que tiveron ocasión de ver no teatro de París de Le Bout du Nord. O Brook que fala do concepto de sinxeleza do teatro, do espazo baleiro. Devorei a Brook e fun consciente de que sempre sería para min un referente e seguramente, para os que mirades as miñas pezas dende a posición de es-

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



pectadores, Brook está aí, supoño que polo uso dos signos, -eu son filólogo e refírome ao signo no sentido de don Ferdinand de Saussure-, sen dúbida, Brook fixo que eu mirase corporeamente a teoría dos signos do estruturalismo aplicada ao teatro.

¿E na escrita?

Antes de que o digas ti, por suposto véxome influenciado por José Sanchis Sinisterra. Traducín a obra *Marsal, Marsal*, peza na cal o espectador non ten máis remedio que atar cabos e establecer nexos, fabricar respostas provisionais e elaborar hipóteses, o que require unha boa dose de imaxinación e sentido lúdico, con perfís de delirio e utopía. Despois eu escribín unha peza que era, dalgún xeito, coma unha homenaxe ao que aprendín con Sanchis; pretendín que todo o que eu lin del estivese alí, foi o meu *Ñiquiñaque*, estreada en marzo de 2000 en Santiago de Compostela pola compañía Ollomoltranvía. A obra enfronta a dous únicos personaxes, Cosme e Damián, cómicos de legua duns trinta e tantos anos, que non se renden na procura do triunfo na escena. Ao longo de seis xornadas os cómicos tirarán derreados do seu motocarro e preparan un clásico “ñiqui-ñaque”, unha nova versión de Montescos e Capuletos, unha función para dous actores que pretenden estrear diante dos responsables do Gran Ducado.

Algúns críticos dixeron que Cándido Pazó retoma o teatro histórico, continuando en boa medida unha liña inaugurada por Manuel Lourenzo á que incorpora elementos de humor e deconstrución.

Creo que non, en absoluto, para retomar hai que ter vontade de retomar. Adoro a Manuel Lourenzo e pasamos boas tardes xuntos falando de teatro pero non me considero continuador da súa obra. El parte do teatro como rito, nunha concepción que xa viña dos gregos, traballa a densidade. Para min o teatro é ritmo, lixeireza, xogo. Quizais se dixo iso porque ambos os dous temos abordado os temas históricos. O que

acontece é que a min me interesa a historia como metáfora da vida, como signo, que permite que as imaxes funcionen e conseguen que o espectador acepte a importancia da historia. *Raiñas de pedra* é a historia dunha muller que chegou a raíña. García é unha metáfora do medo á liberdade, particular ou colectiva, non queremos ser libres porque estamos afeitos a non selo. Seguí moi de preto ao director portugués Helder Costa e o seu tratamento de temas históricos. Helder, que codirixiu *Raiñas de pedra*, concibe o teatro coma unha arte que debe promover a reflexión e servir para educar, sen deixar a compoñente lúdica.

Cándido Pazó dignifica o teatro infantil. Alguén dixo que “As laranxas máis laranxas de todas as laranxas” marcou un antes e un despois e eu atrevome a dicir que “O merlo branco” tamén inaugurou unha nova maneira de entender o teatro infantil.

Non sei se *O merlo branco* fai ou non unha fronteira, seguramente ofrece unha nova maneira de traballar co público, porque se traballa dende a comunicación. Nese sentido eu síntoo próximo ao *Tará Chis Pum*. *As laranxas...* é un espectáculo moi distinto, concibido dunha maneira compacta, pechada, moi bonitiña e que un home da dimensión de Casares se achegase ao teatro infantil, obviamente marca un impulso, unha dignificación, naturalmente.



A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



4. ANÁLISE DO TEXTO

4.1. Argumento

Reunión dunha comunidade de propietarios dun edificio. En “Rogos e Preguntas”, Delio, un dos propietarios, queixase de que hai unha piragua nunha praza de garaxe, feito que considera fóra de todo lugar xa que as prazas de garaxes foron ideadas para deixar os “coches, motos ou como moito bicicletas”. Os membros asistentes (Guzmán e a súa moza Lucía e Delio e mais a súa muller Rosa) votan e Delio sae perdendo. Ao chegar á casa, este entra en cólera ao non ter contado co apoio da súa esposa. Esta primeira escena (agresión verbal e intento de invisibilidade) non é máis que o comezo dunha serie de episodios de violencia doméstica que se irán sucedendo ao longo da peza; esta resulta ser o discurso dramático reconstruído e deconstruído que xorde da mente dunha compañía de actores que, tal demiúrgos que todo o coñecen respecto dos seus personaxes, ensaian no baixo do edificio unha obra de teatro que aborda o tema da violencia de xénero. Na reconstrución de como foron as cousas, –ou quizais de como puideron ser–, asistimos a distintas versións do que aconteceu na relación Delio-Rosa, ao tempo que se presentan, dende outras formas dramáticas (*Commedia dell’arte* ou *Teatro da Crueldade*), variantes novas do mesmo tema: agresividade física, lapidación, etc. A evolución dos propios actores da compañía a respecto do tema a tratar levaranos a reviravoltas de torniqueta interesantísimas que veñen engadir información e novos puntos de vista ao tema tratado.

4.2. Tema principal

A VIOLENCIA DOMÉSTICA: a obra presenta situacións que sempre existiron de maneira máis ou menos larvada pero que ultimamente está intensificándose ou cobrando máis visibilidade debido posiblemente a un cambio de actitude das vítimas. Na obra de

Cándido Pazó, Rosa é unha muller que, farta de aguantar, toma conciencia da súa situación e decide fuxir, o que desencadea a desesperación do seu home e a traxedia final. No caso de *A piragua*, escenificar a historia cotiá ten un dobre sentido que resulta útil e ao mesmo tempo transcendente.

4.2.1. Subtemas

AS RELACIÓNS AMOROSAS: Os dous cadros amorosos Delio-Rosa, Lucía-Guzmán aparecen presentados coma o anverso e o reverso dunha moeda ou as dúas imaxes posibles que se reflicten nun espello. Delio é o contrapunto de Guzmán. Lucía o contrapunto de Rosa. Delio concibe o amor como posesión e vive a experiencia amorosa dun xeito egoísta. Pola contra, Guzmán é xeneroso de seu e só imaxina as relacións dende a liberdade e as atencións á parella. Rosa esperaba do amor aquilo que expresan os boleros que canta mentres frega, no entanto, aprendeu a non pedir, a irse conformando co que a vida lle vai dando, que é pouco ou nada, pois a súa relación amorosa (o único no que centrou a súa vida) carece de toda tenrura, de toda manifestación de aprecio e respecto. No entanto, cando observa a Lucía, a súa independencia, a súa vontade de decidir a propia vida, a vivencia dunha feminidade en liberdade, Rosa vese coma nun espello e sente coma se unha bocalada de aire fresco entrase na súa casa. Daquela decide cambiar as cousas.

AS RELACIÓNS PROFESIONAIS: en primeiro lugar, o traballo da compañía de actores, as dificultades do oficio, as inseguranzas, as teimas, as atoutiñadas para chegar a unha peza, as penurias económicas e mesmo as propias diferenzas como profesionais. En segundo lugar, as profesións de Delio e Rosa, vixilante de seguridade, o primeiro, ama de casa, a segunda; as frustracións de deixarse levar pola vida, os soños rotos.

A LAPIDACIÓN: nunha das escenas, Lucía é sometida a escarnio público por suposto adulterio e preparada para a lapidación ata

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



a morte mentres Brandán e Suso son turistas accidentais ou reporteiros nun Afganistán extremista.

O ALCOHOL E AS SÚAS CONSECUCIÓNS: O alcohol é visto na obra como unha maneira de calar as propias frustracións. A Delio retiráronlle o carné e nos momentos de maior violencia estaba bébedo, o pai de Guzmán morreu de cirrose; ambos personaxes foron vítimas de si mesmos e sementaron a infelicidade ao seu redor.

A VIDA IMITA Á ARTE / A ARTE IMITA Á VIDA: as reflexións que fan os personaxes da compañía de actores nas súas buscas artísticas.

4.3. Estrutura e situacións dramáticas

A obra está composta de trinta e unha escenas desorganizadas cronoloxicamente, mediante un xogo dramático de reconstrución e deconstrución dos acontecementos no que converxen en perfecta harmonía a traxedia, o naturalismo, o humor, o simbolismo e a influencia brechtiana. A superposición de planos da realidade e a lembranza non son un fin en si mesmo, senón o medio para revelar a esencia dos caracteres e as relacións sociais entre eles. O teatro dentro do teatro é un subterfuxio que lle permite ao autor un despezo polo miúdo de actitudes e modos de comportamento dun conxunto de seres, a profundidade tal que o converte na disección de dúas xeracións ben distintas e afastadas no tempo e nas referencias ideolóxicas. A historia está narrada e representada aos pinchos, adíantase un indicio, interrómpese, recúase, especúlase para irse compoñendo os elos dunha cadea perfectamente engrenada pero esnaquizada en mil fragmentos. Vexámolo:

ESCENA 1: Ruído dunha motoserra. Espazo baleiro.

ESCENA 2: Carpintaría do edificio. Reunión de propietarios nos que se discute a conve-

niencia ou non de ter unha piragua nunha praza de garaxe.

ESCENA 3: Ano e medio máis tarde. Na vella carpintaría, Lucía lembra o acontecido naquela reunión e preséntase como actriz dentro dunha compañía.

ESCENA 4: Segue a discusión sobre o xeito de contar o espectáculo.

ESCENA 5: É unha continuación da escena anterior na que os distintos actores intentan chegar a unha das múltiples posibilidades de reconstrución dos feitos.

ESCENA 6: Delio e Rosa regresan á casa. Discusión entre eles porque Rosa lle leva a contraria.

ESCENA 7: Monólogo de Delio no que se dirixe ao público para desculparse.

ESCENA 8: Conversa entre Lucía e Guzmán sobre as súas dificultades e pequenas controversias como parella.

ESCENA 9: Guzmán diríxese ao público e cumpre a petición de Lucía de falar con Rosa.

ESCENA 10: Un ano e medio atrás, ten lugar a escena da que Guzmán falaba. O encontro con Rosa na escaleira.

ESCENA 11: Na carpintaría asistimos a un novo plano teatral dentro dese segundo plano teatral que é a compañía de actores pois esta representa unha típica escena de *commedia dell'arte*. Os personaxes de Feliso, Felisa e o *capitano* Botaporfora poñen en escena un xogo de maltrato.

ESCENA 12: Rosa diríxese ao público buscando xustificación das razóns que a levaron a entrar aquel día na carpintaría.

ESCENA 13: Delio e Brandán atópanse na rúa e conversan.

ESCENA 14: Rosa asiste a unha discusión entre Lucía e Guzmán.

ESCENA 15: Continuación da conversa entre Brandán, que leva un saco de pedras ao lombo, e Delio dende a parada de autobús ata a carpintaría.

ESCENA 16: Na carpintaría Brandán coloca as pedras mentres se prepara unha escena de lapidación.

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



ESCENA 17: Delio entra na carpintaría e sorprende a Rosa contemplando a escena da lapidación. Ten lugar unha discusión entre eles.

ESCENA 18: Lucía, dirixíndose ao público, reflexiona co resto dos actores da compañía respecto da violencia de xénero.

ESCENA 19: Continúa a discusión, agora xa con manifestacións de violencia. Nela Rosa acepta as amoestacións de Delio.

ESCENA 20: Os actores recúan e avanza xogando co tempo e imaxinando que tería pasado se Rosa se tivese rebelado.

ESCENA 21: Na compañía de teatro seguen as discrepancias buscando algo máis forte, máis abraiante.

ESCENA 22: Lucía, soa ante o público, non atopa respostas. De repente, por primeira vez no espectáculo, deixa de ter as cousas claras.

ESCENA 23: Rosa pídelle desculpas a Lucía e, ao mesmo tempo, fala con ela sobre o que é a vida e as relacións amorosas.

ESCENA 24: Delio chega da rúa e, entrando no garaxe, pretende mexar na piragua pero é sorprendido por Guzmán. Logo dunha breve conversa, Delio queda durmido.

ESCENA 25: Delio esperta e atopa a Rosa gardando os utensilios no cuarto da limpeza. Ten lugar unha afervorada discusión na que Rosa reproduce as palabras que lle escoitou a Lucía respecto do amor. Entón Rosa decide abandonar a Delio.

ESCENA 26: Limpeza na carpintaría das desfeitas da escena anterior ao tempo que os actores buscan a verdade do acontecido, saber como Rosa acabou nunha cadeira de rodas.

ESCENA 27: Continúa a discusión respecto de cal é o modo como debe contarse a historia.

ESCENA 28: Rosa está soa en silencio e, abaneándose na fantasía, aparece a súa filla morta, a Nena, á que se fai alusión en moitas escenas, que, con xogos balbucientes de palabras reveladoras, a convida a marchar, a salvarse.

ESCENA 29: Delio chega do traballo e non atopa a Rosa na casa.

ESCENA 30: Na carpintaría están a limpar os cristais con vinagre e o poder evocador de tal líquido acedo fai que Suso conte o seu drama infantil de espectador dos hematomas da nai desinfectados con vinagre.

ESCENA 31: Delio, no seu afán desesperado por buscar a Rosa, á que non atopa por ningures, bate con Guzmán e mátao ao tempo que os actores de teatro contemplan a escena abraídos e impotentes.

4.4. Os distintos planos teatrais.

Na obra aparecen tres planos teatrais claramente delimitados espacial e temporalmente:

PRIMEIRO PLANO DRAMÁTICO: O vivir cotiá no edificio. As relacións Delio-Rosa, as relacións Lucía-Guzmán, Delio-Guzmán e Rosa-Lucía.

SEGUNDO PLANO DRAMÁTICO: Na vella carpintaría do pai de Guzmán teñen lugar os ensaios da compañía de actores Lucía, Suso e Brandán, as súas buscas, as súas discusións, as súas diferenzas e puntos de encontro.

TERCEIRO PLANO DRAMÁTICO: Dentro da convención anterior estarían as pezas breves de *commedia dell'arte* e a peza da lapidación.

EXERCICIOS:

- Localízaos no texto e sinala como están feitas as transicións.
- Nas escenas 5-6 vemos o intento por parte dos actores da compañía de reconstruír a personalidade de Delio, de levar a escena uns feitos tal e como pasaron ou como puideron pasar. Delio é o punto de partida para o personaxe.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



(Así que se vai LUCÍA, SUSO achégase ao público para lle facer unha confidencia. Entrementres BRANDÁN saca un cigarro e teno na boca sen o prender).

SUSO. Agora que se foi... eu voules dicir a verdade: a min facer algo sobre este... tema, non me apetece nada. Que queren...? A min... *(Fai acenos de arrepío)*. Ademais está tan...

BRANDÁN. Manido?

SUSO. Efectivamente. Pero é unha teima de Lucía e... Tentámolo un monte de veces, proba por aquí, proba por alá, eu propúxenlle incluso algunha que outra fórmula, non sei, máis...

BRANDÁN. Distanciada.

SUSO. Iso. Inda que potente, eh. Pero nada, non acabamos de pórnos de acordo. Eu dicía de pasar. Pero agora, como tivemos aquí no edificio un...

BRANDÁN. Episodio.

(...)

SUSO. Pois iso, que eu creo na acción. O que conta é o que se fai, non o que se pensa. E moito menos o que se di, que pode ser mentira... Este home, por exemplo, que sei eu o que lle andaba pola cabeza...

BRANDÁN. A Delio?

SUSO. A Delio, si.

BRANDÁN. Pero non quedamos en que non tiña que ser el.

SUSO. Pero inspirámonos nel. E eu non o coñezo de nada. Ti aínda..."

(...)

SUSO. Hostiá, que idea! Podíamos enchelo todo de dicionarios. Unha morea inmensa de dicionarios ocupando toda a escena, e no medio Delio...

BRANDÁN. Ou quen sexa...

(...)

SUSO. Pois a ver, inventa, inventa...

BRANDÁN. O tipo chega de noite, a muller está a esperar por el...

SUSO. Vale, o de sempre...

BRANDÁN. Pois vén con el, tanto dá. Veñen... do cine, ou de visitar un primo que acaban de operar dunha hernia...

SUSO. Por que dunha hernia?

BRANDÁN. Porque me dá a min a gana! Ou, que sei eu, veñen dunha xunta de propietarios do edificio e...

6

ROSA. Non berres, anda.

DELIO. *(Baixando a voz)*. Non berro, hostia. É que non hai nada que máis me rebente que que me leves a contraria diante da xente. E ti xa o sabes.

Mentres fala, ROSA saca os zapatos, pon as zapatillas, unha bata de andar por casa e, coa axuda teatral de SUSO E BRANDÁN, comeza a arrombalo todo: retira a motoserra, a póla... Despois, armada de vasoira e recollector, limpa a serradura.

EXERCICIOS:

- Analiza o xogo de planos que se nos presenta cando entran Delio e Rosa en escena e ten lugar un *flash back* no que recuamos ao día en que aconteceron os feitos que os actores intentan reconstruír. ¿En que plano dramático debería ser situada a escena? Razona a resposta.

4.5. O recurso da ruptura da cuarta parede.

A cuarta parede é a parede invisible imaxinaria que está á fronte do escenario nun teatro, a través da cal a audiencia ve a actuación. Xeralmente dise que este concepto foi empregado no teatro do século XIX coa chegada do realismo teatral, pois, ata entón considerábase que as accións acontecían dentro de tres paredes, unha á esquerda, unha á dereita e unha ao fondo. Daquela, se de pronto un actor se dirixe ao público para pedir a súa participación ou se o guión exige interactuar cos espectadores, entón dise que se está a romper a cuarta parede.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



EXERCICIOS:

- Localiza as escenas en que se bota man deste recurso.
- Analiza a súa función.

4.6. Influencias de Bertolh Brecht

Mentres o teatro nacido das concepcións aristotélicas propón a ilusión de que o actuado no escenario é un anaco de vida real, no que o público participa coas súas emocións, o alemán Bertolh Brecht postula que o espectador debe implicarse no espectáculo. Polo tanto, a intención final dunha obra para Brecht non é a catarse aristotélica –método para que o público purifícase os seus sentimentos– senón o despertar dunha actitude crítica racional fronte ao mostrado. Non obstante, para o autor de *Galileo Galilei* (peza, por outra banda, que Pazó traduciu), a deleitación artística era tamén desexable, aínda que sempre ao servizo do coñecemento. “O noso teatro debe suscitar o desexo de coñecer e organizar o pracer que se experimenta ao cambiar a realidade, –di Brecht–, os nosos espectadores non só deben aprender como se libera a Prometeo encadeado, senón tamén prepararse para o pracer que se sente liberándoo”. Para poñer en práctica os seus postulados teóricos, Brecht válese de certas técnicas que xerarán unha ruptura profunda coa tradición teatral vixente ata ese momento, co fin de arrancar o público da súa actitude pasiva.

- Efecto de distanciamento, que tende a provocar no espectador unha sensación de estrañamento fronte ao que se lle representa.
- Escenas nas que se narra, en forma de cadros fragmentados, cunha sorte de montaxe que impide unha totalidade orgánica.
- Actores que representan o personaxe sen identificarse con el.
- Ruptura da cuarta parede.

EXERCICIOS:

- Busca as influencias do teatro de Bertolh Brecht en *A piragua*.
- Busca información sobre Bertolh Brecht: biografía, obras, teorías teatrais, etc.
- Escribe unha breve peza dramática empregando estes recursos.

4.7. Análise dos símbolos

SÍMBOLOS AUDITIVOS

Os elementos acústicos teñen unha importancia fundamental na obra, tanto para caracterizar os personaxes como para producir sensacións no espectador.

- A motoserra.
- As cancións que, como ecos con función repetitivo-evocativa, entoan varias dos personaxes.
- As palabras que, coma ecos oníricos con función liberadora, pronuncia A Nena dende a súa inocencia pero tamén dende a lucidez da loucura.
- Os sons da cidade fronte ao silencio da casa.
- O son do disparo final.

SÍMBOLOS OLFATIVOS

Os elementos olfactivos contribúen a provocar unha sensación no espectador que serven de correlatos das vivencias que están sentindo os personaxes.

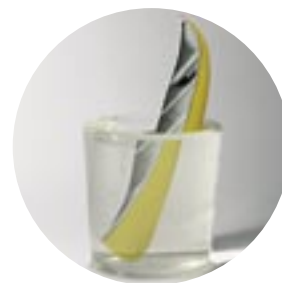
- O fedor a ouriños que Delio arroxa sobre a piragua.
- O cheiro a vinagre: correlato do baleiro que está a vivir Rosa, o agre, o acedo da súa vida simbolizado no cheiro do “cris-tasol”.
- O olor a lixivia das escaleiras.
- O recendo a primavera do personaxe da Nena.

SÍMBOLOS VISUAIS

Vermello: A predominancia da cor vermella, coa súa simboloxía de violencia, de evo-

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



cación do sangue derramado: as cadeiras, a piragua etc.

Branco: A inocencia da Nena co seu traxe floreado que lembra as paisaxes ofélicas e a eterna primavera.

Negro: Os espazos baleiros no escenario de cor completamente negra.

4.8. Análise dos personaxes

4.8.1. Personaxes masculinos

DELIO

Delio é un home covarde, egoísta, con cohibicións de seu e incapaz de enfrontarse a si mesmo. Busca superarse continuamente, de aí a necesidade de atopar unha orde para cada cousa. A obsesión polas palabras sepultadas nun dicionario, nun prospecto ou nun catálogo —é dicir, por saberes mortos, desposuídos da súa capacidade para transmitir contidos reais—, afogan ao seu buscador porque non lle permiten entender o fondo das cousas, só a súa forma, baleira dentro deses significados virtuais. No seu afán de hiperprotección confunde amor con posesión e isto lévao a non deixar que Rosa poida desenvolver a súa vida como ser



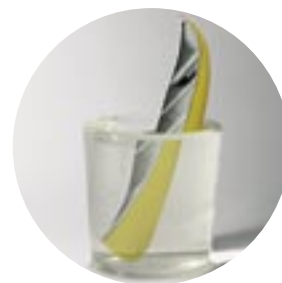
humano. Do concepto que el entende por matrimonio enténdese o control que exerce sobre Rosa como persoa, e fai constantemente referencias aos anos que levan xuntos como un triunfo. Non está disposto nin preparado para enfrontarse a unha Rosa distinta pois esa lenta pero progresiva evolución da súa muller descompénsao emocionalmente. Dalgún xeito culpa a xente da compañía de teatro destes cambios, e cada día vese máis baleiro, sen o contrapunto da outra Rosa, a indefensa, pois só unha relación posesiva con ela lle aseguraba unha imaxe de home capaz, que no estereotipo machista é aquel que é dono da “súa” muller. Delio non ama a Rosa, simplemente ten medos e neses medos está a propia necesidade que ten dela; por outra banda, están as fortes convencións sociais que sosteñen o seu xeito de enxergar o mundo: “a miña muller non traballa”, “a miña muller está na casa”, “eu son o que trae os carcos”, “eu son o que manda”, etc. Os celos que sente teñen que ver coa súa inseguridade e vese acosado por múltiples inimigos virtuais que o aterrorizan e o descontrolan. É un terror que non pode controlar e que inxecta en Rosa, como se pon de manifesto na mirada de carraxe que xa lle dirixe nesa escena inicial cando, na reunión de propietarios, Rosa non asente ao que el di, ou na mañá en que a atopa fregando as escaleiras, pois sabe que, con ese novo traballo, xa non dependerá economicamente del. A violencia final que exerce empuñando a arma e matando a Guzmán, ao que non respecta porque é coma o seu reverso no espello, é a culminación dun narcisismo brutal de home frustrado.

GUZMÁN

Nunha actitude diametralmente oposta estaría Guzmán, desprezado por Delio polo seu comportamento “brando e bo” coas mulleres ao non aceptar o rol social de dominador na súa relación de parella, pola súa renuncia a un modelo capitalista do mundo e, sobre todo, por non saber “cal é o lugar preciso que deben ter as cousas”. Guzmán é un home feliz a pesar de que a vida non

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



sempre o tratou ben –hai referencias a un pai posesivo, despótico e quizais alcohólico–, no entanto, sabe dar e apreciar os seus amigos, a súa parella, a xente que o rodea, mesmo recibe e, incluso cando se ve derrotado, impotente ante o abandono de Lucía, á que ama profundamente, continúa axudándolle, permitíndolle que viva na súa casa, pois entende que o respecto comeza no dereito a exercer todas as liberdades posibles: a liberdade de xuntarse, a de separarse, etc. e que ese dereito non debe xerar nunca rancores.

BRANDÁN

Brandán é tímido, inseguro, calado pero observador, simpático, mesmo sarcástico e sobre todo lúcido, capaz de ver no interior das persoas e adiviñar os seus comportamentos. A medida que avanza a obra afianza a súa autoestima ao sentir que é capaz de ofrecer elementos de interese na construción do seu personaxe pois, pouco a pouco, vaise achegando ao resto dos compañeiros de elenco, intentando fuxir do seu mutismo e buscando entender e expresar con palabras esa realidade que capta sempre dende a intuición.

SUSO

A primeira explicación que dá Suso, cando fala de seu pai, sobre o concepto de violencia de xénero está centrada nun machismo exento de violencia, pois susténtase máis na construción tradicional do que sempre se supuxo que era ser home, sen por iso xustificalo ou desculpalo pero entendendo que é difícil cambiar actitudes tan enraizadas e lexitimadas socialmente dentro do patriarcado, de acordo cun certo modelo de masculinidade. No entanto, hai nel un rexeitamento continuado a tratar o tema e busca escusas de continuo, propoñendo novos modos, procedementos que teñen moito máis que ver cun discurso onde prime a acción que a formulación ética. Suso apologa pola necesidade de busca dun espazo escénico distinto do tradicional que teña como base unha gamma de recursos que inclúan ruídos abouxiadores, no canto da música, movemento, acción, metáforas enerxéticas que non impliquen o espectador directamente no espectáculo para leválo así por vieiros insospeitados. Esa reviravolta de torniqueta ao final cando, sentado na escaleira e rodeado dun acedo cheiro a vinagre, lembra a infancia, achégao ao espectador que, finalmente, comprende o peso da dor e as súas máscaras.

4.8.2. Personaxes femininos

ROSA

Rosa é un personaxe que evoluciona ao longo da obra, dende a súa invisibilidade inicial, na que se oculta a si mesma o que ocorre, negando a evidencia e sen apenas atreverse a tomar consciencia da súa insatisfacción. Cando comeza a escoitar a Lucía falar da súa propia vida e da súa propia relación, Rosa decátase de que non é necesario vivir sometida, de que hai outras maneiras de amor. Daquela, decide dirixir a súa propia vida, non depender de ninguén, desenvolver as súas capacidades.

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



LUCÍA

A actitude de Lucía defínese en contrapunto coa actitude de Rosa. Négase a facer o que lle di o mozo Guzmán e deixa moi claro as súas actitudes ante os roles domésticos, tradicionalmente considerados como femininos: as tarefas da casa, a aparencia física coidada, o sacrificio ante a moda. É unha muller que reivindica a súa independencia en todo momento, mesmo ten unhas pequenas fendas de agresividade, similar a certas actitudes masculinas de dominación aínda que é consciente dela e sabe controlala. Lucía asume a perda do amor, o desgaste das palabras e dos xestos e, rastrexando na propia identidade, non ten medo á soidade e ao baleiro. É culta, formada, cunha autoestima alta e que se rebelou contra todo instinto masculino de posesión. As relacións amorosas que establece a sociedade tradicional, “definitivas, sólidas, estables”, parécenlle absurdas e foxe delas. Nese sentido amósase coma unha persona inmadura que está intentando encontrarse a si mesma, malia pretender en todo momento intentar entender, chegar ao fondo das cousas pola vía da racionalidade. Ao final descubrimos que a súa prepotencia inicial non é máis que unha máscara coa que protexer o seu espazo e a súa sensibilidade.

A NENA

A Nena é a filla de Delio e Rosa á que se fai referencia constante en todo momento como unha razón de vivir e estar xuntos para ambos. A súa morte desencadea o conflito. Ten moito peso dramático ao final da peza pois dende a súa inocencia clarividente –case ofélica– convida a Rosa a buscar a súa liberdade.

4.9. O humor

O humor é un dos recursos máis empregados na peza e vai dende a lucidez á locuacidade cómica, pasando polo humor irónico.

EXERCICIOS:

- Localiza os seguintes tipos de humor no texto e xustifica a túa resposta:

Comicidad de situación: caracterízase polo ritmo rápido da acción, enredos malentendidos e confusións na peripecia escénica.

Comicidad verbal: baseada en repeticións e omisións de palabras e frases feitas, dobres sentidos, xogos de palabras, a fala do personaxe.

Comicidad de carácter: describe caracteres, formas de ser esaxeradas ou ridículas, teimas, defectos, etc.

Comicidad de valores: ridiculiza falsos valores establecidos ou dignifica os que están marxidados.

Comicidad de distorsión ou parodia: baséase en burlas, equívocos e emprega a esaxeración e o contraste co modelo orixinal, buscando a ridiculización.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



5. CONCLUSIONES

Finalmente só resta dicir que Cándido Pazó en *A piragua* utiliza amplamente os recursos expresivos escénicos, usa o teatro dentro do teatro, confunde expresamente o tempo e o espazo, entrega planos diversos e ata contraditorios dunha mesma realidade, distancia o actor do personaxe, rompe a cuarta parede, emprega o espazo como escenografía, dinamita a estrutura dramática "ortodoxa", non conclúe argumentalmente a acción e, sobre todo, supera os esquemas maniqueos dun conflito do que tanto se leva falado xa, como é a violencia de xénero, logrando unha peza que continúa na liña á que nos ten acostumados: a da indagación da autenticidade do ser humano, esa íntima visión ante o espello, ese espirar as máscaras para concentrarse no que un é por dentro e que se confesa con verdade pero tamén con traxedia.

Estamos, pois, ante unha obra de experimentación e madurez, renovación e mestría. Sen dúbida *A piragua* resume a dramaturxia dun grande autor, director e actor e constitúe un momento clave na historia do teatro galego contemporáneo, tanto polo contido, esa responsabilidade do individuo ante a súa realidade social, cunha elevada exigencia ética, como pola multiplicidade de recursos formais abertos a unha polifonía de lecturas e interpretacións.



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



7. PROPOSTA ARTÍSTICA SOBRE A POSTA EN ESCENA

Conversas cos intérpretes

DECLARACIÓNS DE MANUEL OLVEIRA "PICO": DELIO

"O personaxe de Delio leva ao espectador á rabia e en certa medida é a canalizado de todas os outros personaxes. Delio é bo compañeiro de traballo, seguramente bo veciño, bo amigo, pero ten unha óptica da vida moi pechada, entende que as cousas son así porque teñen que ser así e, cando se lle rompen os esquemas, séntese desarmado. Seguramente ten algún complexo de inferioridade e non acepta que se quebre as pautas nas que el sabe moverse porque se sente inseguro. Delio é un covarde pero el pensa que "cumpriu" con Rosa. Hai nel un medo á soidade. É unha vez que ten a Rosa convértese en "súa". Rosa perténcelle, é da súa propiedade e por iso se lle rompen os esquemas cando ela decide en por si. Aínda que Delio sente un cariño grande por Nito, ao que mira case coma a un fillo, nun arrouto de loucura no que perde a cabeza e se pon fóra de si, é capaz de matalo; neste sentido a obra resulta aínda máis abraiante por esa frase final, ridícula, absurda en comparanza coa magnitude da traxedia. Como actor preciso botarme fóra de min mesmo, descontrolarme, porque, matar a Nito porque me peta ou porque me entra unha arrouxada de tolemia e non son dono de min, exíxeme desaqueloutrarme, baleirarme de todo o que eu son e entrar de cheo na pel do meu personaxe posuída da loucura. A pesar de levar xa moitos personaxes enriba, Delio resultoume complicado, sobre todo entender a perversidade tenra que entraña e fixen todo o posible por darlle ao público un personaxe sólido, ben definida en todos os seus matices. Neste sentido botei man das miñas lembranzas das tabernas de Muros, deses homes que pasan meses no mar e miran a vida dun xeito moi estrito.

Penso que Delio en por si non é agresivo, non o creo capaz de tirar a Rosa polo bal-

cón, seguramente que foi un accidente, que ela caeu escapando, porque, a pesar de todos os pesares, este home sente pola súa muller moita tenrura e moita necesidade dela. Tampouco o sinto coma un alcohólico, e en ningún momento se di que o sexa, persoalmente creo que non o é, que simplemente é un home de cuncas, de tabernas, de lérias e risas cos amigos despois da saída do traballo, un tipo alegre, ao seu xeito, claro, ao que lle gusta beber e sentir que o alcohol acentúa o seu carácter simpático. Nos ensaios sentínme moi cómodo traballando, claro que, despois de levar un tempo facendo comedia, foi un camiño duro para chegar a novas buscas pero sentía que camiñaba con seguranza, pois sentíame moi ben con todo o equipo".



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



DECLARACIÓNS DE RICARDO DE BARREIRO: GUZMÁN

"Guzmán é un personaxe cunha infancia difícil, porque seu pai era alcohólico e el sempre se sentiu moito máis próximo da nai, pero non adoptou unha actitude violenta ante a vida, aínda que o mundo tivese sido cruel con el. Guzmán é un home tolerante, entrañable, bo, xeneroso –déixalles a carpintería, mércalle regalos á moza, etc.–, moi amigo dos seus amigos, pois, a pesar de que se ve metido nunha serie de conflitos, non se mantén á marxe senón que se amosa comprometido con todas as cousas nas que cre. Nos ensaios, para chegar ao personaxe, foi complicado porque requiría unha certa naturalidade. Traballei moito co sorriso: se a vida é marabillosa para que andar complicándose, por iso, sempre que saía a escena debía dar esa sensación de que estaba feliz. Ao comezo, as miñas escenas con Lucía non estaban claras así que mantiven o meu contrapunto con Delio para poder irme definindo mellor como personaxe pois Delio, dalgún xeito, encarna a figura paterna aínda que, coma con seu pai, non se entenden en absoluto. Guzmán non ten complexos, nin conflitos sociais, e en xustaposición con Delio, é un triunfador, ten un bo traballo, unha moza á que ama, amigos e sempre vai



con bo *rollo* pola vida, por iso, cando mete a piragua na praza de garaxe faino non porque sexa un *friqui*, ou por molestar, senón porque pensa que non ten importancia. Con respecto á relación con Lucía sente que ela o quere pero que non alcanzou a madurez suficiente para ser consciente diso, porque non está ben consigo mesma e perdóalle todo, trata de entendela tal e como é. A Lucía pásalle un pouco o que a nós mesmos moitas veces como persoas que estamos neste mundo do teatro que as nosas parellas non nos comprenden, hai desencontros, os ensaios, o tempo de concentración, os horarios, etc."

DECLARACIÓNS DE SUSANA DANS: ROSA

"Dende esa invisibilidade inicial, a medida que vai avanzando a obra, vai collendo moita forza o meu personaxe. O traballo non foi tanto definir psicoloxicamente a Rosa, que está moi ben debuxada polo autor, senón as idas e vindas nesa deconstrución espazo-tempo, polo escenario. Rosa é unha muller típica e tópica galega, unha muller que intenta acomodarse, que non se rebela, que adopta a actitude de calar para ter a festa en paz. Unha muller que intenta que as cousas estean ben aínda que perda dos seus dereitos e que se amolda a esa relación para non andar de bronca en bronca. Creo que Cándido quixo xogar coa violencia no máis estrito sentido do doméstico. Non vemos un ollo morado ou un brazo escaiolado, senón que a palabra é violenta. Rosa cala porque ten temor de que se fala, a violencia chegue ás mans. É tamén difícil demostrar na sociedade este tipo de violencia de xénero no que se trata de invisibilizar as mulleres, humillalas. Cándido quixo ir por aí máis que polo explícito. A escena das patacas ten que ver máis co dominio que coa violencia: "Recolle iso porque che mando eu que son o que manda". Baseamos toda a historia de amor na desigualdade de dereitos. Rosa é un personaxe tenra que se sente feliz e canta cando está fregando as escaleiras porque sabe que está facendo algo por ela mesma

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



ternacional tamén, pero moi noso. Alguén dixo que cando falas do teu, serás universal. A min Candi chamoume para facer de Rosa e encargoume o papel. Dixen que si sen ler o texto. Foi moi bonita a forma como me chamou porque me dixo: “Estou escribindo un personaxe e estoute vendendo a ti.” Como actriz é moi fermoso que che digan iso, así que xa non puiden dicir que non. Xa fixen máis papeis dramáticos pero levaba un tempo facendo comedia e gustoume tocar de novo este xénero. Nós, como actores, facemos sociedade dende o teatro. Lanzamos mensaxes. Hai que divertir pero tamén hai que contar cousas que movan. Os actores temos unha misión, se cadra non épica, pero si asumimos responsabilidades”.

DECLARACIÓNS DE MARCOS ORSI: SUSO

e para ela mesma e porque tomou a decisión unilateralmente de deixar de dicir: “si, si, eu non sei nada, anda come que traerás fame”. Cando Rosa escoita falar a Lucía entende dalgún xeito que está equivocada, que querer non abonda, ten que convir ese cariño, ten que sentirse querida. No fondo xa o sabía –sempre se sabe– pero non quería tomar consciencia diso porque lle exixía tomar decisións. Rosa déixase levar por un capricho cando pide unha cadeira grande pero logo sente que ela é moi pequena e senta na pequena. Esa escena é moi simbólica. Rosa admira tanto a Lucía! Ela fai o que quere, decide a súa vida, vai, vén, rompe co mozo cando se cansa del... Para traer todos estes sentimentos a escena e chorar, mesmo me teño que conter para non chorar máis, teño que me expresar con toda a forza do meu ser. O teatro sempre é real e tes a consciencia de que é a vida mesma. É doloroso como actriz, claro, establecendo loxicamente as distincións que unha persoa debe ter cos seus personaxes, porque senón sería masoquismo, pero si hai que ter a vontade de aproximación senón non lle chega ao público. Este personaxe é tan cotiá que me resultou doado meterme na súa pel, empaticiei dende o primeiro momento con el. O guión é moi “á galega”, moi in-



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



tomar consciencia dela, traela ao presente. Farao na escena do vinagre na que ese cheiro acedo o achega á infancia e a lembranzas moi tristes. En Suso hai un actor de escola dramática que quere xogar con todos os conceptos aprendidos, levando ao público a onde el quere, impactándoo para que camiñe polas pautas que el lle marca, e pretende que, a partir desa forma exterior, desa distancia, coñeza a verdade, sen falar de si mesmo e dos seus sentimentos. A relación Suso-Brandán é complexa porque Suso pretende arroialo, tapar buratiños para que as cousas saian como el quere e Brandán sempre o está cuestionando, razoando todos os presupostos que el defende. A maneira que eu teño, como actor, de afrontar o teatro é dende o texto, é el o que me dá a medida do personaxe e me coloca aí. Xogo coas máscaras pero facendo de min mesmo, claro, nun momento dado, son eu, Marcos Orsi, o que está sufrindo, e tamén e a miña alegría e a miña vitalidade cando estou facendo de Capitano, por exemplo. O máis curioso nos ensaios foi que o personaxe de Suso foi evolucionando coa obra, foise definindo escena a escena e foime dada ao final. Iso supuxo unha experiencia moi rica para min como actor porque tiven que manexar moitos rexistros”.

DECLARACIÓNS DE GOLDI: BRANDÁN

“O personaxe de Brandán foi construída a partir de explicacións de dirección, do significado que podía ter o personaxe e logo a partir do ritmo da propia obra. Brandán é tímido, introvertido, pero observa a realidade, é, se queres, un tipo precavido, que busca pequenos ocos para dicir o que quere dicir, seguramente é algo pesimista porque nada lle é indiferente. Sabe ver no interior dos outros e pon palabras para colaborar ata que nun momento dado, estoupa e defende que hai que vivir dunha forma lúdica pero ao mesmo tempo crítica. Brandán non acepta falsas esperanzas. Defende que a violencia de xénero non é contra a muller senón sempre contra o máis débil. Para chegar o meu personaxe hai que estar predisposto sentimentalmente, aberto

ao que di o director, os outros personaxes, a música, a luz, etc. Eu mudo de crítico a maltratador nesa micropeza de *commedia dell'arte* é abordo o tema dende outra óptica. Iso é moi enriquecedor para min.”



DECLARACIÓNS DE YOLANDA MUÍÑOS: LUCÍA

“Lucía é unha muller do século XXI, segura de si mesma que viviu unha vida moi distinta á de Rosa, con outras referencias culturais, outra formación. A construción deste personaxe foi difícil porque é tan parecida a min que temín confundirme con ela, no sentido de que somos da mesma xeración, somos actrices, etc. Claro que eu non estou tan preocupada por min mesma nin son tan caótica coma ela. Apoieime moito para chegar ao personaxe no contraste xeracional que hai entre ambas mulleres porque aínda que Lucía é máis libre ca Rosa, segue estando sen saber onde está. Entendo perfectamente o que lle pasa a Lucía, ela ten parella, sabe o que quere, pero non sabe cal é o seu espazo, porque as súas referencias da infancia non lle serven. Lucía está buscando un sitio na vida e decátase de que os

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



homes non saben tratar as mulleres. Lucía é tenra con Rosa, dálle consellos, dedícalle o seu tempo aínda que se sente incapaz de facer nada por ela. Ninguén pode facer nada por outra persoa máis que axudarlle fisicamente se llo pide, pero eu, como Lucía, síntome avergonzada de que, fronte a Rosa que non ten nada, e eu que o teño todo, tampouco son capaz de ser feliz. En realidade, o que fai Lucía é unha especie de solidariedade feminina, de apoio ás do seu sexo, nada máis. A súa relación con Guzmán é positiva pero non é capaz de valorala. Lucía non é capaz de darlle nada, non o ama, non está suficientemente namorada del, ou non o está ata o final. Como non sabe exactamente o que quere, non sabe se quere estar aí, e déixase levar sen pensar. Ás veces para marcar o seu propio espazo Lucía é un pouco violenta verbalmente. Aínda que Candi di que eu son un pouco así, eu non estou de acordo para nada. Finalmente é unha defensa persoal. Lucía ten medo a que lle usurpen o seu poder, traballa con dous homes e ás mulleres se te despistas deseguida nos pisan o terreo. Un dos seus compañeiros de traballo é moi acaparador e o outro vive noutra planeta e

mantén unha relación especial, non se sabe moi ben, unha especie de tensión amoroso-sexual, pero, en todo caso, ela necesita defenderse. É triste ter que chegar a esa agresividade pero eu enténdoa porque, na miña vida persoal, tamén traballei nunha compañía con cinco homes e eu era a única muller e hai puntos de vista que eles non entenden. No mundo do teatro acontece o mesmo que nos outros mundos, hai que marcar o teu propio espazo, porque se candra podes pensar que os actores son moi abertos, pero uns si e outros non, como na vida mesma”.

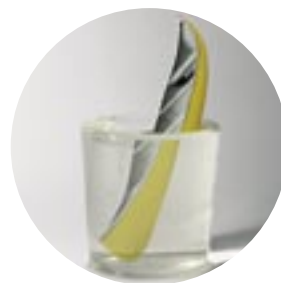
DECLARACIÓNS DE MARIÁN BAÑOBRE: A NENA

“O personaxe da Nena é complicado porque, aínda que ten poucos momentos en escena, todos están falando dela e definíndoa. Por iso o público desexa dalgún xeito que apareza. Apoieime moito en personaxes que tratan o tema da loucura dende a inocencia, personaxes ofélicos que ven o lado bo da vida pero que se senten indefensos, incapaces de afrontar as verdades. O meu discurso tiña que servir para impulsar a Rosa cara á liberdade e tempo e nese sentido debía ser esclarecedor e tenro a mesmo tempo”



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



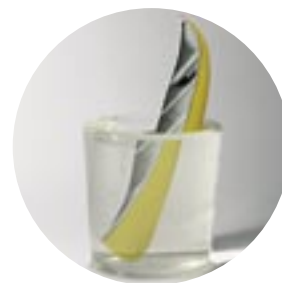
6. ESCENOGRAFÍA, VESTIARIO, ESPAZO SONORO E ILUMINACIÓN

Para o reforzo da ficción resulta moi atinada a elección da escenografía, un edificio de mediados de século nun barrio popular de calquera cidade ou vila galega, o vestiario, que neutraliza ou salienta, dependendo do momento, os actores e posibilita a creación de varios rexistros sen necesidade de cambios excesivos, a música, que evoluciona dende o ton dramático ao lírico segundo as exixencias do guión e, finalmente, a iluminación, que contribúe a manter eses distintos planos dramáticos, engadindo cromatismo e transparencia naqueles lugares e personaxes que se pretenden destacar.

Deste xeito, o espazo escénico, vivo nas referencias e non só na recreación, simboliza dúas esferas a medio camiño entre o metafórico e o realista do conxunto. Dentro deste, cómpre destacar o acerto simbólico do emprego dunha piragua que enmarca o escenario ao comezo e ao final, a idea da casa baleira “patas arriba” e, sobre todo, a crueldade cromática cunha forte provocación ética precisada na lapidación dunha muller cuberta cun manto negro atado cunha cinta branca dentro dun círculo baleiro rodeado de pedras.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



7. MANS Á OBRA

7.1. Textos seleccionados

De entre todo o texto de *A piragua* decidín seleccionar os seguintes fragmentos por me pareceren moi significativos no conxunto da historia:

ESCENA 4:

SUSO. Vale, que diga o que queira... Que entenda o que queira... Se quere entender, que se cadra non quere e...

LUCÍA. Pois eu si.

SUSO. Ti si, que?

LUCÍA. Que eu quero entender.

SUSO. O que?

LUCÍA. Por que pasan estas cousas?

BRANDÁN. Pasaron sempre...

LUCÍA. Tanto coma agora?

BRANDÁN. (*Aceno de asentir*). Se cadra con menos ruído. Ou a xente era máis xorda.

LUCÍA. Xa.

SUSO. O que demostra que o concepto de ruído é básico. De aí a motoserra (*Préndea de novo*).

LUCÍA. Dálle coa puta motoserra, tío! Apágaa e sácaa de aí, que me dá un repelús que...

SUSO. Ah, ves.

LUCÍA. Que teima a túa! Desde que te coñezo levas querendo meter unha motoserra en todos os espectáculos.

SUSO. E ti sempre te negas.

LUCÍA. Porque nunca vén a conto.

SUSO. As cousas non teñen que vir a conto. Son as cousas as que fan o conto.

LUCÍA. Falou o filósofo.

BRANDÁN. Teño unha idea. Delio...

LUCÍA. Delio non. Quero dicir, Delio si, pero sen nome. Ou con outro. Inspirámonos nel, pero pode ser calquera...

BRANDÁN. Pois mellor. Ese calquera, poñamos que non era segurata, que era madeireiro, e coa motoserra...

SUSO. Iso sería lóxico.

BRANDÁN. De puta madre, non?

SUSO. Non! Xustamente o que non pode se é lóxico. Se é lóxico xa non é rompedor. Ademais, en todo isto non hai lóxica ningunha...

LUCÍA. Ten que habela.

SUSO. Como?!

LUCÍA. Ten que haber unha lóxica...

SUSO. Nunca esperaría que ti dixeses que nisto... Outra persoa aínda, pero ti. Que pode haber de lóxico en que un home de repente...?

LUCÍA. Non é de repente. E ademais, cando digo lóxico non quero dicir normal, quero dicir que non pasa porque si, que pasa por algo...

SUSO. Estás tratando de xustificar...?

LUCÍA. Non, claro que non!

SUSO. Pois logo?

LUCÍA. Se as cousas non teñen unha lóxica... unha lóxica de merda, unha lóxica...

BRANDÁN. Perversa.

LUCÍA. Perversa.

BRANDÁN. (*Saboreando polo baixo o tanto*) Perversa...

LUCÍA. Sería tanto como dicir que as cousas pasan porque si...

SUSO. Pasan porque hai xente trallada....

LUCÍA. Aí non estou de acordo.

SUSO. Como que non? Meu pai era un puto machista e máis nunca lle puxo unha man enriba á miña...

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



Actividades para traballar esta escena:

1. Analizar o que din os personaxes sobre a violencia de xénero. ¿Cres que hai máis violencia de xénero na época actual ou simplemente ten máis eco nos medios de comunicación?

2. Analiza os seguintes puntos e intenta lembrar como entenden a violencia de xénero varios dos personaxes da obra:

Personalidade perversa.

Necesidade de entender por que pasan certas cousas.

Xente trallada.

Machismo.

3. O personaxe de Suso. Presupostos estéticos como actor: o ruído, o elemento rompedor, abraiar o público. Analiza a simbología da motoserra. ¿Cres que son unha escusa para non abordar directamente o tema que Lucía quere tratar? ¿Por que?

4. O personaxe de Lucía. A necesidade dunha lóxica, de atopar respostas a todas as preguntas. A necesidade de pensar, de utilizar o cerebro e ordenar con palabras os pensamentos e entender o mundo no que vive. ¿Por que?

5. Os actores da compañía de teatro Lucía, Brandán e Suso intentan reconstruír a psicoloxía dun maltratador e toman como modelo a Delio, nun habilísimo xogo de espellos onde se trata de ficcionalizar dentro da propia ficción o que puido pasar, no entanto, tratan de definir a figura do machista e a do maltratador.

- ¿Que adxectivos utilizan?
- ¿Cres que hai diferenzas entre un machista e un maltratador? ¿Cales?
- ¿Cres que un pensamento machista leva aparelado o maltrato?
- ¿Cres que existen estruturas sociais que propician a violencia de xénero?
- ¿Cres que a figura do maltratador xorde como unha patoloxía psíquica ou é froito dunha estrutura social (ou ambas as cousas)?

6. Analiza a personalidade de Brandán: observador, introvertido, profundo, valente, cunha mirada ampla cara ás cousas.

ESCENA 11:

Carpintaría. Entra en escena un Capitano (é Suso ensaiando esa figura da commedia dell'arte). Trae canda el unha cadeira de rodas. Chega onda Rosa (que se antes non entendía nada, agora aínda entende menos), faille as debidas reverencias e convidaa a sentar na cadeira de rodas. Logo entra en escena Feliso (BRANDÁN ensaiando unha figura de commedia).

FELISO.- Felisa! Felisa! Onde se metería esa muller? Hai polo menos... tres minutos que foi facer a compra! E eu teño unha fame! Pero unha fame! A fame máis famosa e máis fomenta da familia das fames! Felisa! (Topa o carriño da compra que deixou abandonado Rosa.) Eh?! Este é o seu carriño da compra! Seguro que el sabe algo. Voulle preguntar. Onde vai a miña muller, carriño da compra da miña muller? Non respondes, eh. Preguntarei-cho por segunda vez: Onde vai a miña muller, carriño da compra da miña muller? Por terceira vez: onde vai a miña muller, carriño da compra da miña muller? Por que non respondes?

CAPITANO.- Desculpe, señor civil...

FELISO.- Hmm, quen é vostede?

CAPITANO.- Pero, como, Feliso, non me recoñeces?

Feliso.- Pois non.

CAPITANO.- Como non?

FELISO.- A min pásame o contrario. Non como!

CAPITANO.- É que acaso nunca ouviches falar da gravitación universal?

FELISO.- Non.

CAPITANO.- E da inmensísima enerxía almacenada no núcleo do Sol?

FELISO.- Tampouco.

Capitano.- E da forza destrutiva resultante de bombardear o núcleo dun átomo?

FELISO.- Menos.

CAPITANO.- E dos millóns de megawatts xerados pola central hidroeléctrica das Cataratas do Iguazú?

FELISO.- Non, señor. Por que?

CAPITANO.- Porque todo iso non é nada en comparación con este fenómeno da nature-

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



za que tes ante ti: eu, o capitán Botaporfora! Vencedor en vinte e sete mil duascentas deza-sete guerras, en trinta e nove mil cento vinte e unha batallas, en dous millóns trescentas vinte e catro mil escaramuzas... e nunha disputa que tiveron o outro día nunha discoteca porque me tiraron o gintonic.

FELISO.- Vale, e?

CAPITANO.- E se me deixas dirixir a min o interrogatorio ao que estabas sometendo a ese carriño da compra... Xa verás como canta de plano. Bo son eu! Cos meus métodos este acaba confesando... o que, ho, que no seu interior se transportou ácido bórico. Escoita, carriño, vas falar polas boas ou polas...

Capitano ergue o carriño como para ilo esparrar contra o chan... pero Suso suspende a acción, saca a máscara de Capitano e...

SUSO.- Nese momento podía entrar o dottore e dicir algo así como... (*Facendo de Dottore.*) Desculpen, señores, mellor será aplicar a lóxica antes que a forza. Estudemos o caso. Este é o carriño da compra da muller de Feliso, non é?

FELISO.- É.

SUSO.- Ergo, se este é o carriño da compra da muller de Feliso, unida ao carriño da compra da muller de Feliso debería estar a muller de Feliso, non é?

FELISO.- É.

SUSO.- Mais é manifesto e notable que unida ao carriño da compra da muller de Feliso non está a muller de Feliso, non é.

FELISO.- É.

SUSO.- Ergo, o carriño da muller de Feliso foi abandonado pola muller de Feliso.

FELISO.- Desde logo, non hai como ter estudos!

SUSO.- Agora cómpre saber por que a muller de Feliso abandonou o carriño da muller de Feliso, ergo o seu propio carriño.

FELISO.- (A Felisa.) Ahá. Aí é onde quería chegar eu. Que tes que contestar a iso, Felisa?

FELISA.- Pois que..

FELISO.- (*Cortándoa.*) Non me contestes!

FELISA.- ...?

FELISO.- Seguro que en lugar de ir facer a compra estabas por aí de pendanga! Con quen? Con quen? Con quen?

FELISA.- Con ninguén.

FELISO.- Con ninguén! Así que o recoñeces, estabas con ninguén! É quen é ese tal ninguén?

FELISA.- Ninguén.

FELISO.- Co único ninguén co que ti podes estar é comigo, Felisa! Comigo e con máis ninguén!

FELISA.- Pero Feliso...

FELISO.- Cala adúltera! Vouche ensinar eu a ti a non me enganares con ninguén!

Feliso comeza a bater en Felisa. Suso pon de novo a máscara de Capitano, desenfunda a espada e...

CAPITANO.- Até aquí podíamos chegar! (*Parando a Feliso.*) Detente, canalla, a ver se es tan valente enfrontándote cun home?! Veña, báteme a min!

O Capitano xa ten a Feliso inmovilizado e arrepiado co medo pero, por atrás e, como gata enrabeada, sáltalle ao lombo FELISA e comeza a baterlle. Feliso zafa e foxe medoño para unha esquina.

CAPITANO.- Pero, señora, que fai?.

FELISA.- Por que te metes co meu home, eh? Por que, eh, a ver, por que?

CAPITANO.- Porque son o capitán Botaporfora, é para min é unha cuestión de honor defender a unha dama.

FELISA.- (*Deixando de baterlle.*) E onde hai por aquí unha dama?

CAPITANO.- Enriba miña.

FELISA.- Ah. Dilo por min. (*Sácalle o chapeo e dálle un bico na cabeza...*) Que galante. (*... pero deseguido comeza a turrarlle dos pelos.*) E de que tes que defenderme ti a min se se pode saber, eh, a ver, de que?

CAPITANO.- Dese animal...

FELISA.- (*Turrándolle agora das orellas.*) Ese animal é o meu marido, vale? E eu son a súa animala, vale? Así que se me quere bater báteme, vale? Cando queira, vale, onde queira, vale, e como queira, vale?

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



CAPITANO.- Vale, señora, vale...

Felisa sae de enriba do Capitano e tranquilízase.

FELISA.- Era o que faltaba. Quen es ti para metereste onde non te chaman, eh, quen es ti?

CAPITANO.- (Derrotado.) Ninguén, señora, ninguén.

FELISO.- (Reaccionando. Ao público.) Ah, é ninguén! O que estaba coa miña muller! Voche ensinar eu a ti, roubador de mulleres..!

Acabada a improvisación, os cómicos vanse, levando canda eles o carriño da compra.

Actividades para traballar esta escena:

- Busca información sobre a *commedia dell'arte*.
- Define os distintos personaxes que acostuman a aparecer neste tipo de xénero.
- ¿Que características específicas presenta a peza inserida? ¿Cal é a súa función dentro do conxunto da obra?
- ¿Cal é a opinión que ten de si mesma Felisa?

ESCENA 16:

Carpintaría. Brandán vai colocando no prosce- nio as pedras que traía no saco. Entran Suso e Lucía cun fato de folios na man.

LUCÍA.- "Uns turistas occidentais chegan a unha aldea de Afganistán". Que pouca luz hai aquí, non?

BRANDÁN.- Polos cristais, están cheos de merda. Había que limpalos.

LUCÍA.- "Ao seguinte día hai unha lapidación. Os turistas están no conflito de ficaren no hotel ou deixárense arrastrar pola curiosidade"

SUSO.- Ou polo morbo. E ademais un deles é afeccionado á fotografía, así ten unha tentación máis forte e mesmo...

BRANDÁN.- Ben intencionada.

SUSO.- Iso.

LUCÍA.- Está ben. É potente, si... pero... non me acaba de convencer.

SUSO.- A ti nunca che convence nada! Entrámoslle por un lado, entrámoslle por outro, e ti...

LUCÍA.- Que lle queres?

BRANDÁN.- Pois fai un esforzo, tía, que tamén o fixen eu traendo as putas pedras estas.

LUCÍA.- É que eu prefería algo menos...

SUSO.- Menos nunca, tía, sempre máis. Xa verás, vas alucinar. Bótame unha man, Bran.

Suso, axudado por Brandán, vai buscar unha tea coa que cobre a Lucía e simula unha muller que vai ser lapidada.

BRANDÁN.- Hostiá...

SUSO.- E aquí era onde a xente, que tería as pedras na man...

Brandán fai un aceno á xente que ten pedras. Pero nese momento, cortando o ambiente, entra Delio e...

Actividades para traballar esta escena:

- Busca información sobre a lapidación.
- ¿En que consiste?
- ¿En que países se practica?
- ¿Cal é a situación dalgunhas mulleres que van morrer por lapidación?
- Se o consideras oportuno, ponte en contacto con organizacións a favor dos dereitos desas mulleres, expresa a túa opinión e ofrece o teu apoio.
- Escribe un monólogo que teña como tema os últimos momentos dunha muller que sabe que vai ser lapidada.

ESCENA 20

Un ano e medio despois... e un ano e medio antes.

SUSO.- E que pasaría se ela non achantase se intentase arreporse..?

Polo mesmo sitio que antes entran de novo Delio e Rosa.

DELIO.- Pasa, hostia, pasa! Que se che perdeu a ti alí? A ver, que se che perdeu?

ROSA.- É que fun un momento abaixo para gardar... (Deixa de falar.)

DELIO.- Gardar que, ho, gardar que?

A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



ROSA.- Nada. Baixei e xa está. Non terei que andar dándoches explicacións por cada paso que dou ou deixo de dar, digo eu.

DELIO.- Ah, non?

ROSA.- Non. Nin era necesario que me rifaras alí diante de todos!

DELIO.- Aí tes razón, non era necesario. Se estiveses onde tiñas que estar non era necesario. Que se che perdeu a ti alí, a ver?

ROSA.- Nada. Simplemente que me chamou a curiosidade saber o que fan aí...

DELIO.- E que han de facer? A súa vida. E ti a túa.

ROSA.- A miña?

DELIO.- Pois si.

ROSA.- E cal é?

DELIO.- Mira, Rosa, non me veñas con voltas que ti ben sabes de que falo.

ROSA.- Sei, claro que sei. E tamén sei que non teño vida, Delio. Que levo media vida sen ter vida. Ou peor aínda, que levo media vida non tendo máis ca iso: media vida. A de atender a nena, a de atenderte a ti. Pero eu que? Que pasa coa media vida que me toca? Que digo eu que media, polo menos, me tocará. Xa ves que non pido moito. Só a metade. Pero miña. Para facer con ela o que boamente entenda, que finalmente non ha de ser nada do outro mundo, que a estas alturas xa...

Tempo de descarga para Rosa. Tempo de abraio para Delio. Tempo para a especulación de Lucía, Brandán e Suso, considerando a posibilidade desa escena.

LUCÍA.- Non, non, esas palabras non as puido dicir Rosa... Ela non falaría así.

SUSO.- Calade.

DELIO.- *(Recuperando a fala tras o seu abraio.)* Carallo, Rosa, de repente soltouseche a lingua!

ROSA.- Se cadra non se me soltou tan de repente. Se cadra levo moito tempo a morder nela para que non se me soltase. Se cadra de tanto mordela deixei de sentila. E de non sentila cheguei a pensar que non a tiña...

DELIO.- Pois tela, carallo se a tes, e bótala a pastar cunha alegría que non sei eu se non...

ROSA.- *(Máis aborrecida que desafiante.)* Se non, se non, qué se non..?

DELIO.- Se non haberá que... *(Fai o aceno de cortarlle.)*

ROSA.- Ao contrario, Delio, o que temos é que falar dunha vez e...

DELIO.- Ala, carallo, xa saíu a leria. Ti o que pasa é que miras moita televisión e...

ROSA.- Pois si, iso tamén é verdade...

DELIO.- Claro, muller, claro. Anda, imos cear, que coa fame que traio igual me sae o lobo que levo dentro e en vez de falar ouveo. Ou mordo.

ROSA.- *(Indo buscar a comida.)* Quéntoche a cea nun momento e comes ti, que eu xa...

DELIO.- Ti xa que?

ROSA.- Xa comín.

DELIO.- E logo, agora non se espera pola xente ou que?

ROSA.- Como ultimamente chegas tan tarde...

DELIO.- Chego tarde porque veño en bus, hostia!

ROSA.- Para a falta que che fago, escuso de esperar por ti, Delio.

DELIO.- Non a quentarías no microondas..?

ROSA.- Claro, coma sempre.

DELIO.- Pois toma, non a quero.

ROSA.- Que?

DELIO.- Que non a quero?

ROSA.- En que quedamos? Non tiñas tanta fame?

DELIO.- Lin nunha revista que o dos microondas non é tan inocuo como se nos quere facer crer.

ROSA.- Pois eu non lle vexo problema ningún.

DELIO.- Porque non se ve. Xa o di a palabra: microondas. Ondas pequenas. Todo o que comeza por micro... hai que desconfiar: microorganismos, microbios, microbús, que estiven a esperar unha hora por el e hostias.

ROSA.- E pensar que en tempos estas pallasadas túas me parecían tan divertidas...



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



DELIO.- Eh, eh, eh, se empezamos a faltarnos ao respecto...

ROSA.- Tes razón, desculpa. (Dándolle a comida e índose.) Toma, se queres espera a que arrefría para que se lle vaian as microondas...

DELIO.- Peixe outra vez! Xa che dixen que eu ultimamente o peixe... (En vista de que Rosa rompe a rir.) De que ris?

ROSA.- De nada, é que me acabo de acordar... "De peixe, peixeiro, e de carne..." De nada, de nada.

DELIO.- Que pasa, que agora es ti a pallasa?

ROSA.- E por que non?

DELIO.- A onde vas?

ROSA.- A airearme un pouco.

DELIO.- Pero que carallo está pasando aquí?! Espera aí! (Tirando o prato coa comida e indo detrás de Rosa.) Que esperes, hostia! A onde carallo vas?!

Actividades para traballar esta escena:

Ao comezo da obra, Delio acude a unha reunión de veciños coa súa muller Rosa. Entre os distintos asuntos que se tratan, está o tema da presenza dunha piragua na praza de garaxe. O home, defensor dunha rectitude case marcial e posuidor da razón, négase a aceptar que as cousas non estean no lugar no que teñen que estar. Comeza a discusión e Rosa, invisibilizada dende a primeira escena, atreveuse nun momento determinado a confesar, contrariando ao marido, que a ela non lle molesta a tal piragua. Cando chegan á casa e xa no ámbito privado, comeza a discutir con Rosa.

- ¿Por que cres que Rosa sente a necesidade de se desculpar?
- ¿É acaso ela a culpable de ter medo como para ter que lle pedir perdón?
- Intenta afondar na psicoloxía dun maltratador a partir do personaxe de Delio.

- Marca cunha cruz os adxectivos que consideres que caracterizan a súa personalidade e os seus estados de ánimo e sinala en que momentos:

Orgullosa	Culpable	Farto
Avergonzada	Eufórico	Melancólico
Humillada	Impotente	Deprimido
Desilusionada	Optimista	Entusiasta
Desgustada	Agradecida	Poderosa
Superior	Admirada	Vingativa
Feliz	Cohibida	Temerosa

Rosa perdeu a súa identidade, a súa mirada, a súa visión do mundo, a súa profesión, mesmo a súa beleza, nunha palabra, deixou de ser ela mesma para se converter no que dela espera Delio.

- ¿A que pode deberse isto?
- ¿Cres que se estableceu unha relación de poder, máis que unha relación afectiva entre Rosa e Delio?
- ¿Consideras que debe haber un membro na parella que exerza autoridade sobre o outro membro?
- ¿Consideras que a violencia de xénero é un problema de parella ou trátase máis ben dun problema social e cultural?
- ¿Por que cres que a obra de teatro se titula *A piragua*?
- Analiza a discusión que hai entre Delio e Rosa respecto da verdadeira e precisa significación das palabras.
- ¿Cres que ten moito que ver cun certo complexo de inferioridade que ten Delio?
- ¿Por que cres que sente esa fascinación polo exército e todo o que signifique disciplina, rigor e un comportamento militar de acordo a uns valores onde prime a forza e a orde?
- ¿Que significado ten a canción que permanentemente está cantando Delio e que finalmente Brandán entende?
- ¿Como se sente Delio na escena que acabas de ler? ¿Por que?
- ¿Como se sente Rosa? ¿Por que?



A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



7.2. Investiga pola túa conta

HISTORIA

J. A. Valente cualificou a época franquista de “Tempo de miseria”. Economicamente, socialmente e mentalmente tiña razón. A represión e a censura coutaban calquera manifestación ideolóxico-artística que fose en contra do Réxime. Busca na rede, en enciclopedias ou en libros de historia documentación sobre a Ditadura Militar e responde ás seguintes preguntas, tratando de relacionalas co momento histórico que viviron os personaxes de Rosa-Delío:

1. ¿En que ano tivo lugar en España a II República?
2. ¿En que ano tivo lugar a aprobación por primeira vez do sufraxio feminino?
3. ¿En que ano tivo lugar a Guerra Civil?
4. ¿Que consecuencias tivo a ditadura de Franco no papel das liberdades da muller?
5. ¿En que ano se aprobou a Lei do divorcio en España?
6. ¿Cales eran as obrigas fundamentais dunha “señorita solteira” e dunha “perfecta casada” na España da ditadura franquista?
7. ¿En que ano se aproba a lei pola cal a muller pode dispor dos seus bens sen o consentimento do seu home?

Agora fai o mesmo cos personaxes de Lucía, Brandán e Marcos:

1. ¿En que ano morre Franco?
2. ¿En que ano comeza a Democracia en España?
3. ¿En que consiste o período político denominado Transición?
4. A perda da importancia do compromiso político, a vivencia hedonista do presente, o nacemento dunha cultura xuvenil baseada no estético e conectada cos seus coetáneos noutros países occidentais, ¿cres que tiveron moito que ver nun cambio de mentalidades?
5. Analiza como foi, dende o punto de vista xurídico, económico, social, relixioso, etc, o

paso en España de Ditadura á Democracia: inquedanzas culturais, artísticas, políticas, novas linguaxes, novas formas de vestir, novos códigos visuais, sonoros, etc.

CINE

Visualiza algunhas películas do cine español durante o franquismo e intenta explicar nunhas liñas cal é a mensaxe subliminal respecto dos roles da muller honesta e do home honesto.

- ¿Cres que dalgunha maneira influíu na perduración de certos comportamentos e no comportamento de submisión de certas mulleres?

- ¿Como?

Tamén podes analizar os contidos violentos de películas como:

- *Un tranvía chamado desexo* de Elia Kazan, baseada na obra de teatro de Tennessee Williams *A streetcar named desire*.
- *Xilda*, dirixida por Charles Vidor.

Agora visualiza algunhas películas realizadas na Democracia. Suxerímosche as seguintes por extraeren da realidade do día a día e da atención aos pequenos, detalles unha actitude vital e un forte compromiso moral que non avoga tanto polos grandes e inalcanzables ideais como por poñer a mirada ben asentada na terra e, con humildade, retratar certamente a dificultade do vivir diario. Fíxate sobre todo no tratamento que reciben as mulleres.

- *Te doy mis ojos* de Iciar Bollaín.
- *Solas* de Benito Zambrano.
- *Los lunes al sol* de Fernando León de Arahona.
- *Que he hecho yo para merecer esto* de Pedro Almodóvar.

MÚSICA

A música foi outros dos medios dos que se valeu o réxime franquista para manter as estruturas dunha sociedade nas cales a muller debía cumprir o rol de boa esposa e boa nai.



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



- Pregúntalles a teu avó e a túa avoa que cancións escoitaban eles e compáraas coas cancións que escoitas ti.
- Trata de buscar ti cancións dunha e outra época e subliñar as mensaxes subliminais que agochan destinadas a crear un determinado estereotipo de muller e de home.
- Agora analiza o contido das dúas cancións seguintes, fixándote nos modelos de muller que se propoñen:

Alaska y Dinarama. A QUIÉN LE IMPORTA

La gente me señala
Me apuntan con el dedo
Susurra a mis espaldas
Y a mí me importa un bledo

Que más me da
Si soy distinta a ellos
No soy de nadie,
No tengo dueño

Yo sé que me critican
Me consta que me odian
La envidia les corroe
Mi vida les agobia

¿Por qué será?
Yo no tengo la culpa
Mi circunstancia les insulta
Mi destino es el que yo decido
El que yo elijo para mí
¿A quién le importa lo que yo haga?
¿A quién le importa lo que yo diga?
Yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré.

¿A quién le importa lo que yo haga?
¿A quién le importa lo que yo diga?
Yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré

Quizá la culpa es mía
Por no seguir la norma,
Ya es demasiado tarde
Para cambiar ahora

Me mantendré
Firme en mis convicciones,
Reforzaré mis posiciones
Mi destino es el que yo decido
El que yo elijo para mí

¿A quién le importa lo que yo haga?
¿A quién le importa lo que yo diga?
Yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré

¿A quién le importa lo que yo haga?
¿A quién le importa lo que yo diga?
Yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré (bis).

Héctor Ochoa. EL CAMINO DE LA VIDA (vals)

De prisa como el viento van pasando
Los días y las noches de la infancia
Un ángel nos depara sus cuidados
Mientras sus manos tejen las distancias.
Después llegan los años juveniles,
Los juegos, los amigos, el colegio
El alma ya define sus perfiles
Y empieza el corazón
De pronto a cultivar un sueño
Y brota como un manantial
Las mieles del primer amor
El alma ya quiere volar
Y vuela tras una ilusión
Y aprendemos que el dolor y la alegría
Son la esencia permanente de la vida.
Y luego cuando somos dos
En busca del mismo ideal,
Formamos un nido de amor,
Refugio que se llama hogar,
Y empezamos otra etapa del camino:
Un hombre, una mujer,
Unidos por la fe y la esperanza.
Los frutos de la unión que Dios bendijo
Alegran el hogar con su presencia.
¿A quién se quiere más sino a los hijos?
Son la prolongación de la existencia.
Después, cuántos esfuerzos y desvelos
Para que no les falta nunca nada.
Para cuando crezcan lleguen lejos
Y puedan alcanzar esa felicidad tan anhelada.
Y luego cuando ellos se van,
Algunos sin decir adiós,
El frío de la soledad, golpea nuestro corazón,
Es por eso amor mío que te pido:
Por una y otra vez si llego a la vejez
Que estés conmigo.



A Piragua

escrita e dirixida por **Cándido Pazó**



MEDIOS DE COMUNICACIÓN

PRENSA

- Busca nos principais xornais nacionais e locais durante un trimestre todas as noticias relacionadas coa violencia de xénero e intenta tirar as túas propias conclusións, avaliando as circunstancias, o estrato social, o perfil psicolóxico dos maltratadores e das vítimas, idades, etc.

TELEVISIÓN

- Sinala dentro dos anuncios da TV aqueles que levan un compoñente sexual machista.

INVESTIGACIÓNS DE CAMPO

- Vai á comisaría da túa vila ou cidade e infórmate se se denuncian casos de malos tratos. ¿De que tipo son (mulleres, nenos, homes, que idades son máis frecuentes, estrato social, etc.)?
- Podes ir tamén a un centro de mulleres maltratadas e analizar os estados de ánimo polo que pasan estas mulleres, así como é o proceso de perda de personalidade e como o de posesión e que recursos dispoñen as vítimas.

AVALIACIÓN CONXUNTA

Logo de visualizar *A piragua*, podedes poñer en común o que sentistes ao longo da obra de teatro. Intentade analizar os vossos sentimentos, pensamentos e razoamentos e poñédeos en tres columnas. Logo pegádeos nun panel grande e colgádeo nunha parede ben visible para que os lean todos os alumnos/as do centro.

A Piragua

escrita e dirixida por Cándido Pazó



9. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BROOK, Peter: *Threads of time*. 1986.

OGANDO, Iolanda: *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor. 2004.

LAYTON, William: *¿Por qué? Tampolín del actor*. Editorial Fundamentos. Caracas, 1990.

VIEITES, Manuel F.: *Historia do teatro galego. Unha lectura escénica*. Col. Anel. Xunta de Galicia. 2005.

- *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo. 1998.

- *Manual e escolma da Literatura dramática galega*. Editorial Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1996.