

ESQUEMA ARGUMENTAL DE “OS VELLAS NON DEBEN DE NAMORARSE”

Por RICARDO CARBALLO CALERO

A traxicomedia *Os vellos non deben de namorarse*, peza de literatura culta, non pode poseer un esquematismo tan acusado como un testo tradicional, ou unha obra pertencente a un xénero infraliterario, por máis que tal obra —a suposta— apareza como composta por un autor individual. A literatura popular —o conto tradicional, a novela folletinesca, rosa ou policíaca— artéllase mediante estereotipos que lle imprimen un carácter arquetípico, e isto permite construír con facilidade o modelo estrutural do que o espécimen é realización. A literatura de intención artística persoal rompe aqueles moldes, e, non sendo unha proxección do inconsciente colectivo, preséntase máis rebelde a unha descripción do patrón inmanente que existe en todo produto cultural, pero non esclavo de trazados fixos cando o produtor se move con independencia relativa no seu labor de creación poética.

Endebén, a peza de Castelao, mais que non sexa unha obra de orixe popular, utiliza elementos da arte popular, imita conscientemente os procedimentos da arte popular. Desde logo, non é unha obra inxenua, senón sentimental; pero asemade é inxenuista, e tal inxenuismo, anque se opón á inxenuidade folklórica, permite unha análise que moitas veces nos autoriza a reconstruír ou revelar un deseño orgánico esencial caracterizado por simetrías e paralelismos semellantes aos que constitúen a armazón da arte popular.

A peza consta de tres lances, que son ou pretenden ser versións distintas do mesmo drama. Os persoaxes, logo, deberán funcionar análogamente en todos os lances. Para servir á de-

mostración apuntada no título da obra, servirás o autor dos mesmos argumentos revestidos de distinta linguaxe. Sendo a obra de carácter didáctico —ao menos no nivel superficial—¹, os persoaxes especificaránse pola súa función máis que polas súas calidades, serán actantes, forzas temáticas sin psicoloxía, que se acharán en determinada relación coa acción desenrolada. Así, poderemos establecer uns arquetipos aos que se reduzan por triadas os principais actores da comedia. Craro está que a esactitude ou inesactitude con que esto se verifique dependerá da medida na que o autor —propositada ou involuntariamente— inxira na súa obra elementos e orientacións de tipo popular —é dicir, na medida en que a súa obra sexa inxenuista ou inxenua.

Nos tres lances aparecen persoaxes reductíbeis pola súa función a sendos estereotipos, pois as tres partes do conxunto se definen como distintas formas dun mesmo apólogo, cunha conclusión moral que se espresa no título. O tema único: *un vello namórase dunha moza e morre en consecuencia*, trátase con tres variacións. Calquera que lea a obra ou presencie a súa representación, decátase desta realidade, polo demáis espresamente rexistrada polo propio autor no prólogo da farsa. Prescindamos do epílogo, que ten por ouxeto recoller nun feixe as canas dos tres foguetes espaxados nos lances, e intentemos ver de perto cómo Castela modela en tres variacións o motivo que o seu texto desenrola.

Se é aceptada a formulación do motivo —e non vemos razóns para discutila, pois parez fundarse na evidencia—, teremos que os elementos esenciais da farsa son os seguintes:

1. Persoaxes
 - A) O Vello
 - B) A Moza.
2. Forzas temáticas
 - C) O Amor
 - D) A Morte.

¹ No "Prólogo", o autor presenta explicitamente como educativa, edificante ou docente a súa obra, aínda que ao mesmo tempo sostén que non é "de tesis". Mais si "un aviso de tres estalos que lle damos aos vellos namoradeiros". O epílogo é de cheo didáctico. O título da peza é unha admonición. Endebén, moi porriba da sátira moral, se verdadeiramente o autor se propuña facela, está a descrición dun fenómeno existencial, o estudo fenomenolóxico en forma dramática do amor dos ancianos. Neste sentido, o epílogo, co seu carácter aparente de moralidade, resulta máis ben perturbador, e prescindimos del na nosa análise.

3. Relación de causalidade antre as forzas temáticas.

É un esquema antre os posíbeis. Baséase na distinción antre elementos antropomorfos e forzas abstractas da acción. É dicir, dunha banda, os actores que representan seres que no mundo real teñen categoría de persoas; e de outro, entidades que non teñen ese carácter, aínda que o autor poda servirse da personificación para poñérmolas perante os nosos ollos². Mais se temos en conta que tanto o Vello como a Moza como o Amor como a Morte desempeñan un papel no progreso da acción, poden todos reunirse nun so elenco de axentes do drama, considerados como persoaxes ou forzas temáticas, distinción que perdería relevancia, ou que se neutralizaría.

Partindo do esquema proposto vemos as seguintes realizacións:

- | | | | |
|--------------|---|-----|---------------|
| 1. Persoaxes | { | a | Don Saturio |
| A) O Vello | | a' | Don Ramón |
| | | a'' | O Señor Fuco. |

Vexamos os rasgos que distinguen a estes tres vellos.

A primeira vista resalta a súa calificación social. O señor Fuco é un labrador; don Saturio é un boticario; don Ramón é un fidalgo. Supomos que a profesión de don Saturio o sitúa socialmente dentro da burguesía. Nada se nos dí da súa orixe. Podería ser fidalga, podería ser labrega. A nosa impresión é a de que nacería nun fogar da clase media. De todos xeitos, a súa vida enmárcao nela. Así que as tres clases sociais básicas están representadas neste actante suxeito do drama.

Se consideramos a calificación moral, ouservamos unha gradación análoga, pero inversa. O máis humilde polo seu sangue é o máis nobre. Non podemos dicir que o Boticario se conduce inmoralmente, pero o seu xeito de galantear a Lela non nos permite equiparalo ao señor Fuco en canto a respetabilidade. Don Ramonciño é un ser francamente degradado.

Así temos:

<i>Escada social</i>	<i>Escada moral</i>
a'	a''
a	a
a''	a'.

² É o que ocorre coa Morte, que, como nos autos sacramentais, reviste figura de actor.

- | | | | |
|--------------|---|-----|------------|
| 1. Persoaxes | } | b | Lela |
| B) A Moza | | b' | Micaela |
| | | b'' | Pimpinela. |

De Lela sabemos que ten un pai adoecido —é, pois, unha filla de familia—, e que matina casarse cun curabineiro. Té-mola por unha artesana. Micaela semella unha aldeana, decrá-rase pobre, e nada nos dí da súa familia. Pimpinela é filla de labregos comestos pola miseria. Seméllanos que na xerarquía social, aquí craramente condicionada pola situación económica, Pimpinela ocupa o banzo máis baixo, e Lela o cimo da escada.

Polo que se refire á ética da conducta, Pimpinela leva a palma. É honesta, e pensarémolo dúas veces antes de condenar que ceda á presión dos seus pais e se case co señor Fuco. Lela enci-rriquita ao Vello, e logo bota man do Carabineiro, que, como é forasteiro, pica máis doadamente en carne sobada³. Canto a Micaela, a súa explotación do fidalgo en connivencia co Portu-gués preséntanola como unha desvergoñada sin escrúpulos. O orde aquí é simétrico ao dos suxeitos dos distintos lances. Os ouxetos perseguidos correspóndense respectivamente con eles.

Escada social Escada moral

b	b''
b'	b
b''	b'.

- | | | | |
|---------------------|---|-----|--------------|
| 2. Forzas temáticas | } | c | Amor de a |
| C) O Amor | | c' | Amor de a' |
| | | c'' | Amor de a''. |

Como os protagonistas da peza apenas se caracterizan máis que pola paixón que lles inspira a respectiva muller —ouxeto, tanto na forma como no fondo—, a táboa de valores ten que corresponderse esactamente coa indicada para o portador da función en canto suxeito de moralidade. Como, segundo vimos, a xerarquía do actor suxeito se corresponde coa do ouxeto, te-remos a escada:

Amor de a''	por b''
Amor de a	por b
Amor de a'	por b'.

³ Lance 1.º, escea V.

A ordenación moral das accións coincide necesariamente coa ordenación moral dos actores, pois eses dous elementos están integrados nunha isotopía. A coincidencia do escalonamento das accións coa xerarquización dos ouxetos da acción é continxente; pero seméllanos natural, para reforzo da significación, que o autor ouservara esa simetría. O suxeito máis digno ama o ouxeto máis digno, e o máis indigno o máis indigno.

2. Forzas temáticas	d	suicidio
D) A Morte	d'	intoxicación etílica
	d''	fartazgo de felicidade ⁴ .

A única xerarquización pertinente é aquí, como no caso do amor, unha xerarquización moral —desde o punto de vista da sociedade ao que o drama está referido. É moi significativo do esquematismo da peza que esta ordenación de tipos de morte coincide coa dos respectivos suxeitos. Era de agardar que o carácter didáctico da obra levara consigo esta correspondencia. A morte configura co risco definitivo a fisonomía do que morre. É dicir, que, como nos contos de fadas, cadaquén recibe o don que debería recibir.

A escada é:

d''
d
d'.

Do que resulta que, se prescindimos do aspecto social dos persoaxes, os catro elementos homólogos dos catro actos da farsa xerarquízanse —moralmente— con perfecta correspondencia:

⁴ O autor, no "Prólogo", define así as mortes respectivas: "O boticario Don Saturio, que non aturou a falcatrada de Lela e mátase con solimán da súa propia botica; o fidalgo Don Ramón, que por un bico de Micaela morre deitado no esterco; o vinculeiro señor Fuco, que por casar con Pimpinela mórrese de felicidade". No derradeiro caso, o lance mesmo pode testemuñar contra esta interpretación auténtica. Na escea V, véxanse as palabras do protagonista: "¡Roncar e fungar! Sofrir, digo eu..." e a mímese da morte do Vello, na que o Vello e a Morte se confunden, e o Vello se desdobra en vítima e asasino. No "Epílogo" todos aparecen de algún xeito como suicidas: Saturio matouse con solimán da súa botica; Ramón matouse con solimán da súa bodega e con viño das tabernas; Fuco matouse con solimán do seu corazón. Este dí: "Tamén eu me maté... Ningún de vós morréu tan adoecido coma mín. Tí, Saturio, adorméntácheste con xaropes da túa botica, para morreres sen dores. Tí, Ramón, morreches atordoado polo viño e non te decataches do pasamento. A miña morte foi arrabeada. Morrín coma un can da rabia, coma quen olla unha fonte de auga pura e non pode bebela. Eu morrín de sede". Vemos cómo nalgúns pormenores o pensamento do autor dista de ser diáfano.

a''	b''	c''	d''
a	b	c	d
a'	b'	c'	d'

3. Relación de causalidade entre as forzas temáticas.

Afinal, o enunciado temático escollido dános noticia dunha relación entre os fenómenos indicados polos verbos, mediante unha locución consecutiva. O amor e a morte, así, están vence-llados por unha relación que transporta ao suxeito dunha situación á outra:

1. O Vello ama —> 2. O Vello morre.

O amor é causa da morte. A morte é consecuencia do amor.

O tránsito de namorado a morto que lle acontez ao protagonista, pode ser considerado como a peripecia, o troque de fortuna que marca o desenlace da traxedia segundo a teoría aristotélica. Este troque de fortuna, ao percurar a catarse, é para empeorar. Ou sexa, constitutivo de catástrofe, como na maior parte das traxedias clásicas.

É que, verdadeiramente, *Os vellos non deben de namorarse* reúne as condicións esenciais dunha traxedia clásica. O seu herói é un actante neutro, que non ten máis carácter que o que lle dá a súa idade. Comete o erro de enfrentarse co destino ao pretender un ouxeto que está naturalmente fora do seu alcance. Está incurso en *hybris*. Sobrevén a némesse conseguinte. A morte é a sanción con que se restaura o orde moral crebado polo abusivo proceder do herói. Ao cobizar a Moza, o Vello quer igualarse aos Deuses, que non coñecen a Vellez. E os Deuses condenan a súa vaidade sacrílega lembrándolle do xeito máis práctico que é un simple mortal.

Mais o tema tráxico está tratado cunha perspectiva cómica. O humor de Castelao percura os rasgos caricaturescos dunha situación que está chamada a promover a dór e a compaixón no espectador do drama. A obra é, pois, unha traxedia disfarzada de comedia. Unha traxicomedia, xa que logo.