

Nikita Baliev, Daniel R. Castelao e o teatro de cabaré europeo. Apropiaión e transferencia de modelos teatrais

Manuel F. Vieites¹

RESUMO Exame da influencia que os espectáculos de cabaré rusos e europeos, e nomeadamente a figura do actor Nikita Baliev, exerceron nos postulados estéticos e artísticos de Daniel R. Castelao. A achega documental á traxectoria artística do actor ruso e ao ambiente cultural e teatral da Europa do primeiros anos do século XX vai acompañada dunha análise das relacións intersistémicas que se establecen entre o tipo de teatro que encarna o célebre actor e as propostas formuladas por Castelao. Co obxecto de construír un teatro popular nacional de nidia ambición artística, non alleo á tradición, pero afastado das vellas formas teatrais ruralistas e estereotipadas, Castelao procede á transferencia e á apropiación dun modelo teatral foráneo, o teatro de cabaré e outros espectáculos afíns, que serve de fonte de renovación da arte teatral galega que se aproxima, desta maneira, á modernidade.

ABSTRACT This article examines the influence of European Cabaret—and in particular that of the Russian Cabaret artiste Nikita Baliev—on the writings of Daniel R. Castelao on art and aesthetics. The pertinent bibliography, the life of the Russian artiste and the cultural and theatrical milieu of the early years of the 20th century are brought together, and the relationship between the theatre of the famous actor and the proposals of Castelao are analyzed. Castelao's aim was to appropriate elements of this foreign theatre of Cabaret in order to construct a national popular dramatic form which would have artistic aspirations without breaking with tradition, though clearly divorced from the older ruralist and stereotyped model, and which would serve as a basis for a more modern, rejuvenated Galician theatre.

¹ O autor do presente traballo pertence ao grupo de investigación "Panorama e desenvolvemento da tradución en Galicia", dirixido por Ana Luna, profesora da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo e inscrito no rexistro da citada universidade co código TI3.

En abril de 1921, durante a súa estadía de estudos en Europa, Castelao contemplaba en París un espectáculo teatral que deixaría unha fonda pegada nas súas reflexións respecto da arte teatral en Galicia e as súas orientacións. Naquel espectáculo do *Théâtre du Chauve-Souris*, ou *Letuchaya Mysb*, Castelao puido ou quixo ver reflectidos algúns dos elementos que constituían os eixes do seu propio discurso artístico³ no eido do debuxo e da caricatura (expresión concentrada, sintetismo, humor ou ironía), cerne das súas preocupacións máis inmediatas (e permanentes) e motivo da súa viaxe por Europa.

Mais, ¿quen viña sendo o tal Nikita Baliev (ou Balieff no mundo anglosaxón), aquel actor singular que Konstantin Stanislavski tan ben retrataba nas súas memorias, no volume *Mi vida en el arte*? ¿Onde radicaba a excelencia artística daquela compañía que provocaba un acendido “eloxio” de José Ortega y Gasset e tantas dúbidas en Luis Buñuel?⁴ ¿Cal foi a súa relación co teatro de cabaré ruso ou europeo, tan relacionado naquela altura coa vaga experimental e vangardista? ¿A que factores obedeceu a acollida que lle dispensou Broadway, onde conseguirá manter espectáculos en cartel ata seis meses seguidos, ao tempo que se facía amigo de celebridades como Al Jolson, Charles Chaplin ou Douglas Fairbanks?

Se damos por boa a transcendencia radical que algúns sectores da crítica literaria e cultural de Galicia lle conceden a Daniel R. Castelao e á súa obra *Os vellos non deben de namorarse*, estaríamos diante dunha das figuras de maior relevo e influencia no proceso de desenvolvemento da literatura dramática e do teatro galegos, pero sobre a que a penas temos máis datos que os que poidamos atopar, ben poucos por certo, en dous ou tres volumes de referencia. Con independencia do rol que Castelao teña desempeñado na constitución do sistema teatral galego, mais conscientes da falta de información verbo da figura de Baliev, quixemos achegar o noso grao de area e contribuír a un maior coñecemento do actor ruso cunha pescuda de documentación, polo que o presente tra-

² Alfonso R. Castelao, *Diario 1921*, en Castelao, *Obras V.*, Vigo: Editorial Galaxia, 2000, p. 120.

³ A. D. Rodríguez Castelao, *De viva voz. Conferencias e discursos*, edición de Henrique Monteagudo, Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996.

⁴ Luis Buñuel, “Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo”, *Alfar*, nº 26, 1923.

ballo non quere ser outra cousa que unha aproximación inicial á súa traxectoria, deixando no tinteiro moitas dúbidas e unha manchea de suxestivas preguntas.

Con todo, non podemos deixar de situar a nosa indagación, con todas as eivas que se lle queiran apoñer, no marco dunha necesaria lectura plural da realidade teatral de Galicia, en tanto as lecturas intrasistémicas se deben complementar coas lecturas intersistémicas, pois o caso que nos ocupa ten moito que ver coa apropiación e transferencia de modelos, coa “interferencia entre discursos, estruturas discursivas y estratexias” de que falaba Clem Robyns, que tamén subliñaba:

(...) puesto que las “culturas” y las “literaturas” son simplemente tipos específicos de prácticas discursivas, no hay razón para restringir el concepto de traducción a la transferencia de textos o elementos textuales entre lenguas (culturas, literaturas). Así la traducción puede ser redefinida como “la migración y la transformación de elementos discursivos entre diferentes dicursos”⁵.

Un encontro co estranxeiro, cun outro que neste caso non se sente como ameaza, e que, para Daniel R. Castelao, vai supoñer ora a descuberta de camiños (im)posíbeis ora a validación dos camiños propios, mais en calquera caso a posibilidade para confrontar, analizar, considerar e desenvolver propostas estéticas orientadas a potenciar aquilo que as Irmandades da Fala, na súa Asemblea de Lugo de 1918, definían como “soberanía estética” da nación galega. ¿E que ten que ver con todo ese proxecto de conformación e construción nacional o teatro de cabaré europeo? Velaí a cuestión, pois primeiro que nada hai que dicir que Nikita Baliev estaba moito máis relacionado co teatro de cabaré que cos teatros de arte (e así se salienta en enciclopedias, dicionarios de teatro ou estudos específicos), por moito que a súa formación escénica, ben sólida como iremos vendo, se tivese desenvolvido ao abeiro do Teatro de Arte de Moscova. En segundo lugar, o propio Castelao sempre estableceu unha relación entre a súa creación dramática e Nikita Baliev, e mesmo chega a sinalar en 1934, nunha carta a Otero Pedrayo, estar escribindo unhas “obras, un pouco rusas”⁶, se ben somos da opinión que foi nos proxectos que imaxina en París ou nas tertulias en Pontevedra onde esa relación se fixo máis

⁵ Clem Robyns, “Traducción e identidade discursiva”, en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 281 e 284.

⁶ “O rego da cultura”, *Grial*, nº 52, 1976, p. 271.

evidente, sequera no plano estrictamente dramático ou escénico, pois no plano teórico existe unha sintonía clara que se concreta na escolla da estilización como estratexia creativa, se ben esa é unha característica que compartían, desde tempo atrás, moitos outros artistas e creadores europeos naquela altura. Mesmo así, tampouco podemos esquecer que a estilización era unha das preocupacións permanentes do teatro simbolista, que xa formulara Adolphe Appia en diversos traballos publicados en 1899, *La Música y la puesta en escena*, e en 1921, *La obra de arte viviente*⁷, e que en España reivindicaban directores como Adrià Gual ou Cipriano de Rivas Cherif, para quen “toda representación” é “una presentación estilizada y conviene más que cualquier otro ambiente a la poesía dramática”⁸.

Curiosamente, será no teatro de cabaré onde Castelao vai ver reflectidas algunhas ideas súas relativas á formulación dunha arte galega pois como habemos de ver aquel teatro de cabaré que agromaba nas principais capitais europeas, pouco tiña que ver coas connotacións que agora posúe o termo, máis relacionado xa co teatro de variedades ou co teatro musical. Como tamén comentabamos noutros traballos, o Teatro de Arte, máis relacionado coas propostas naturalistas, era unha cousa ben diferente.

78

Con este traballo, que máis que un artigo debido a unha elaboración propia sería unha primeira aproximación no plano bibliográfico ao tema proposto, pretendemos satisfacer a curiosidade persoal diante dunha figura a penas coñecida, e diante dunha temática, o teatro de cabaré, sumamente suxestiva e fascinante, sobre todo se reparamos na considerábel implantación que tiveron en Galicia xéneros como a revista, o teatro de variedades e outras manifestacións escénicas consideradas marxinais, ínfimas ou menores⁹ e que remiten a espazos teatrais específicos, a compañías concretas, a actores e actrices que gozaban de fama e prestixio, a un considerábel número de funcións e a un sector sumamente importante de público. Un campo de investigación tan amplo coma rico e que invita a múltiples indagacións e estudos, pois no propio

⁷ Reeditadas en 2000 pola Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

⁸ Juan Aguilera Sastre e Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 56.

⁹ Para unha primeira aproximación ao campo pódense consultar os seguintes traballos: Serge Salaun, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa Calpe, 1990; Eduardo Pérez-Rasilla, *Antología del teatro breve español (1898-1940)*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1997; Manuel Lagos, “El otro teatro. El teatro musical en Madrid (1900-1939): Ópera, Zarzuela y Revista”, *ADE/Teatro*, nº 77, 1999, pp. 264-273.

campo do cabaré artístico de principios de século son moitos os creadores escénicos implicados como veremos de seguida e a súa influencia na renovación escénica, mesmo na definición e promoción das vangardas, foi considerábel, como salientaba Marvin Carlson, cando falaba dunha teatralidade “física e visual”¹⁰, á que nós queremos sumar os elementos sonoros e musicais, mestura coa que La Fura dels Baus, por exemplo, compoñen as súas primeiras indagacións.

Por outra banda, tampouco podemos esquecer a importancia desas manifestacións escénicas na hora de construír unha historia do teatro en Galicia, cuestión básica na historiografía teatral e no estudio sistemático e sistémico do feito escénico, con independencia das linguas empregadas e dos espazos en que tiña lugar.

A presente indagación documental foi escrita durante unha estadía de traballo no Graduate Center da City University of New York, realizada durante o mes de setembro de 2001, mentres o mundo cambiaba dramaticamente. Xa que logo, quero agradecer a cordialidade da profesora Lía Schwartz, directora do “Ph. D. Program in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures”, e as facilidades do persoal das bibliotecas do CUNY. Tamén quero destacar a colaboración da Universidade de Vigo e a comprensión e o apoio de Celia Vázquez, directora do Departamento de Filoxía Inglesa, Francesa e Alemana da dita universidade naquela altura en que traballaba como Profesor Asociado. Finalmente, lembrar e agradecer a invitación de Xoán González-Millán, profesor no Hunter College de CUNY, quen máis alá do seu maxisterio me honrou coa súa amizade e me mostrou o lado máis amábel, tenro, xeneroso, esperanzado, alegre e solidario da natureza humana. Para el, e para a súa dona, o meu agradecemento, porque nada será igual desde a súa partida.

79

O cabaré en Europa: unha aproximación breve

No reconto da súa primeira viaxe de estudos por Europa, en que visita Francia, Bélxica e Alemaña, Castelao non realiza moitas observacións respecto da vida teatral das cidades e vilas que visita. Pero as poucas que realiza teñen especial interese na medida en que axudan a explicar o seu ideario dramático

¹⁰ Marvin Carlson, *Performance*, Londres: Routledge, 1996.

e teatral e a súa conformación, pois non podemos dicir que as artes dramática e teatral fosen un centro de interese básico nas preocupacións estéticas do rianxeiro. Lembremos que mesmo unha das poucas observacións que realiza sobre o teatro non é especialmente positiva¹¹, en tanto opón teatro a vida, falsidade a verdade. Por volta de 1922, Castelao non tiña unha moi boa idea do Teatro de Arte, se atendemos ao que escribía e publicaba en *Nós*:

Á veira da obra conscente e intelixente, saída da cencia e do xenio, ó mesmo tempo tradicionalista e revolucionaria, o arte de non saber pintar constitúe un elemento de purificación e de rexuvenecemento. ¿Non ven sendo iso coma o folklore diante d'un museo moderno, com'a cantiga popular diante da música rusa, com'o circo e os seus clowns diante do teatro d'Arte? Il é a y-alma limpa, inmediata, primitiva e bárbara, sen artificios, que chegaría ó ritmo e ó estilo pol-o soyo rebuscamento na vida simple e natural¹².

80 O xogo de antinomías presentes no texto mostra cómo Castelao afondaba naquela oposición entre ficción e realidade, opoñendo de forma clara e precisa a sinxeleza das manifestacións populares fronte á artificialidade do “teatro de arte”, o que vén mostrar que Castelao non posuía moita información respecto do acontecer teatral daquel momento, pois en efecto Teatro de Arte e naturalismo mantiñan unha relación case simbiótica, pois aquel movemento fuxía da afectación tentando mostrar a realidade tal e como era, desde unha perspectiva científica, obxectiva, a finalidade última do naturalismo. A “nova obxectividade” da que falaba Ricard Salvat¹³, tan relacionada coas transformacións sociais que se viven en Europa.

Mais volvendo ao diario de Castelao e ás impresións que provocan nel as poucas funcións teatrais das que informa, atopamos que unha das poucas referencias escénicas é particularmente interesante para o tema que agora nos ocupa:

Onte estiven nun cabaret de Berlín. (Que diferencia dos de París!) Niste cabaret cántase e canto se canta son cousas boas, principalmente cousas populares, principalmente *lieder* alemáns e tamén cantigas

¹¹ “Algo acerca de la caricatura”, en *De viva voz. Castelao: Conferencias e discursos*, edición de Henrique Monteagudo, Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996, p. 12.

¹² Castelao, “Cubismo (Conclusión)”, *Nós*, nº 12, pp. 6-7.

¹³ *Historia del teatro moderno I. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona: Ediciones 62, 1981.

rusas. O que máis me chocou foi que tamén se dixeron poesías acompañadas de música e según me dixeron son eispresionistas¹⁴.

Velaí a teima sobre a cultura popular, que tamén tiña interese, ben que desde outra perspectiva, para os movementos vangardistas, xustamente polo seu carácter primitivo, bárbaro e inmediato, do que falaba Castelao, mais un primitivismo que procuraba subverter a orde social e os paradigmas, preceptos e canons estéticos, ancorados no inmobilismo, sendo *Ubú rei*, de Jarry, un referente fundamental desa liña de traballo¹⁵. Unha cultura popular que tamén estará presente, a través de monicreques, teatros de sombras e outros divertimentos escénicos nos espazos que se van denominar *cabarés*.

Segundo o *Diccionario da Real Academia Galega*, o cabaré sería unha “sala pública onde se representan espectáculos de música ou baile e onde os clientes poden tomar bebidas, cear e bailar”. Unha definición que está máis relacionada coa visión actual dese mundo que coa que deriva das súas orixes, pois semella que nun principio o cabaré era outra cousa. Peter Jelavich salienta esa diferenza cando sinala cómo en Alemaña, a partir dos anos cincuenta, acostúmase a diferenciar entre *Cabaret* en tanto “strip show” e *Kabarett*, máis relacionado coa crítica social e coa sátira política¹⁶. Precisamente a *Enciclopedia Británica*, recolle a xenealoxía do vocábulo na explicación do mesmo, que paga a pena reproducir pola súa precisión:

Restaurante que serve licor e ofrece diversos números musicais. O cabaré probablemente ten as súas orixes en Francia na década de 1880, como un pequeno club onde a audiencia se agrupaba arredor dun estaribel. Ao principio o espectáculo consistía nunha serie de números sinxelos que ía presentado e fiando un mestre de cerimonias; o seu humor acedo normalmente estaba dirixido contra as convencións da sociedade burguesa. Pouco despois o cabaré francés finalmente comezou a parecerse ao “music-hall” inglés, coa súa énfase nos números satíricos e burlescos. O primeiro expoñente do espectáculo de cabaré francés foi o Moulin Rouge, de París; creado en 1889 como salón de baile, presentaba un espectáculo de cabaré onde se bailou por

¹⁴ Castelao, *op. cit.*, 2000, p. 297.

¹⁵ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Londres: Routledge, 1993.

¹⁶ Peter Jalevich, *Berlin Cabaret*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993, p. 1.

primeira vez o cancán e no que actuaban moitas primeiras figuras do teatro de variedades e do “music-hall”.

Sen deixar de recoñecer que os datos achegados son correctos, tampouco podemos esquecer que nas súas orixes francesas, un dos primeiros establecementos de cabaré foi o local coñecido como *Le Chat Noir*, que funciona entre 1881 e 1887 e que tamén recolle a tradición das salas de *café-concert* e de *variétés*, espazos abertos a un público de clase media e baixa sen ningunha pretensión artística e nos que amais dos números de canto e baile, tamén se presentaban pequenas escenas de ton satírico, monólogos cómicos e recitados de diverso tipo¹⁷. No *Chat Noir*, creado e animado por Rodolphe Salis (1852-1897), encontramos poetas, humoristas, *chansonniers*, recitadores, músicos, pintores, actores e actrices e outros creadores que andaban á procura de novas formas de expresión artística nadas a partir da combinación de elementos visuais, verbais, musicais, coreográficos, na procura daquela síntese que Richard Wagner definía como *gesamtkunstwerk* ou obra de arte total, só que agora cobran especial relevo formas artísticas tradicionalmente situadas na periferia da tradición culta. Ese é o caso, por exemplo das *ombres chinoises*, ou *sombras chinesas*, que se fan moi populares, como lembra Harold B. Segel:

82

O interese crecente polos espectáculos de sombras durante a *fin-de-siècle*, pode entenderse mellor no contexto do entusiasmo da vangarda por formas teatrais menores e marxinais, asociadas coa cultura popular. Entre estas estaban os espectáculos de fantoches e monicreques, pantomimas e sombras¹⁸.

É aquí onde hai que situar a querencia polo teatro das pequenas formas, *kleinkunst* en alemán ou *art of the small forms* en inglés, que tanta transcendencia vai ter en Rusia. Desde as primeiras experiencias francesas (*Club des Hydropathes*, *Le Chat Noir*, *Le Mirliton*)¹⁹, o cabaré aparece desde os primeiros momentos como un espazo vinculado á renovación artística e ás vangardas, espazo onde se reúnen as elites artísticas e culturais alternativas ás tendencias oficiais e/ou dominantes e onde se promove igualmente unha lectura crítica,

¹⁷ Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, Nova York: Columbia University Press, 1987, pp. 35-36.

¹⁸ Harold D. Segel, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹ Harold B. Segel, *op. cit.*, pp. 1-83.

mesmo revolucionaria ás veces, da realidade cultural, social, artística e política. Esas pequenas formas estaban relacionadas coas cantigas populares, coa pantomima, coas marionetas, co teatro de sombras, co circo, co *music hall* e as variedades, co *burlesque*, con bailes e danzas diversas, ás que se sumará o recitado de poemas, e de todo tipo de textos, os monólogos, as escenas breves e as pezas nun acto. Pequenas formas moi relacionadas coa cultura popular, pero tamén con formas de expresión artística onde a espontaneidade e a creatividade diverxente eran elementos substanciais, o que supoñía non só poñer en causa a arte burguesa senón unha nova maneira de entender a relación entre actores, creadores e espectadores, entre creación e recepción. O cabaré, convidaba ao diálogo, ao encontro, á interacción e á provocación, ámbito este último no que vai destacar o *Cabaret Voltaire* de Zurich, sempre radical nas súas propostas transformadoras.

Seguindo a explicación histórica da *Enciclopedia Británica*, comprobamos cómo a idea básica, desenvolvida en *Le Chat Noir*, se mantén nos cabarés que se van abrindo por toda Europa, se ben cada un presentará características propias. Respecto de Alemaña, salientan:

Mantivo a atmosfera íntima, o estaribela para as presentacións e o carácter improvisado do cabaré francés, mais desenvolveu o seu propio e característico humor negro. A finais da década de 1920, o cabaré alemán gradualmente fora incorporando espectáculos musicais un chisco picantes, amais de insistir na sátira social e política. Foi o espazo para o desenvolvemento de movementos políticos e literarios. Promovidos por artistas, escritores, revolucionarios e intelectuais, os cabarés alemáns estaban situados en sotos vellos.

83

Nese sentido, o cabaré nun principio non presentaba as connotacións actuais, cando aparece máis asociado á idea dun club nocturno para consumir bebidas e asistir a espectáculos musicais. Como sinala Harold B. Segel, o cabaré vive o seu período de máximo esplendor entre 1881 e 1917, época na que se presentan os primeiros movementos vangardistas, tan asociados a eses espazos semipúblicos de debate, expresión e, por suposto, subversión. Segel salienta ese carácter diferencial e subliña:

Nos seus comezos, e durante a maior parte da súa andaina anterior á Primeira Guerra Mundial, o cabaré tiña un carácter completamente diferente. Naceu, en primeiro lugar, como agrupamento informal de

artistas —pintores, poetas, músicos e xente de teatro— que sentían a necesidade de estaren xuntos, con preferencia lonxe da mirada do público e da crítica, para gozar da compañía dos que tiñan intereses e actitudes semellantes, para compartir esforzos creativos, para experimentar o espírito que os alentaba, e, o máis importante, para sentírense libres e escarnecer e facer burla dos valores e os monumentos culturais dunha sociedade que condenaban por ser desesperadamente burguesa e filistea²⁰.

Así, aquelas primeiras salas de cabaré pasaban a ser unha sorte de santuario das vangardas, mesmo daquelas que se relacionan directamente con movementos de construción nacional como ocorre con *Els Quatre Gats* de Barcelona, espacio no que atopamos un importante grupo de artistas e escritores directamente vinculados coa *Renaixença*, como o dramaturgo e director de escena Santiago Rusiñol, autor dun libro excepcional *Desde el molino*, publicado en 1894, no que ofrecía unha visión fascinada e fascinante da atmosfera creativa que se vivía en Montmartre. Claro que o proxecto de construción nacional que promovían aquel numeroso fado de artistas era esencialmente europeísta e universalista.

84

Nesta primeira xeira, vanse establecer algúns dos elementos comúns ao movemento, coas achegas das experiencias que teñen lugar en Berlín, Múnic ou Viena. En Berlín, hai que salientar as propostas de Ernst von Wolzogen (1855-1934), que desde o *Überbrettel*, creado en 1901, incorpora parodias de textos dramáticos coñecidos, realizadas, entre outros, polo poeta Christian Morgenstern (1871-1914). Escenas dunha brevidade extrema e dunha fonda dimensión paródica²¹ que tamén vai incorporar o director de escena Max Reinhardt no seu *Schall und Rauch*, que funciona entre 1901 e 1902 e que logo se converte no *Kleines Theater*, un dos máis sólidos expoñentes do movemento dos “pequenos teatros” ou “teatros íntimos” que tanta influencia van ter na renovación escénica europea e norteamericana, primeira formulación dun fenómeno que moitos anos despois se vai coñecer como teatro independente. Harold B. Segel ofrece unha panorámica do que foi a sesión de presentación

²⁰ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. XIV.

²¹ Resulta necesario salientar que nalgúns destes espacios, como *Le Mirliton* de París, casa do popular *chansonnier* Aristide Bruant, ou nos cabarés de Múnic e Viena, foi onde se presentaron por primeira vez temas como a homosexualidade, a prostitución ou o lesbianismo.

do *Schall und Rauch*, o nove de outubro de 1901. Sinala como os asistentes á velada inaugural eran recibidos por:

membros da compañía que facían de asistentes vestidos con traxes de Pierrot de cor branca e levaban pompóns negros na cabeza. O programa, que tivo un éxito absoluto, consistiu nunha típica velada de cabaré integrada por recitados, cantigas, lectura de poesías, diálogos, caricaturas de diversos produtos da cultura e da civilización, danzas grotescas e pantomimas²².

En Múnic hai que situar a experiencia singular do cabaré denominado *Die Elf Scharfrichter*, onde atopamos a Frank Wedekind, entre outros artistas de relevo, e se ben Wedekind non formaba parte do grupo inicial dos “once verdugos”, vai desenvolver un rol central na orientación artística do cabaré, que abre as súas portas o trece de abril de 1901 cunha velada na que hai que salientar un número realizado por Marya Derval (1874-1965) que aparecía envolta nunha luz lila que contrastaba coa súa palidez extrema. Amais dos espectáculos creados por Wedekind a partir de textos seus, que provocaron non poucos escándalos e prohibicións, dos números de teatro de sombras ou tirados da tradición pantomímica e circense²³, hai que salientar a incorporación de *lieder*, cantigas populares recollidas dunha rica tradición que se remontaba á Idade Media, e na que destacaba as *narrenlieder* ou cantigas de tolos. Así, a tradición popular mesturábase coa tradición culta ou era reinterpretada e recreada a partir da experimentación vangardista e da lectura crítica da realidade e da orde social burguesa, tan contraria á presentación pública de cuestións relativas á sexualidade, á liberdade sexual ou á descuberta do corpo, do mesmo corpo nu, como instrumento expresivo, como arma de provocación e incitación, que tantas veces vai negar e condenar Castelao no seu *Diario 1921*. Falamos de cantigas de corte tradicional, patrióticas, grotescas, “obscenas”²⁴ ou satíricas, que daban conta de crimes e mortes, ou relativas á condición sexuada do ser humano. Harold B. Segel informa do relevo dos *bänkelsänger*, unha tradición moi popular:

Boa parte do atractivo da tradición dos *Bänkelsänger* derivaba non só das súas asociacións coa feira popular e co mercado, senón da súa

²² Harold D. Segel, *op. cit.*, p. 139.

²³ Philippe Ivernel, “Les pensées cirquesques de Wedekind”, en *Théâtre/Public*, revista de teatro, segundo trimestre de 2001, Gennevilliers, Francia, pp. 6-10.

²⁴ Así eran cualificadas pola censura da época. Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 59.

síntese primitiva de texto, música, pintura e representación (o cantante dramatizaba coa súa voz o texto pintado na lámina, que a miúdo sinalaba cun punteiro, e normalmente se acompañaba ou era acompañado cunha guitarra, acordeón ou violín).

A singular experiencia desenvolvida no *Die Elf Scharfrichter* e nalgunha outra sala aberta en Múnic naquela altura, tivo unha considerábel influencia nos traballos de Georg Fuchs²⁵ (1868-1949), autor de diversos traballos verbo da necesidade de reteatralizar o teatro a partir da recuperación de formas teatrais da tradición popular e nos que tamén recollía e desenvolvía propostas defendidas por Gordon Craig ou Adolphe Appia.

En Viena hai que destacar a apertura en 1906 da sala denominada *Nachtlicht*, que ao pouco tempo se converte en *Fledermaus* (O morcego)²⁶, onde atopamos o pintor Oskar Kokoschka, que realiza algunhas propostas escénicas moi salientábeis²⁷, e onde ademais dos xa coñecidos números baseados en recitados de textos literarios e poemas, de moi diversa orientación, atopamos dúas novas propostas de singular interese na nosa indagación. A primeira consistía na recuperación dunha tradición secular e cunha considerábel raizame popular, os *tableaux vivants*²⁸, ou retablos que cobraban vida para ilustrar un determinado episodio, conflito ou idea. A idea desenvólvese en 1908 cunha proposta escénica creada a partir dun traballo de Olaf Gulbransson aparecido na revista *Simplicissimus*, proposta que consistía na escenificación dunha ilustración que cobraba vida para dar lugar a unha escena breve. A segunda das propostas estaba relacionada coa combinación de elementos diversos como as máscaras, os traxes de época e a danza, componendo así unha sorte de esculturas en movemento nas que o corpo, mesmo o corpo medio nu, adquire especial protagonismo.

Tampouco esquecemos a presentación en Cracovia, na Galicia polaca, do *Zielony Balonik*, o 7 de outubro de 1905, outro dos grandes cabarés europeos

²⁵ Georg Fuchs, "La revolución del teatro", en Edgar Ceballos (ed.), *Principios de Dirección Escénica*, México: Colección Escenología, 1992, pp. 207-214.

²⁶ Felicia Hardison Londré, *The History of World Theatre. From the English Restoration to the Present*, Nova York: Continuum, 1999.

²⁷ Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres: Routledge, 1993.

²⁸ Oscar G. Brockett e Franklin J. Hildy, *History of the Theatre*, Londres: Allyn and Bacon, 1999, pp. 116-117; Simon Trussler, *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 200.

daquela primeira xeira, que tanta importancia vai ter na incorporación das vangardas á tradición cultural polaca e na súa renovación, tal como acontecera en Cataluña con *Els Quatre Gats*.

Como sinala Peter Jalevich no seu estudio do cabaré berlinés, non podemos falar dun modelo único, mais en todas aquelas primeiras experiencias que se desenvolveron entre finais do século XIX e a primeira década do século XX, podemos atopar unha serie de trazos comúns que se van incorporando nunha sorte de caixón de xastre tamén común, o que Jalevich denomina tipo ideal de cabaré:

Consistía nun pequeno escenario nunha sala relativamente pequena, onde o público sentaba arredor de mesas. Un espacio tan familiar permitía un contacto directo entre actores e espectadores. O espectáculo consistía de pequenos números (de cinco a dez minutos de duración) de diferentes xéneros, normalmente cantigas, monólogos cómicos, diálogos e escenas satíricas, e de cando en vez danza, pantomimas, fantoques e mesmo filmes breves. Utilizando un ton satírico e paródico presentaban temas tópicos como o sexo (a maioría), números comerciais, modas culturais ou políticas (a minoría). Estes números normalmente eran realizados por actores e cantantes profesionais, pero a miúdo escritores, compositores ou bailaríns presentaban os seus propios traballos. Un animador ou mestre de cerimoniais ía enfiando os diferentes números, interactuaba coa audiencia, realizaba comentarios enxeñosos sobre temas de actualidade e presentaba aos intérpretes²⁹.

87

Pero Jalevich tamén salienta a importancia das diversas variantes que presenta ese modelo, pois non podemos esquecer que cada experiencia concreta puxo maior ou menor énfase neses recursos comúns, ou desenvolveu e incorporou novidades:

En suma, a historia do cabaré non se pode escribir sen considerar as achegas do teatro, do vodevil, do *nude dancing*, da revista e do *agitprop*, así como da opereta, da música popular, dos bailes de moda, dos filmes, e de moitas outras facetas das diversións públicas e comerciais³⁰.

²⁹ Peter Jalevich, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ Peter Jalevich, *op. cit.*, p. 3.

En efecto, en toda esta primeira andaina do cabaré atopamos experiencias onde os elementos literarios ou artísticos son dominantes, fronte a outras máis centradas en elementos musicais e de danza ou aquelas que derivan máis cara ao teatro, ao punto de que a sala deixa de ser un lugar para sentar arredor dunha mesa e pasa a ser un pequeno auditorio, como en calquera sala de teatro, dando lugar ao movemento dos “pequenos teatros”, máis relacionados coa experimentación vangardista que cos denominados xéneros “ínfimos”. Así, en Rusia, podemos salienta as experiencias do *Krivoie Zerkalo* (O espello torcido), creado en 1908 en San Petersburgo por A. R. Kugel (1864-1928) e a súa muller, a actriz Zinaida Kholmnskaya (1866-1936), que centraba a súa actividade na realización de pequenos espectáculos a partir dunha visión paródica e satírica do teatro realista e simbolista. En 1910 fíxose cargo da dirección artística e escénica Nikolai Evreinov (1879-1953)³¹, que vai potenciar a dimensión teatral do *Krivoie Zerkalo* e desenvolver un traballo centrado no teatro das pequenas formas, ou “teatro en miniatura”, baseado en parodias, sátiras, pantomimas e monodramas³², unha proposta esta última que partindo das achegas de Sigmund Freud e do crecente interese pola psicoloxía humana, das pezas simbolistas de Maurice Maeterlinck e da influencia do subxectivismo, que tan ben adaptará James Joyce na súa narrativa, pretende reflectir as percepcións sempre subxectivas dun personaxe. Como sinala Harold B. Segel:

A finalidade do monodrama é basicamente dobre: procura explorar o imperio da experiencia interior, e ao facelo, permitirlle ao espectador entrar no mundo privado do personaxe central do espectáculo e ver o mundo sensíbel a través dos seus ollos³³.

Tamén en San Petersburgo hai que situar a andaina do *Brodyachaya Sobaka* (O can sen dono ou can de palleiro), aberto entre 1912 e 1915 e onde atopamos artistas do relevo de Ana Akhmatova, Sergei Prokofiev, Olga Sudeikina,

³¹ Nikolai Evreinov, “La teatralidad en el teatro”, en Edgar Ceballos (ed.), *op. cit.*, pp. 153-158.

³² Salientamos a posibilidade de analizar o “teatro de máscaras” de Ramón Otero Pedrayo, partindo da súa relación co teatro breve, ou se se quer con ese teatro en miniatura (teatro das pequenas formas) de que falamos. Brevidade que era unha das consignas das vangardas, particularmente do movemento futurista italiano. *Vid.*, Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford: Claredon Press, 1998.

³³ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 293.

³⁴ Michael Green, “Boris Pronin, Meyerhold and Cabaret: Some Connections and Reflections”, en Robert Russell e Andrew Barratt (eds.), *Russian Theatre in the Age of Modernism*, Nova York: St. Martin’s Press, 1990.

Boris Pronin, Vladimir Maiakosvki ou Vsevolod Meyerhold³⁴, se ben este último pronto abandonará a empresa debido ao rol marxinal das actividades teatrais naquela empresa e por mor do seu interese por estudar formas marxinais da tradición teatral³⁵. E cabo destas dúas interesantes experiencias tampouco podemos esquecer outras que se desenvolven tanto en Moscova e San Petersburgo como en Kiev ou Odessa.

O cabaré, nesta perspectiva de marco de mestizaxe entre as artes e de procura de novos modos de expresión, de comunicación e de recepción, era un mundo que coñecía ben Nikita Baliev e que, como dixemos, estaba presente en importantes capitais europeas³⁶ como París, Amsterdam, Barcelona, Berlín, Múnic, Viena, Cracovia, Budapest, Varsovia, Moscova, San Petersburgo, Praga, Oslo, Londres e finalmente Zurich, onde en 1916 se presenta o célebre *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball e Emmy Hennings. Nese mundo foi onde medrou intelectual e artisticamente o noso amigo Nikita e onde acadou relevo e prestixio internacional. Vaíamos agora na súa procura, non sen antes sinalar o enorme interese que presenta este movemento e as súas múltiples derivacións, tamén se consideramos outros xéneros próximos como o teatro de variedades, o vodevil, o teatro de musical, o café-concerto ou café-teatro, e non esquezamos que foi nun deses cafés, en Pontevedra, onde Castelao coñecería a pianista Fisher, coa que, segundo Valentín Paz Andrade, viviu unha aventura amorosa (“nos meses en que Virxinia, co neno, pasaba algúns pol-orvan en Carballedo”). Un “amorío sobre a herba”, de dous amantes que paseaban “no longo cair das tardes” pola Caeira e Monteporreiro, que tinguiu a súa alma, tan conservadora para cuestións relativas ás relacións amorosas, dun fondo sentimento de culpabilidade³⁷. Un sentimento que agroma de novo nas páxinas do *Diario 1921*, cando sinala: “Eu tíñalle medo a París...” ¿Medo do pecado?³⁸ Velaí unha diferenza notábel con aqueles artistas e creadores que traballan ao abeiro do movemento do cabaré: eles e mais elas, mulleres valentes que loitaban pola liberdade, amaban o pecado, no que supoñía de liberdade, pracer, liberación e superación da vella moral burguesa.

³⁵ Vsevolod Meyerhold, *Textos Teóricos I*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971, pp. 177-183.

³⁶ Laurence Senelick (ed.), *Cabaret Performance 1. Europe 1890-1920*, Nova York: Paj Publications, 1990.

³⁷ Valentín Paz Andrade, *Castelao na luz e na sombra*, Sada: Edicións do Castro, 1986, pp. 135-136.

³⁸ Castelao, *op. cit.*, 2000, p. 65.

A propósito de Nikita Baliev: traxectoria artística dun *conférencier* único

Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, codirector con Stanislavski do Teatro de Arte de Moscova, conta na súa autobiografía³⁹ cómo na primeira xira do TAM, a compañía tivo que facer fronte a diversos problemas económicos. Semella que en Berlín a situación fíxose insostíbel, mais xusto cando decidiran suspender a xira e volver a Moscova, dous compatriotas amantes do teatro, Nikolai Tarasov e Nikita Baliev, ofrecéronse para prestarlle ao xerente do TAM a cantidade de 30.000 rublos sen interese e case a fondo perdido, se ben se convertían en accionistas da compañía. Aí comeza a relación de Baliev co TAM e aí tamén comeza a andaina do que logo se vai coñecer como *Chauve-Souris*, sen esquecer a Tarasov, un rico empresario petrolífero que vai apadriñar a empresa e que tamén colaborará activamente co TAM, como lembra Konstantin Stanislavski, falando do enxeño de Nikita Baliev:

90

En estas salidas de Baliev, desempeñaba un papel importantísimo N. L. Tarásov, que se escondía sempre entre telones, y fue autor de muchas bromas muy talentosas y otros números; era uno de los socios del *Teatro*, y más tarde, miembro de la dirección. Fue un amigo fiel e irremplazable, que nos salvó al girarnos una importante suma de dinero en un momento de suma dificultad financiera, durante nuestra visita artística a Alemania⁴⁰.

Mkritich Balian, pois ese era o verdadeiro nome de N. Baliev, nacera en 1877 nunha familia de comerciantes armenios que gozaban de moi boa posición. Desde moi cedo mostrou desexos de ser actor, e durante a guerra ruso-xaponesa (1904-1905), na que participa como reservista, forma parte dun elenco afeccionado da cidade de Harbin, situada a medio camiño das fronteiras de China e Corea. Pero a súa verdadeira oportunidade chega coa incorporación como secretario de Nemirovitch-Dantchenko logo de que acudira en axuda do TAM. De volta en Moscova comeza a realizar pequenos papeis e figuracións que, sen embargo, non acaban por satisfacer a súa “fame” escénica. Sen embargo semella que a traxedia de Baliev, que xamais conseguía papeis de relevo nos

³⁹ Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre*, Boston: Little Brown and Company, 1936.

⁴⁰ Konstantin Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981, p. 382.

espectáculos do TAM (por moito que insistía en telos), radicaba na súa cara, como el mesmo chegara a recoñecer. Alma Law, nun estudio moi pormenorizado da súa figura, sinala:

Ningunha cantidade de maquillaxe podía ocultar aquela expresión xovial. Calquera que fose o personaxe, tan pronto como o público ollaba aquela cara redonda e aqueles ollos escintilantes, escachaba coa risa. Por dicilo así, nin o seu físico nin o seu acento do sur cadraban coa estética do Teatro de Arte de Moscova⁴¹.

Consciente das poucas posibilidades de triunfar como actor de reparto nos espectáculos do TAM, Baliev dirixe a súa mirada a outras actividades que viña desenvolvendo a compañía, entre as que hai que salientar os diversos Estudos de investigación⁴² creados por Konstantin Stanislavski, onde van traballar futuros directores como Vsevolod Meyerhold ou Eugeni Vakhtángov⁴³. Cabo deses Estudos ou laboratorios abertos á experimentación e á renovación, tamén existían outros espacios de encontro e lecer para os elencos e os restantes traballadores do TAM, entre os que hai que salientar especialmente as célebres *kaputsniki*⁴⁴, “cabbage parties” en inglés, que nós podemos traducir por “troulas repoludas”, pois tiñan lugar despois do Entroido e durante a Coresma, período no que os teatros estaban pechados e semella tamén que os rusos comían moito repolo. Esas festas tamén se celebraban no TAM e todo parece indicar que a primeira data de 1902, antes de que Baliev se incorporase á compañía. Konstantin Stanislavski, así o establece nas súas memorias, dando conta dunha velada especial celebrada o día 9 de febreiro de 1910 a beneficio dos artistas máis necesitados da sociedade teatral. Tamén realiza consideracións diversas sobre os números máis famosos e sobre a súa orientación, para salientar finalmente:

Entre las bromas y diversiones de los artistas en esas veladas, se destacaron algunos números que aludían al teatro en broma, completa-

⁴¹ Alma Law, “Nikita Balieff and the Chauve-Souris”, en Laurence Senelick (ed.), *Wandering Stars. Russian Emigré Theatre, 1905-1940*, Iowa City: University of Iowa Press, 1992, p. 18.

⁴² Nick Worrall, *The Moscow Art Theatre*, Londres: Routledge, 1996.

⁴³ Eugeni Vakhtángov, *Teoría y práctica teatral*, Madrid: Publicaciones de la ADE, 1997.

⁴⁴ Non eran exclusivas do TAM, pois tamén se celebraban en San Petersburgo, en teatros e casas privadas. Na capital do Báltico, por exemplo, fixéronse moi famosas as que organizaba o actor Konstantin Varlamov.

mente nuevo en Rusia, y hacían gala de caricaturas y sátiras grotescas. Estas cosas quedaron en manos de N. F. Balíev y del talentoso N. L. Tarásov.

Al principio, fundaron en los sótanos de la casa de Pértzov, enfrente del templo de Cristo Salvador, algo así como un club de artistas del *Teatro de Arte*. Allí, en reuniones íntimas, se divertían y bromeaban nuestros artistas y los de otros teatros. Más tarde se desarrolló en lo que tomó el nombre de *El Murciélago* y que, en virtud de varias circunstancias, tuvo que cambiar su orientación originaria, representando cortos cuadros serios, a veces de gran calidad artística, con cantos, danzas y declamación. Este repertorio, que se hizo típico para *El Murciélago*, tuvo resonancia mundial, y sigue siendo conocido hasta ahora.

En efecto, como acontecerá co *Krivoie Zerkalo*, de Nikolai Evrainov, e a diferencia do *Brodyachaya Sobaka*, o Teatro do Morcego vai ter unha orientación fundamentalmente teatral, sobre todo porque tanto os intérpretes coma o público pertencían aos círculos teatrais de Moscova e, cando menos nun primeiro momento, ao propio TAM. Así, as funcións comezaban ás doce da noite, logo de que rematasen as funcións nos teatros, polo que os actores e as actrices que participaban naquelas veladas aínda mantiñan o pulo creativo e interpretativo (mesmo a maquillaxe), que trasladaban a un contexto diferente e cunha finalidade diferente, nun clima de amizade, liberdade, irreverencia e creatividade:

A tentación de arremedar os mesmos personaxes que acababan de interpretar tivo que ser forte de máis pois a atmosfera do Morcego era apropiada para tales xogos irreverentes. Lonxe do imponente marco institucional do Teatro de Arte, sen público e sen críticos de que preocuparse, e libres da seriedade habitual das producións que o Teatro de Arte realizaba daquela, os intérpretes, comprensiblemente, non dubidaban en aproveitar a oportunidade que o Morcego lles ofrecía para enredar un pouco e pasalo ben improvisando parodias dos espectáculos nos que actuaran, ata a primeira luz do día⁴⁵.

⁴⁵ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 261.

Segundo sinala Harold B. Segel, no seu excelente traballo sobre os inicios do teatro de cabaré en toda Europa, a primeira nova sobre o *Letuchaya Mysb*, ou Teatro do Morcego, aparece o día 2 de marzo de 1908 na revista *Russky Artist* (O Artista Ruso), onde se dá conta da velada celebrada o día 29 de febreiro do mesmo ano nun pequeno soto da Casa de Ferstov, denominada así por ser o seu propietario un enxeñeiro que a principios do século XX decidiu construíla para poder alugar estudios a artistas, mesturando elementos modernistas e motivos tradicionais rusos ata conseguir un edificio de catro plantas certamente fermoso⁴⁶. No citado artigo, que presentaba o que se consideraba un “círculo íntimo de artistas” podemos ler:

A finalidade do círculo é crear un espacio de lecer para os seus membros e, ao mesmo tempo, un estudio para realizar experimentos nas diferentes artes, fundamentalmente na dramática pois a maioría dos seus membros son actores no Teatro de Arte [de Moscova]. Se ben tamén participan artistas doutros teatros amais de varios pintores, músicos, cantantes e escritores⁴⁷.

Velaí algunhas das diferencias notábeis con outras experiencias que se desenvolveran e aínda se desenvolvían en Europa. Era un círculo pechado só aberto aos integrantes do TAM e posteriormente, a partir de 1909, a artistas doutros teatros de Moscova, polo que a presenza de público era ocasional e só podía acceder a través dunha invitación expresa, pois só a partir de 1910, tralo suicidio de Nikolai Tarasov, o público sería admitido para sufragar os custos de alugueiro e de produción. Non se trataba dun grupo heteroxéneo de artistas dispostos a dar a coñecer o seu traballo ou promover novas experiencias, senón de xentes de teatro que querían pasalo ben e para poder facer na escena todo aquilo que non estaba permitido no teatro convencional: bailes, cantigas, pequenas escenas, parodias ou espectáculos breves, partindo sempre da improvisación, da espontaneidade, do humor, da sorpresa, da irreverencia e do uso dos máis variados recursos como as marionetas e outros artificios de feira, como os decorados con figuras humanas pintadas sen cabeza, para que os actores e actrices colocasen a súa. RoseLee Goldberg⁴⁸ reproduce unha fotografía

⁴⁶ www.moska.ru/guide/streets/ostozhenka.

⁴⁷ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 255.

⁴⁸ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, Londres: Thames and Hudson, p. 46.

dun grupo de *agit-prop* moi famoso chamado *Os gardapós azuis*⁴⁹, na que se pode apreciar o uso desa técnica moi popular na época e tan relacionada con aquela proposta que faría Castelao no seu *Diario*, cando debuxa unha escena na que “cada cara é un buraco que ha levare o pano e por cada buraco asomará un corista”⁵⁰.

Poderíamos dicir, xa que logo, que recollendo elementos de experiencias pasadas e partindo da sólida formación actoral recibida ao abeiro do TAM ou nos seus Estudios, Nikita Baliev e compañía van desenvolver un modelo propio e sumamente orixinal, pois nacía nunhas circunstancias ben diferentes ás que motivaran a apertura doutros cabarés europeos e, insistimos, con outras finalidades, pois a escena era a principal motivación dos diversos elencos que participan no *Letuchaya Mysb*. O propio nome, Morcego, se ben semella unha apropiación do *Fledermaus* de Viena, en realidade deriva do feito de que na primeira visita que Tarasov e Baliev fan ao que vai ser primeiro local da compañía, tropezan cun morcego, e así, naquela presentación inaugural na que se realiza unha parodia do espectáculo *O paxaro azul*, que o TAM tiña en cartel, Baliev recita uns versos que se van facer moi célebres:

94

Ai vai un morcego atordado
entre os lumes da noite.
E nos tecemos esta leria requintada
contra a vida monótona.

E dominando a escena aparece a figura de Baliev, agora convertido nun verdadeiro *conférencier* ou mestre de cerimonia, que trala desaparición de Tarasov decide explorar todas as posibilidades daquela experiencia única, como recoñecía o propio Stanislavski, lembrando as primeiras *kapustiniki* no TAM:

En el carácter de lo que hoy en día se suele llamar “animador”, debutó brillando por su talento, nuestro artista N. F. Baliev. Su inagotable alegría, sus ocurrencias y agudeza, tanto en la esencia como en la misma forma de sus bromas escénicas; su valentía a veces rayana en la

⁴⁹ Claudine Amiard-Chevrel, “La Blouse Bleue”, en Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre d’agit-prop de 1917 à 1932. Tome I. L’URSS-Recherches*, Lausana: La Cité-L’age d’homme, 1977.

⁵⁰ Castaleo, *op. cit.*, 1999, p. 219.

osadía; su habilidad para tener en sus manos a todo el auditorio; la sensación de la medida, que le hacía conservar el equilibrio en el límite entre lo atrevido y lo alegre, entre lo ofensivo y lo jocoso; la capacidad de detenerse a tiempo y comunicar a la broma una dirección distinta, llena de carácter bondadoso; todo hacía de él una figura artística sumamente interesante en ese género completamente nuevo entre nosotros⁵¹.

Un xénero novo que Baliev vai situar a medio camiño entre a experimentación vangardista e o teatro de vodevil, sen renunciar a imprimir en todos os números unha pegada de ton folclórico e colorista de xeito que os espectáculos tivesen trazos únicos e irrepetíbeis, característica que vai acentuar en Francia e nos Estados Unidos de América, onde os seus espectáculos tiñan o arrecendo requintado e único dun país distante, cheo de maxia e fantasía. Dese xeito, O Teatro do Morcego adquire definitivamente o formato dun teatro íntimo, dun teatro libre ou, se se quer, dun teatro en miniatura, conceptos que naquela altura tiñan considerábel relevo se lembramos experiencias similares que se desenvolvían en Europa, América ou na mesma Rusia, sobre todo despois de que a afluencia de artistas e de persoas que solicitaban unha invitación para unirse ao grupo de elixidos obrigasen a compañía a buscar un novo emprazamento con maior capacidade na rúa Milyutin. Así, a partir de 1910, a compañía inicia unha tímida profesionalización que se consolida a finais de 1911, cando Baliev toma plena conciencia de que o seu lugar estaba co Morcego, sobre todo porque no TAM só podía realizar pequenos papeis, moitos deles sen texto, simples figuracións.

En 1912 Baliev deixa de pertencer ao TAM e inicia o pleno desenvolvemento do Teatro do Morcego, iniciando unha nova tempada cun novo horario de exhibición que xa non dependía do peche dos teatros pois as funcións primeiro comezaban ás 23.30 da noite pero tamén ás 20.30, co que a compañía competía directamente polo público cos restantes teatros da cidade. O programa seguía sendo o mesmo, pero ampliado con números de baile, danza ou pantomimas, ao tempo que se transformaban as parodias, que xa non remiñían a espectáculos concretos, recoñécíbeis nas carteleiras da cidade, senón que se realizaban versións breves de pezas e obras literarias de autores famosos

⁵¹ Konstantin Stanislavski, *op. cit.*, p. 382.

coma Gogol, Chejov, Pushkin ou Lermontov, se ben hai excepcións, pois de 1912 data unha das máis celebradas parodias da compañía, aquela que tomaba como pretexto o espectáculo *Hamlet* do TAM, dirixido por Gordon Craig, parodia na que participaba o director Eugeni Vakhtángov. Paralelamente, Baliev, consciente da importancia dos elementos plásticos, procura e consegue a colaboración de artistas e deseñadores de primeira liña, aposta pola dimensión plástica que alcanza o seu clímax en París, coas colaboracións de Nikolai Remisov⁵² e de Sergei Sudeikin⁵³, tan importantes na proxección internacional da compañía. Un recoñecemento que tamén obtivo en Moscova, pois como sinala Alma Law no seu traballo, no momento de máximo esplendor, a compañía foi quen de contar coa colaboración dos máis importantes actores e actrices do teatro ruso e o seu teatro era considerado como un lugar de cita obrigada nas noites de Moscova⁵⁴.

En 1922, o poeta mexicano José Juan Tablada publicaba en *Revista de Revistas* un traballo titulado *El Murciélago de Moscú*, no que ofrece valiosa información verbo dos programas que a compañía acababa de presentar no seu debut en Nova York, cidade na que, como veremos, obtén un éxito sen precedentes, ata o punto de que a crítica salientará o feito de que o *Chauve-Souris* tivese recuperado a condición artística do teatro de vodevil. Tablada, que tamén falaba de “cabaret elevado a la enésima potencia”, salienta como no teatro se daba cita o público máis refinado que

llena el teatro, noche tras noche y se entrega en cuerpo y alma a la fascinación irresistible del espectáculo que tiene todos los prestigios, color, línea, música... decoraciones nunca vistas, excelencia individual y colectiva en los actores, la más poética irrealidad y la más moderna ironía!⁵⁵.

⁵² Deseñador e escenógrafo (1884-1975), desenvolveu a maior parte da súa carreira artística nos Estados Unidos de América, fundamentalmente en Chicago e Hollywood, onde colaborou con Max Reinhardt. Vid., www.usc.edu/isd/locations/ssh/special/Rembio.html

⁵³ Artista, deseñador e escenógrafo (1884-1946), participou activamente no desenvolvemento das vangardas escénicas rusas, traballando con Meyerhold, con Tairov e cos Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. Algúns deseños pódense atopar na rede, en concreto no seguinte enderezo: www.the-forum.com/EPHEMERA/images

⁵⁴ Alma Law, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ www.tablada.unam.mx/archivo/otros/notas/balief.html

Entre os citados números hai que salientar algúns que poden ser especialmente interesantes na nosa panorámica:

Porcelana de Sajonia.— Aparece en escena un reloj de saxe rococó, de coloración deliciosa de puro esmalte sobre purísimo kaolín. Dos figuras Luis XV forman parte del complicado ornato, dos figuras que de pronto palpitan, se mueven, viven una vida fantástica, bailan el más exquisito de los minués que se hayan bailado en el mundo, con precisión escultural, y al mismo tiempo con la suave vaguedad de los sueños, en medio de una armoniosa esfumación de línea, de color, de música, de movimientos. Suena en el reloj una hora de la madrugada y las figuras vuelven a cuajarse en la inmovilidad de la porcelana⁵⁶.

O que o poeta mexicano estaba a describir era unha variación dun dos números máis famosos e celebrados do *Chauve-Souris* e que se baseaban na composición dunha escultura humana que cobraba vida e que en boa medida imitaba imaxes de bonecas rusas mesturadas coas técnicas propias dos espectáculos de marionetas e teatro de sombras. E nos non menos célebres *tableaux vivants* dos que xa falamos e que tiñan unha considerábel aceptación na tradición popular eslava. Un número cunha forte dimensión visual que desde o primeiro momento gozou do favor do público pola súa execución requintada, ora no plano plástico ora no actoral:

(...) escenas mudas ou acompañadas con música en que actores e actrices de carne e oso, simulando ser fantoches, marionetas ou bonecas, compoñían unha escena ou cadro e despois, nun momento determinado, collían vida, e bailaban, cantaban, mantiñan diálogos en verso ou en prosa, para volver ó seu estado inanimado co remate do número⁵⁷.

Os motivos para a realización destas escenas curtas proviñan de moi diversas fontes, desde relatos de escritores famosos como Maupassant, ata estampas da vida tradicional rusa, como aquela na que se reproduce a vella polca *Katintá*, na que a bailarina sae dunha caixa de música⁵⁸, sen esquecer as dramatizacións

⁵⁶ Tablada, *ibidem*.

⁵⁷ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁸ Unha rapaza, filla de ricos comerciantes xa vellos, quer casar cun oficial do exército. Os pais non queren dar o seu consentimento e a rapaza faise a morta. Cando os pais acceden ao casamento, a moza comeza a bailar a polca. Velái o tema dos casamentos, tan querido por Castelao.

creadas a partir de cadros de pintores que recreaban a vida tradicional rusa. As razóns do éxito destas breves escenas, que Baliev ía entretecendo coa súa proverbial locuacidade, cunha requintada *verbosity*, radicaba nunha sabia mestura de elementos:

Dado que o seu atractivo era basicamente visual, podían chegar con facilidade a outros públicos que non precisaban entender ruso para gozar da sorprendente exhibición de cor e vestiario, a intelixencia na concepción e o virtuosismo na execución de moitos deses números baseados en bonecas animadas, e aquel folclorismo ruso estilizado que dominaba as producións⁵⁹.

Estamos, en consecuencia, diante da recuperación e da recreación da vella técnica dos *tableaux vivants*, nos que se introducen novos elementos como caretas (italianas, populares, de época), elementos tirados do folclore tradicional, música de compositores de prestixio, bailes e cantigas populares. Pero había outros números, como sinala José Juan Tablada:

98

Romanzas de Glinka.— Dos figuras de mujeres, Luis Felipe, junto a un clavicordio de laca roja. Quizás son Clara D'Ellebeuse y Almaida de Etremont. Cantan sobre un cielo crepuscular llorado de sauces, una música donde ya se preludia el romántico sollozo de Chopin.

La parada de los soldados de madera.⁶⁰— Como disciplina teatral en un conjunto, este número es ejemplar. Los espectadores hemos vuelto a jugar con los juguetes de Nuremberg de nuestra infancia. Si los pastores de la Selva Negra tuvieran ansias de Pigmaleón, esa clase de vida sería la que indudablemente infundirían a los seres que sus cuchillos tallan. Imaginar el encanto de ver vivir y animarse a los seres que tripulan una Arca de Noé!

Recuerdos de un lejano mayo.— Dos viejecillos de Gavarnio de Daumier con almas hechas por el vizconde de Chateaubriand, recuerdan en medio de un jardín la remota primavera de sus amores. Temblorosos, encorvados, intentan bailar la vieja gavota. ¿Aquello es

⁵⁹ Harold B. Segel, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁰ Este número foi preparado en 1911 polo director de escena Eugeni Vakhtángov, xusto no momento en que se incorporaba como estudante de dirección de escena ao TAM.

grotesco o es conmovedor? Mejor, que el teatro esté a oscuras; si la risa estallara, caería una lágrima...⁶¹

Amáis destes números, que xa configuraban un espectáculo diferente ao que integraban as parodias dos primeiros tempos, Baliev vai recibindo na escena outros intérpretes, que engadían variedade ao espectáculo. Entre eles teríamos que citar a Víctor Khenkin, que cantaba cantigas populares rusas, xeorxianas e ucraínas, amáis de cancións satíricas francesas; Yakov Yuzhny, unha especie de contacontos que recreaba a tradición oral da rexión de Odessa ou Boris Borisov, un actor moi coñecido do Teatro Korsh que cantaba e recitaba, sobre todo pezas satíricas de procedencia francesa. Deste xeito O Teatro do Morcego creou un modelo propio a medio camiño entre o teatro en miniatura, baseado en escenas breves, o teatro musical, coa presentación de cantigas e bailes, e as veladas literarias, un modelo que se vai perfilar aínda máis cando Baliev se instala en París en 1921, logo de fuxir da Unión Soviética a través do Cáucaso e de Constantinopla. Alí, en París, coincide con Nikolai Remisov, con Sergei Sudeikin, con Sergei Diaghilev, o director dos Ballets Rusos⁶², e cunha importante comunidade rusa emigrada ou exiliada⁶³, entre a que atopamos un bo número de artistas, músicos, actores e actrices, como Tamara Gera, unha bailarina dos Ballets Rusos que se une á compañía de Baliev durante a súa xira americana, para despois instalarse en Nova York e fundar posteriormente o New York City Ballet.

En París Baliev organiza de novo a súa compañía, agora *Chauve-Souris*, que se presenta no *Théâtre Femina* onde permanecen durante sete semanas, con notábel éxito de público e crítica e co aplauso de directores do prestixio de Aurélien Lugné-Poe ou André Antoine. Logo de presentar novos programas, co que estenden a súa presenza en cartel durante sete meses, visitan Donosti

⁶¹ Tablada, *ibidem*.

⁶² Compañía creada por Sergei Diaghilev en 1909, ano no que se presentan en París, no Théâtre du Châtelet, cun éxito absoluto de crítica e público. Dirixida polo coreógrafo Mikhail Fokine, promove o pleno desenvolvemento da danza moderna e a superación do canon clásico e clasicista. A súa transcendencia foi considerábel pois Diaghilev contou coa colaboración de compositores como Nikolái Rimsky-Kórsakov, Maurice Ravel, Manuel de Falla ou Sergei Prokófiev; de pintores como Pablo Picasso, Joan Miró, Georges Braque, Henri Matisse ou Max Ernst ou dun corpo de baile no que destacaron Anna Pavlova, Aleksandra Danilova ou Vaslav Nijinski. Estre as moitas contribucións desta compañía, que domina a escena mundial entre 1909 e 1929, cómpre sinalar a procura permanente da interacción escénica entre as diferentes artes.

⁶³ William Wiser, *The Crazy Years. Paris in the Twenties*, Nova York: Thames and Hudson, 1983.

e Londres, onde actúan no *London Pavilion* e no *Apollo*, provocando un verdadeiro entusiasmo no público e na crítica. Un dos números máis celebrados desta nova xeira, foi o titulado *La Grande Opéra Italiana*, “cantada por marionetas con cabeza de actores e actrices nun pequeno escenario”⁶⁴. E de Londres a compañía viaxa a Nova York, gracias aos bos oficios de Morris Gest, un axente de espectáculos e produtor nacido en Vilna, que tamén promoverá xiras americanas para os Ballets Rusos ou para o TAM. Así, o *Chauve-Souris* preséntase o 3 de febreiro de 1922 no *Forty-Ninth Street Theater*, cun éxito absoluto de público e cos eloxios unánimes da crítica, para trasladarse, en xuño do mesmo ano, ao *Century Roof* do *Century Theatre*, a sala onde a compañía recibe un 4 de xaneiro de 1923 ao TAM, que con Stanislavski á fronte iniciaba a súa xira americana⁶⁵.

100 Durante a década dos anos vinte a compañía, instalada definitivamente en Nova York, vaise converter nun referente fundamental do teatro en Broadway⁶⁶, se ben realiza xiras por diversas cidades dos Estados Unidos de América, Europa e Sudáfrica. Para o crítico Gilbert Seldes, Baliev chegou a representar nas súas verdadeiras esencias os elementos básicos do teatro de vodevil e de variedades: “agrada á intelixencia máis esixente”, “boa música”, “escenografía sorprendente”, “diversión da boa”, “voces que acariñan o oído e bailaríns que engaiolan a mirada”, unha “función teatral divertida”, xunto cun “animador sofisticado”⁶⁷. E non esquezamos que o vodevil era un dos xéneros máis cultivados en toda a América do Norte⁶⁸. Velaí unha das razóns do seu éxito: a capacidade para mesturar, con sabedoría, arte e entretemento, explorando unha dimensión visual e musical moi querida para o público de Broadway. Para Alma Law, outra clave no seu éxito radica na composición dos espectáculos:

Sen dúbida un dos trazos singulares que facían o Chauve-Souris diferente era o feito de que as pantomimas, as escenas satíricas, e os números de baile estaban integrados nunha estrutura cunha unidade

⁶⁴ Alma Law, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁵ Oliver M. Sayler, *Inside the Moscow Art Theatre*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975. Primeira edición de 1925.

⁶⁶ Samuel L. Leiter (ed.), *The Encyclopedia of the New York Stage, 1920-1930*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985.

⁶⁷ Gilbert Seldes, *The Seven Lively Arts*, Nova York: Harper and Brothers, 1924.

⁶⁸ Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec*, Québec: Editions Hurtubise HMH, 1981.

artística que en moitos aspectos reflectía o bo gusto e o nivel elevado da compañía matriz, o Teatro de Arte de Moscova⁶⁹.

Tampouco podemos esquecer as cualidades xa sinaladas de Baliev como mestre de cerimonia, que sabía establecer unha relación inmediata e cordial co público, pois tiña unha capacidade de resposta probada, pero tamén sabía tirar partido do silencio e das pausas, cando a situación así o esixía. A súa presenza na escena sempre foi unha garantía de éxito mesmo cando os espectáculos comezaron a perder parte do seu pulo e do seu atractivo inicial pois despois da súa última presentación en 1931, a compañía desaparece practicamente agás para realizar algunha visita a Londres. Con todo, Baliev seguirá traballando como *conférencier* noutros espectáculos ata a súa morte, en setembro de 1936, sempre apoiado nunha considerábel competencia comunicativa, no seu humor, na súa espontaneidade e na súa querencia escénica.

A achega singular do Teatro do Morcego, e de Nikita Baliev en particular, hai que situala nesa corrente de renovación escénica que percorre Europa desde finais do século XIX e que procura novas formas de expresión teatral e novas orientacións estéticas para unha escena dominada ora polo naturalismo e o simbolismo ora por un teatro popular moi heteroxéneo no que a calidade artística era un ben escaso. As súas achegas, na fin, tamén hai que situalas nesa forte corrente de (re)teatralización que se deixa sentir no primeiro tercio do século XX e que xamais vai remitir. Nese sentido, unha das mellores presentacións que se teñen feito do seu traballo quizais sexa aquel artigo de 1921, “Elogio del Murciélago”, no que Ortega reclamaba un teatro novo “en que todo es plasticidad, y sonido, movimiento y sorpresa”⁷⁰.

101

De París a Pontevedra: apropiación e transferencia do modelo do Chauve-Souris

¿Como se reflicte aquela experiencia parisina na creación dramática de Castelao? En 1934 *A Nosa Terra* publicaba en primeira páxina unha nota asinada por “S”, na que informaba da lectura de *Pimpinela*, un texto dramático de

⁶⁹ Alma Law, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ José Ortega y Gasset, *El espectador. Antología*, Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Castelao que logo será incluído como lance terceiro da peza *Os vellos non deben de namorarse*. O anónimo cronista salientaba:

Iniciador dun teatro novo donde todo está subordinado ao cor, suxeito aos recursos escénicos e donde os actores paralizan os xestos en máscaras, e mantéñense estáticos a través das esceas. Asistimos o outro día á lectura privada da súa obra primeira. *Pimpinela*. Toda ela un acerto. E toda a parte adicada ao diálogo e á música, suxeta a súa principal parte, a coor e os novos recursos escénicos. Hastra o punto que facemos nosa a frase esaxerada de Castelao, de que logo, feito este teatro “o pintor recurrirá aos escritores é músicos pra que lle ilustren a súa obra”⁷¹.

Non hai dúbida de que Castelao naquela presentación fixo referencia a algunhas das imaxes que impactaran a súa retina mentres contemplaba as funcións do *Chauve-Souris* en París, pois aqueles actores que paralizaban os xestos en máscaras lembran moito algunhas experiencias desenvolvidas por Meyerhold nos anos dez, cando inicia a súa formulación da biomecánica e o constructivismo escénico, liña de pescuda que Baliev coñecía ben. Nesa mesma dirección, a dos préstamos de Baliev, e despois de Castelao, Luís Seoane ten sinalado nalgunha ocasión como Castelao tiña falado nalgunha ocasión dos Ballets Rusos:

Falounos da importancia dos decorados, das caretas, dos traxes, da configuración das esceas, poñendo como exemplos as representacións do ballet ruso de Diaghilev. El matinaba un teatro galego onde os recursos folklóricos se mesturasen ós literarios, e que tivesen na súa parte plástica o valor que tivo a color no ballet ruso⁷².

No mesmo *Diario 1921*, Castelao tamén fala dos Ballets Rusos pero semella que “toca de oído”, pois dá conta dun libro que “falaba dos Bailes Rusos reproducindo dibuxos de decoracións e traxes e faguendo historia dise arte novo co que Rusia apareceu en Europa”⁷³, aínda que non podemos descartar

⁷¹ “*Pimpinela* de Castelao”, en *A Nosa Terra*, nº 331, 14-4-1934.

⁷² Luís Seoane, “Os vellos non deben de namorarse”, *Boletín da Real Academia Galega*, nº 357, pp. 116-117.

⁷³ Castelao, *op. cit.*, 2000, p. 184.

a posibilidade de que vise unha función da compañía, feito do que, en calquera caso, non deixou constancia escrita.

Volvendo ao terceiro lance de *Os vellos...*, hai que sinalar como a penas podemos encontrar trazos da singularidade escénica da compañía de Baliev no mesmo, alén da última escena na que as figuras pintadas no pano de fondo cobran vida e comezan a súa cantiga. O certo é que máis alá da reivindicación da plástica como elemento de significación teatral ou da recreación de elementos populares a partir da estilización ou da deriva expresionista e mesmo surrealista que poden ter algunhas escenas, *Os vellos non deben de namorarse* ten pouca relación co movemento dos teatros de arte, como xa temos sinalado⁷⁴. Pretender establecer unha relación entre a peza de Castelao e as vangardas europeas supón non só unha lectura errada da obra dramática do rianxeiro senón unha lectura moi incompleta do que acontece en Europa entre finais do século XIX e principios do século XX. A peza *Os vellos non deben de namorarse* hai que situala, máis ben na procura dun teatro nacional e popular que, asentado na tradición (parrafeos, prantos, cantigas e tradicións populares), non renunciase á incorporación e apropiación da modernidade, que non das vangardas. Un teatro nacional e popular que procuraba a dignificación da escena galega a través da superación do modelo do vello teatro rexionalista, tal e como van propoñer Manuel Daniel Varela Buxán ou Eduardo Blanco Amor, co seu teatro popular galego, máis coincidentes que diverxentes.

103

Tampouco podemos nin debemos esquecer que nos artigos publicados en *Nós* referidos á súa viaxe de estudos, só atopamos unha única referencia respecto do Teatro do Morcego, “de Rusia non coñezo máis que novelas, os bailes, o teatro do Chauve-Souris...”⁷⁵, mentres que o único comentario arredor do “teatro de arte”, como xa dixemos, está formulado en clave negativa, en tanto artificio oposto á pureza popular do circo, en tanto proposta elitista fronte a opcións máis populares e asentadas na tradición. Non atopamos novas referencias ao “teatro de arte” nos seus artigos e conferencias, fóra das que se inclúen no *Diario 1921*, publicado en 1977 e inédito, polo tanto, durante o período obxecto de estudio. Sen embargo, non hai dúbida de que Castelao

⁷⁴ Manuel F. Vieites, “¿Teatro de arte, teatro de vangarda ou teatro popular? Algunhas reflexións en torno ó ideario teatral de Castelao”, *Grial*, nº 146, Editorial Galaxia.

⁷⁵ A. D. R. Castelao, “Do meu diario. Dend’o mes de Xaneiro ó mes de San Xoán, en París”, *Nós*, nº 10, 1922.

comentou con diversas persoas a impresión favorábel que lle causaran os espectáculos de Nikita Baliev, como se pode enxergar na nota que publicaba *A Nosa Terra* con ocasión da lectura de *Pimpinela* que xa comentamos anteriormente.

¿De que falaba Castelao pois cando falaba de teatro de arte? Pois ben, se admitimos que a palabra de Castelao non era nin é “palabra de Deus” (“te alabamos, señor...”), teremos que admitir igualmente que unha vez máis Castelao “tocaba de oído”, sen saber moi ben a qué se refería o citado sintagma (de arte) pois os seus coñecementos de teoría e historia do teatro eran certamente escasos, sen esquecer que a presenza do teatro nos seus traballos e reflexións dá conta dunha preocupación tan circunstancial coma instrumental polas artes escénicas, a diferenza do que ocorre con Antón Villar Ponte, Rafael Dieste ou o propio Vicente Risco. El falaba dun “teatro de arte galego”, mais ben para expresar a necesidade dun teatro galego que non renunciase á dimensión artística, como acontecía co teatro rexionalista. E esa teima déixase sentir nun comentario que fai respecto dos coros ucraínos e como aquela experiencia de dignificación do folclore popular se podería trasladar a Galicia sen demasiado esforzo:

Compre, pois, transformar un pouco os nosos coros cando xa leven algúns anos de recoller e cantar sen adobos a nosa música e logo pensar en amostrala ó mundo pra faguer universal e máis da humanidade a nosa Galicia que cada día que fuxe parécese máis grande en posibilidades⁷⁶.

¿Cal era a relación entre esa proposta e os teatros de arte de Antoine, Stanislavski ou Eugene O’Neill? Castelao propoñía un teatro que, sen deixar de ser popular, tivese unha clara dimensión e ambición artística, ou que fose unha arte por ser popular, e esa mestura entre o popular e a arte vai ser unha das súas teimas permanentes, que podemos documentar en moitos dos seus traballos e artigos⁷⁷. Desde esa perspectiva hai que analizar *Os vellos non deben namorarse*, con independencia de que na peza se deixe sentir algunha pegada das correntes e tendencias que agromaran en Europa anos antes.

⁷⁶ Castelao, *op. cit.*, 2000, p. 120

⁷⁷ Manuel F. Vieites, “Daniel R. Castelao, o movemento dramático nacional e o teatro nacional popular”, en VV. AA., *Castelao, Obra, VII*, Vigo: Galaxia, 2000.

Sen embargo, onde si se deixará sentir a pegada indubidábel de Nikita Baliev e do *Chauve-Souris*, que proviñan pero non participaban do ideario estético do TAM, vai ser nas ideas que deixa apuntadas no seu *Diario*, escenas que se presentan como un rascaño breve, e ás que habería que sumar aquelas que Xosé Filgueira Valverde recolle no seu *Cuarto Adral* (1987) e que Castelao tería comentado cos seus contertulios en Pontevedra. Entre as primeiras podemos considerar, a modo de exemplo, as seguintes:

a) Nunha taberna de cibdade (a decoración ten de sere unha tolería de cousas dise mal gosto subprime do pobo) ármase un orfeón onde canta o barbeiro, o ebanista, o zapateiro, o escribiente do xuzgado e aínda o mesmo taberneiro pode botar un *solo*. O que canten ten de sere así coma unha caricatura de calquera obra de orfeón; a obra *Oh, Pepita* poño por comparanza de cousa ridícula.

c) Nunha noite dun azul ben fondo con estrelas de cores cantan os mariñeiros arredor do lume onde se está cocendo a caldeirada, un canto que aínda podía sere acompañado por un acordeón.

d) Dúas rapazas ben fermosas e vestidas coma no tempo do romanticismo cantan un dúo galego. As figuras están iluminadas pola luz da lúa que entre por unha fenestra.

e) Os monicreques dun teatro de feira teñen unha conversa. Os monicreques terán as cabezas de persoas e os corpos de trapo baldeiros e iso pódese faguer asomando somentes as cabezas e manexando cuns pauciños as manciñas dos monicreques⁷⁸.

105

Nesas escenas, nas que se inclúen parodias, recitacións, cantigas, traxes de época, máscaras, monicreques, efectos de iluminación (tan queridos polos artistas do teatro das pequenas formas ou dos futuristas italianos) e elementos populares si que podemos identificar con claridade a pegada de Nikita Baliev, unha apropiación indubidábel dos elementos de significación que lles eran propios aos espectáculos do Teatro do Morcego, en tanto Castelao entendía que Baliev partía dos mesmos principios que el considerara na súa traxectoria como caricaturista: estilización, sintetismo, parodia, ironía, humor, sorpresa. Nas escenas que imaxina Castelao xa temos o xermolo dun espectáculo posí-

⁷⁸ Castelao, *ibidem*, 2000, pp. 121-123.

bel, que habería que fiar sen dúbida coa presenza dun *conférencier* que os iría presentando, como facía Baliev, facilitando a transición entre uns e outros, mesmo a nivel de cambio de decorados. Outro tanto podemos dicir das escenas que comenta na tertulia de Pontevedra e que recolle Filgueira Valverde. Nos dous casos son breves figuracións, a medio camiño entre o literario e o escénico, a partir de poemas, imaxes, personaxes ou cantigas, que Castelao ligaba ademais coa tradición popular cando sinalaba “do noso folklore sairán cousas a milleiros”⁷⁹. Quizais pagase a pena realizar un espectáculo partindo desas escenas para mostrar a diferenza substancial entre este e calquera versión que poidamos imaxinar a partir de *Os vellos non deben de namorarse*. Sería cousa de mérito que algunha institución promovese esa escenificación tan necesaria, sequera no plano do debate estético.

Pero a estilización era cousa vella e non hai máis que ler os traballos de Adolphe Appia⁸⁰ para tomar conciencia das achegas que xa se tiñan realizado cando Castelao reclama a estilización e o sintetismo, a cor e a liña, o que mostra que máis que de innovacións, do que teremos que falar no plano dramático e teatral é de apropiación e adaptación de modelos á realidade galega, como tamén faría Jesús Bal y Gay nun traballo tan interesante coma esquecido⁸¹, onde si se fala, con coñecemento de causa respecto do teatro de arte. No eido da escenografía, tampouco podemos esquecer os traballos de Adrià Gual, Sigfrido Burmann, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals ou Rafael Barradas⁸², ou as propostas do director de escena Cipriano Rivas Cherif.

Entre aqueles rascaños imaxinados en Francia ou os verbalizados en Pontevedra e *Os vellos non deben de namorarse* hai unha considerábel distancia, por moito que no texto dramático inclúa elementos daquelas escenas. A distancia que media entre un teatro de pequenas formas realizado para persoas escollidas, como o propio Castelao sinalaba a propósito do *Chauve-Souris* (“as persoas cultivadas poden apreciar e cicais pra un calquera cuase tódalas xoias serían motivos de risa”)⁸³, e un teatro popular, do pobo e para o pobo, entre

⁷⁹ Castelao, *ibidem*, 2000, p. 123.

⁸⁰ Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

⁸¹ Jesús Bal y Gay, *Hacia un ballet gallego*, Lugo: Editorial Ronsel, 1924.

⁸² Ángel Martínez Roger, “Tres décadas de escenografía española: (1900-1936)”, *ADE/Teatro*, nº 77, 1999.

⁸³ Castelao, *ibidem*, p. 120.

un teatro no que o corpo é fonte de pracer e un teatro en que o corpo é fonte de pecado.

Consideracións que non buscan cuestionar a significación que ten *Os vellos non deben de namorarse* na peripecia diacrónica da dramática galega ou as achegas que Castelao ten feito no eido dramático e teatral, senón situar a reflexión e o debate nun contexto real e máis amplo, alleo a mistificacións e sacralizacións (que informan da relixiosidade instintiva, conservadora e primitiva da tribo) como reclamaba non hai moito Joaquim Ventura⁸⁴.

A modo de conclusión

Na peripecia creativa de Castelao relacionada coa escrita dramática podemos diferenciar, cando menos, dúas etapas. Unha primeira na que imaxina un conxunto de escenas que, combinadas entre si poderían chegar a configurar un espectáculo no que unhas escenas poderían substituír a outras nun proceso de renovación permanente, e unha segunda na que destaca a escrita de *Os vellos non deben de namorarse*, xunto cunha serie de rascuños para aquilo que el definía como teatro de caretas⁸⁵. Son dous proxectos diferentes, por moitas intertextualidades que poidamos establecer entre eles, que de certo existen. Castelao pasa dunha proposta visual, con trazos lúdicos, líricos e paródicos, a unha proposta fundamentalmente oral, na que os diálogos son o elemento central, como mostra a peza que vai enfiar a partir da escrita de *Pimpinela*. Hai, xa que logo, unha transición entre unha proposta renovadora e novidosa e a escrita dun texto no que se deixa sentir o peso dos elementos tirados da tradición dramatúrxica popular e a visión tradicional e conservadora que agochan ese tipo de manifestacións, pois non debemos esquecer que o Entroido, por exemplo, non é máis que unha ruptura temporal, xamais permanente. Castelao abandona así calquera relación coas propostas que puidesen ter algún vínculo cos “teatros de arte”, cunha dimensión elitista e culturalista, e unha manifesta filiación naturalista, e opta polo teatro popular, pois era a través do teatro popular, románico e medieval, como quería construír un teatro nacional galego.

⁸⁴ Joaquim Ventura, “Círculo vicioso”, *Guía dos libros novos*, nº 32, setembro de 2001.

⁸⁵ Alfonso R. Castelao, “Argumento para unha farsa de teatro de caretas”, en Castelao, *Obras, I*, Vigo: Galaxia, 1999.

En ambos casos se deixa sentir a pegada de Nikita Baliev, un actor, creador escénico e *conférencier* cunha obra aínda descoñecida para nós en toda a súa riqueza e extensión e que precisa de estudos e investigacións que nos axuden a calibrar a súa verdadeira influencia no teatro do século XX.

Manuel F. Vieites
Universidade de Vigo