

Actas do **S**impósio Ricardo **Carvalho** Calero Memoria do **S**éculo

Edición de
Teresa López e Francisco Salinas



Editan:

© **Departamento de Galego-Portugués,
Francés e Lingüística
da Universidade da Coruña**
Campus de Elviña, s/n. A Coruña

© **Asociación Sócio-Pedagóxica Galega**
r/ Laracha, 9, entrechán
15010 A Coruña
Teléfono e fax: 981 27 82 59

Deseño gráfico do Simposio: Torné Asociados

Deseño da edición e maquetación: Antonio Souto

Impresión: Imprenta Provincial

Dep. Legal: C-617-02

I.S.B.N.: 84-89679-66-5

I.S.B.N.: 978-84-9749-767-1 (electrónico)

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497671>

Actas do **S**impósio Ricardo **C**arvalho Calero Memoria do **S**éculo

Edición de Teresa López e Francisco Salinas

Organizan:



Colaboran:



Organización

Departamento de Galego-Portugués,
Francés e Lingüística da Universidade da Coruña
Asociación Sócio-Pedagóxica Galega

Presidencia de Honra

M^a Ignacia Ramos.

Comité Científico

Prof^a Doutora M^a Victoria Carballo-Calero Ramos (Universidade de Vigo).
Isaac Díaz Pardo.
Francisco Fernández del Riego.
Prof. Doutor Justo González Beramendi (Universidade de Santiago de Compostela).
Prof. Doutor Basilio Losada Castro (Universitat de Barcelona).
Prof^a Doutora María Camino Noia Campos (Universidade de Vigo).
Prof. Doutor José Luis Rodríguez Fernández (Universidade de Santiago de Compostela).
Prof. Doutor Jurjo Torres Santomé (Universidade da Coruña).

Comité Organizador

Coordenación: Teresa López (Universidade da Coruña), Francisco Salinas Portugal (Universidade da Coruña).

Presidente: Carlos Paulo Martínez Pereiro (Universidade da Coruña).

Vicepresidente: Alberte Ansede (Asociación Sócio-Pedagóxica Galega).

Vogais: Pola Universidade da Coruña: Manuel Ferreiro, Xosé Ramón Freixeiro, Elisardo López Varela, Luciano Rodríguez, Goretti Sanmartín e Laura Tato.

Pola Asociación Sócio-Pedagóxica Galega: Xoán Costa, Teresa Fiaño, Anxo Gómez Sánchez e M^a Xosé Bravo.

Secretario: Xosé Manuel Sánchez Rei (Universidade da Coruña)

Secretaría do Simposio: María Calvo, Xoán Carlos Lagares.

Índice

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| Prólogo | |
| José Luis Meilán Gil | 9 |
| Conferencia Inaugural | |
| Ricardo Carvalho Calero, Gallaecia Magna. José Luís Rodríguez | 11 |
| A investigación lingüística e literaria | 29 |
| Como sair do cerco. A legitimación galeguista da Literatura Galega por Carvalho Calero e a génese da súa centralidade no campo da crítica literaria. Elias J. Torres Feijó | 31 |
| A obra lingüística de Carvalho Calero. Ramón Mariño Paz | 67 |
| A narrativa | 107 |
| A narrativa de Carvalho Calero na encrucillada dos anos cincuenta. Manuel Forcadela | 109 |
| A descrición na obra narrativa de Carvalho Calero. Análise retórica e hermenéutica. Arturo Casas | 119 |
| Do carácter híbrido na narrativa breve de Carvalho Calero. (Da ambigua verdade intempestiva de <i>Aos amores seródios</i>). Carlos Paulo Martínez Pereiro..... | 137 |
| A poesía | 161 |
| O discurso metapoético de Ricardo Carvalho Calero. Xosé María Álvarez Cáccamo | 163 |
| As pegadas de Manoel Antonio na poesía de Ricardo Carvalho Calero. Kathleen March | 171 |
| Carvalho Calero. Mitos para un exilio. Pilar Pallarés | 183 |
| O teatro | 203 |
| Carvalho Calero: o Teatro e a Vida. João Guisan Seixas | 205 |
| Carvalho Calero no diagrama da comunicación dramática. Carballo, poeta dramático e ironista. Araceli Herrero Figueroa | 227 |
| A intervención política e cultural | 249 |
| O compromiso cultural de Carvalho Calero: a reintegración lingüística galego-portuguesa. José-Martinho Montero Santalha | 251 |
| Reflexións sobre a Segunda República. Xosé Ramón Barreiro Fernández | 263 |
| Carballo Calero, un xove nacionalista. 1926-1936. Justo Beramendi..... | 281 |
| O home | 295 |
| Alguns recordos de Carvalho Calero. Isaac Díaz Pardo | 297 |
| Ricardo Carvalho Calero: a elegancia do intelectual comprometido. Miguel Anxo Fernán-Vello..... | 301 |
| O professor, o mestre, o amigo: evocación saudosa. Aurora Marco..... | 309 |
| Clausura do Simposio | |
| Carvalho Calero novelista. Darío Villanueva..... | 323 |
| Apéndices | 341 |
| Apéndice fotográfico. | 343 |
| Ricardo Carvalho Calero escribe a Xosé Filgueira Valverde. Dados para a antoloxía da poesía galega do ano 1936. Teresa López..... | 349 |

2

Carballo Calero no diagrama da comunicación dramática. Carballo, poeta dramático e ironista.

Araceli Herrero
Figueroa

Universidade de
Santiago de Compostela

DOI: <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497671.227>

INTRODUCCIÓN

¿É Carballo un home de teatro?. Eu mesma, en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, reunidos e editados polo profesor Rodríguez (2000: 239), dicía que propiamente don Ricardo non era un home de teatro. O profesor Rabunhal, nun destacado traballo publicado nese mesmo volume asegura que si (2000: 281). Depende do que entendamos por home de teatro: é indubitábel que Carballo non é O'Neill, non coñecía a profesión desde os bastidores, non era empresario teatral, nen coreógrafo, nen propiamente teórico, teatrólogo... De todas as formas, Rabunhal ten moita razón cando fala das múltiples facetas con que Carballo asumiu a literatura dramática e esa arte figurativa para a que, pese ás súas propias palabras, que logo veremos, estaba especialmente dotado. O profesor Rabunhal destaca, así, a Carballo como lector, espectador, actor, investigador, director, editor, historiador, conferencista, xuri, autor... A fin de organizar e estruturar todas estas facetas, vou centrarme no diagrama da comunicación dramática, e atenderei ao autor histórico, ao emisor textual, ao receptor para, finalmente, xa no *corpus*, determe na peza que, ao meu xuízo, presenta maior interese, *Os Xefes*, dado que este texto dramático foi a penas estudado (coa salvedade da análise do profesor Fernández Roca que figura na bibliografía adxunta), e texto en que, tras a análise do autor implícito, presentarei a consideración deste auditorio a Carballo Calero como ironista. Certamente, *Os Xefes* ilustra ese paradoxo bartheano de que unha obra é eterna, non por que impoña un sentido único a lectores diferentes, senón porque suscita sentidos diferentes a un lector único, neste caso, eu.



Pois ben, esta miña exposición comezará atendendo aos axentes que configuran ese proceso comunicativo, ese esquema triádico da comunicación dramática de complexidade singular (Spang 1991: 77), e vou comezar polo receptor.

O RECEPTOR

Carballo era un magnífico lector. Seino ben porque nas súas estadías en Lugo, especialmente tras a súa xubilación, costumábamnos comentar libros e textos que ben me regalaba ou regalaba eu (en moitos menos casos) tras, por suposto, coñecelos. Esta arte lectora que posuía en tan alto grao vese plasmada no seu labor de crítico (a crítica non deixa de ser unha lectura intelixente) e precisamente, a profesora Tato Fontaiña destacou hai uns días en Lugo, na presentación do volume *Escritos sobre teatro*, un feito que todos cantos nos dedicamos ao estudo da Literatura Galega temos que recoñecer: nos estudos calerianos sempre acharemos cita obrigada ou ponto de partida, e xa non só no corpo dos traballos, tamén as súas citas a pe de páxina suscitan directrices para as nosas investigacións.

Don Ricardo era un filólogo e un poeta dramático consciente de que o teatro é texto dramático e texto espectacular, esa arte plurimedial que o teatro representado implica. Non profesaba ese “terrorismo do texto” de que fala Ubersfeld en *Lire le Théâtre* ou o “logocentrismo” de que fala Pavis, e así, mesmo nos seus estudos, hai moito de análise desa representación virtual que implica lermos un texto dramático. E como crítico e estudioso de teatro don Ricardo gozaba, ademais, dun profundo coñecemento do teatro clásico grego, latino, isabelino, español... o que lle facilitaba non só a análise e interpretación dos textos, senón tamén establecer toda unha serie de filiacións e relacións intertextuais a que era realmente moi afeizoado. En suma, a Literatura Comparada da que tanto gostou (era, mesmo, vocal da Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Neste aspecto do comparatismo cómpre salientar os estudos sobre a arte de Castelao e as fontes de *Os vellos non deben de namorarse* que gozan de total actualidade. Por iso, non deixa de asombrarme que hoxe se tome como descubrimento maxistral a relación do rianxeiro co teatro europeo, cando todo o que se di xa o dixo Carballo. Estas omisións, que sentimos fóra de lugar, xa en plan optimista podemos consideralas como divulgación e popularización, como “socialización do saber”, e por tanto apropiación no consciente dos xuízos críticos calerianos como se xa fosen patrimonio cultural desta Galiza que tanto amou.



Da súa crítica teatral e das posibles incompreensións por parte dos propios autores, lembro ter falado con don Ricardo precisamente a respecto do teatro de Cunqueiro. E por iso, nun momento dado, tras o falecemento do profesor, crin oportuno concretar algúns aspectos, por exemplo, sobre o concepto de parodia, termo, ben é certo que de polísemia desorientadora, mais aplicado correctamente polo profesor na análise do *Don Hamlet*, e incomprendido no seu sentido máis etimolóxico mesmo por destacados estudiosos da Literatura Galega.

Canto á adscrición a determinados métodos ou escolas teórico-críticas, Carballo aplicaba aos seus estudos literarios ese sincretismo, ou mellor eclecticismo ou ese pluralismo que, singularmente, postula un dos máis destacados teóricos, o profesor Villanueva Prieto. E así don Ricardo, máis actualizado do que puidera hoxe esperarse, incorporaba aqueles aspectos da semiótica literaria que consideraba beneficiosos para achegarse a unha obra. Esta directriz de lectura semiolóxica vén, precisamente, de ser salientada e estudada polo profesor Paz Gago no artigo que figura na bibliografía adxunta.

Un aspecto do que teño falado con don Ricardo (ben que referido concretamente a Tolstoi e á *Sonata a Kreuzer*) é ese desexo que en ocasións ten o lector (neste caso, lectora: eu) a replicar, contraargumentar, refutar certos aspectos ideolóxicos implícitos nun texto literario. Estamos coa lectura como proceso de interacción, como co-enunciación, e así a lectura da peza do rianxeiro non só suscitou os estudos comparatísticos aos que fixen referencia: Carballo en *Aos amores seródios* formulou, de forma creativa, ese dialoxismo crítico que devén en poético (Herrero 1994: 331-370). De certo, *Aos amores seródios* supón lectura atenta de *Os vellos non deben de namorarse*, e refutación concretizada en nova creación. Recepción, en suma, unha magnífica recepción que nos revela o subxectivismo que, se o profesor tratou sempre de eludir no seu labor crítico (e así nolo recomendaba aos que fomos os seus discípulos), decidiu trasladalo á creación literaria, a ese relato que implica, á vez que a ruptura xenérica de que tanto gostaba como escritor, a contraargumentación irónica e ilustración do concepto parodia/ironía, parodia como espello da heteroglosia que no seu momento debemos salientar, e que, precisamente, hoxe imos destacar en *Os xefes*.

Vimos a Carballo como lector e filólogo, estamos agora xa co autor, co ensaísta, co emisor textual. Veremos, a seguir, o criador no que confluirán o director de postas en escena, o *Dramaturg* –no sentido do termo alemán de adaptador de textos, porén con máis capacidade creativa que un mero refundidor, como teño subliñado (Herrero 2000)– e

o *Dramatiker* no sentido de escritor de textos, autor dun *corpus* dramático de sumo interese.

O EMISOR

Anticipei a controvertida modalidade xenérica, esa ruptura de que gostaba Carballo. E xa que entramos na creación textual, e na dramática en concreto, quixera chamar a atención sobre a construción do discurso dramático (soliloquios, monólogos e polílogos) na súa obra ficcional. Neste aspecto, convén recordar que a profesora Boves ten falado de que moitos dos máis magníficos diálogos literarios aparecen en textos novelísticos. Se nos detemos nesta consideración, desde logo teríamos que desembocar en *Scórpio*, de que nos falarán, cremos, Forcadela, Arturo Casas, Martínez Pereiro e, especialmente, Villanueva Prieto. Non entrarei, pois, en maiores precisións, só precisar que tamén neste texto podemos achar concretos marcadores da *eironeia* que analizaremos especialmente en *Os Xefes*, peza na que, por suposto, se reflicte a máis completa ilustración: non esquezamos que o teatro é, *per se*, xa fonte natural de ironías, como ten precisado Ballart (1994: 375).

Centrándonos xa no discurso propiamente teatral, debo salienta que para don Ricardo tal debían ser considerados os textos poéticos, sempre e cando se fixesen lecturas públicas e declamacións. E así, animoume a reseñar como actividade teatral para a *Enciclopedia do Teatro* as recitacións para as que nos preparaba tanto no Colexio Fingoi, como despois, xa na Universidade, nas conmemoracións do Día das Letras Galegas nas que participei (estamos coa representación ou simulación, unha das categorías naturais de que falou Goethe, autor, por certo, moi admirado por Carballo, como xa noutras ocasións precisei (Herrero 1995: 433). Pois ben, neste aspecto de recitación, lectura dramatizada, realización dramática dun texto poético, debo considerar o propio don Ricardo: era magnífico recitador, de memoria portentosa e coñecedor dun senfín de poemas con que mesmo entablaba competicións (recórdoas ben: eu sempre perdía), e se ben é certo que declara que nunca foi actor (Carvalho 2000: 183), consérvase, e conservo porque mo enviara, unha fita magnetofónica con recitacións de *Follas Novas* que teñen, así mesmo, o interese de que implican e revelan recepción, interpretación dos textos rosalianos seleccionados (á parte dos videos, e entre eles o de Salinas Portugal, que nos presentan a don Ricardo recitando ou lendo os seus propios poemas).



Ata certo punto, por tanto, podemos contradicir o propio Carballo cando confesa que nunca foi actor. E debemos corrixilo tamén porque cando preparaba as distintas representacións do Teatro Fingoi, como xa teño indicado noutros lugares, debía, nos ensaios, mostrarnos non só como tiña que ser a dicción, entoación e modulación da voz, senón, tamén, o código xestual. Recordo corrixirme no meu papel no *noh* de Seami Motokiyu porque, como eu levaba careta, non quería que me movese como figura de teatro de monicreques, senón como personaxe de teatro oriental, e que o movemento das mans e corpo suscitase aquel tipo de teatro que estabamos a representar: un *noh* xaponés.

Por tanto (e entro xa na faceta de Carballo como director de encenacións), os que participamos na experiencia do Teatro Fingoi sabemos ben do esforzo que poñía naquelas actividades, non tan extraescolares como puideren parecer. E a súa era unha actitude de seriedade, non exenta do sentido do humor: Juan Carlos Teijeiro nunha das representacións nas que facía de profesor atreveuse a remedar os propios xestos de Carballo nas aulas. Carballo non se inmutou. Anos despois preguntándolle eu se se decatara do feito, lembro que, na liña formativa con que sempre conducía as nosas conversas, aconselloume que, como profesora, cando tal me ocorrese (que me ocorreu), debía eu aplicar ese sentido do humor preciso para quen ame a docencia, e tomase como homenaxe e non como aldraxe o remedo de si propio.

Sobre as encenacións de Fingoi, nada engadirei ao que noutros lugares expuxen. Só indicar que ao saber don Ricardo que Pillado Mayor me encargara para *Cadernos da Escola Dramática* un estudo que foi o derradeiro adeus ao meu tan estimado profesor, insistíume que non esquecese citar todas aquelas persoas, profesores do Centro Fingoi que colaboraran con el nas dramatizacións. Así o fixen, de aí tamén que eu non poida tomar totalmente a Carballo como home de teatro porque a súa atención ía dirixida especialmente aos actores, á súa formación académica (especialmente, a cuestións de dicción) como teatro escolar que era, e aquela experiencia contou coa colaboración de toda unha equipa de profesores na que figuraba outro destacado autor e artista plástico: Angel Johán.

Temos, pois, a don Ricardo como director de postas en escena, emisor de texto espectacular. Mais á par dese traballo debía traducir, adaptar os textos, reescribilos, facerlles breves introducións (como a que fixo para o lance de Pimpinela) e, por suposto, crear textos dramáticos: *A Farsa das zocas* e *O redondel* entran dentro desta creación de textos con posibilidades de encenacións na escola (teatro *ad usum Delphini*,

como costumaba precisar). Ambas as pezas foron estreadas no Colexio Fingoi, en versións algo diferentes de como aparecen na publicación do *Teatro Completo* que, por suposto, é a edición que seguimos.

O CORPUS DRAMÁTICO

Centrándome xa neste volume, *Teatro Completo*, non entrarei en estudo pormenorizado das pezas: estudos varios poden verse na bibliografía adxunta, na que figuran Montero Santalha, Rabunhal Corgo e especialmente Fernández Roca, un dos primeiros estudiosos do teatro caleriano, desde xa a primeira edición da homenaxe a Carballo dos *Cadernos do Medulio*, que tanto gostara ao autor, como explicitarei nesta segunda edición coordinada pola profesora Tato Fontaíña (2000: 19-22). Remito a aqueles autores, estudiosos e magníficos lectores do teatro caleriano, sen excluírmos, por suposto, análises e estudos sobre pezas concretas que poden verse nesa completísima Bibliografía de Rodríguez (2000a), se ben destacarei o da miña compañeira Aurora Marco sobre *A Sombra de Orfeu* (1991), o que me vai permitir agora eliminar da miña consideración esta peza que, por outra parte, como vimos de ouvir, suscita demorada e singular lectura de João Guisan, compañeiro de sesión.

Que as primeiras creacións de Carballo foron textos dramáticos, é feito ben sabido, en numerosas ocasións ten falado diso (por exemplo: Blanco 1989: 257,237,238). Especialmente debo destacar "Sobre o seu teatro", monografía publicada en *Cadernos da EDG* (nº 56, 1985), recompilada logo no volume *Letras Galegas* e recentemente en *Escritos sobre Teatro* (181-195): eis un estudo singular e excepcional porque o autor era moi remiso a falar de si propio. Nunha entrevista de *El Progreso*, que figura como de José Loureiro (pseudónimo que agacha a Reimunde, Rábade e a min mesma), e que nos interesa retomar tanto agora como porque a ela deberei facer referencia ao estudar *Os Xefes don Ricardo*, declara:

Son o estudioso da literatura galega que ten traballado máis nesa área temporal. Mais nunca teño traballado sobre as miñas propias obras. Porque un é mau juiz de si propio. Nunca dei importancia à miña obra, nen científica nen literaria, aínda que enchín determinados ocos. A miña obra non é portanto, importante, senón oportuna.

Oportuna e enormemente interesante, engadiremos, se ben en diferente grao, e así non gozarán tanto do favor do público pezas como, por



exemplo, *O Fillo*, fronte ao *Auto do Prisioneiro* e *Os Xefes*. Certamente, como ben di o autor na “Nota Liminar” (p.7), a orde do volume *Teatro Completo* vai revelarnos a evolución do seu proceso creativo, e desde unha perspectiva xeral, comparto con Montero Santalha (1993) esa visión de teatro ideolóxico que, coa excepción da *Farsa das zocas*, implica a consideración do *corpus* de *Teatro Completo*.

Por cuestións de tempo, limitareime a precisar algúns aspectos referidos a pezas concretas, remitindo os congresistas á ampla explicación que o propio autor dá en “Sobre o seu teatro”, así como aos estudiosos citados. Pasarei brevemente a considerar dúas das que fun interesada espectadora, a *Farsa das zocas* e *O redondel*, detereime no *Auto do Prisioneiro* e atenderei especialmente á peza por min preferida: *Os Xefes*.

A *Farsa das zocas* presenta a singularidade de podermos realizar un estudo intertextual porque existe, e tiven ocasión de utilizar, mercé á xentileza de María Ignacia Ramos, o texto tradicional de que o autor parte. Un caso evidente e declarado de transtextualidade (hipertextualidade). Xa nalgũa ocasión teño falado diso. Porén, o que hoxe quero salienta é que a *Farsa das zocas* é unha das pezas máis representadas na Galiza. Chamo a atención de que o propio autor foi director da encenación, non só nas representacións de Fingoi, senón tamén doutras, xa como profesor en Santiago (Adela Figueroa sabe ben disto). E no que se refire á estrea da peza, direi que non se ativo ao texto tal como hoxe coñecemos: o discurso dramático potenciaba, coa presenza do galego e español, o destaque de aspectos sociolóxicos (por exemplo, lembro que o secretario falaba español). E no que respecta á popularidade desta peza, non estaría de máis un estudo das representacións ou encenacións. Lembro comentar con Carballo (que non se preocupaba de se lle pedían ou non autorización para a representación) algunhas das encenacións que presenciara ou coñecía por referencias, distintas interpretacións desa “art paradoxal” de que fala Ubersfeld. Ironicamente, don Ricardo costumaba comentar, segundo fose o lugar ou entidade, a potenciación da crítica social implícita, crítica que el mesmo suavizara e reducira nas representacións escolares. Insisto nisto das encenacións do texto, de importante consideración canto manifestación das virtualidades dese texto dramático, encenacións que ademais responden á lectura dun determinado contexto e recepción, ou se se prefire, “horizonte de expectación”, entendido como os precoñecementos culturais, sociais e literarios dun público determinado nunha determinada época. E, como diría Jauss, esa é a historia da literatura: a historia das sucesivas lecturas e recepcións, ese

transmutarse un texto, revelarse na súas potencialidades e, en suma, manifestar nesa súa permanencia a cualidade do que debe considerarse propiamente literario.

De *O redondel* pouco máis direi. Só chamar a atención ao subtítulo no que aparece “teatro infantil”, para puntualizar que non se debe estudar a literatura dramática infanto-xuvenil omitindo esta peza, unha peza que, por outra parte, interesa porque nos remite xa non só a Li Hsing-Tao (*O círculo de xiz*), senón ao mesmo Brecht (*O círculo de xiz caucasiano*), autor por quen Carballo tiña grande devoción e co que coincidía na directriz de teatro antiilusionista, distanciada, de que temos falado ao estudarmos a *Farsa das zocas*.

E porque o tempo apremia quixera determe, moi por riba, no *Auto do Prisioneiro*. Na xa referida entrevista a Fernán-Vello e Pillado Mayor (1986:111), a parte de insistir o autor en que nunca escribiu teatro para ler, destaca esta peza con *Os Xefes* como as dúas por el preferidas. Foi por iso grande a satisfacción que me produciu ler os dous traballos que sobre o auto se inclúen nos *Estudos dedicados ao Professor R. Carvalho Calero*, reunidos e editados por José Luis Rodríguez (2000: 97-104; 263-266), estudos das profesoras Ernesta Basanta e Carmen Porrúa que debo salientar, se ben non coincidan en grande parte coa miña interpretación, que non deixa de ser unha alternativa máis.

Cando eu facía algunha publicación, Carballo costumaba, por escrito, facerme algunha anotación sobre cuestións que, ao seu xuízo, non estaban ben precisadas nos meus traballos. E así, cando me referín á peza nun artigo en *Grial*, artigo no que estudaba a procura da transcendencia en *Salterio de Fingoi*, don Ricardo escribíume puntualizando e discutindo algunha das miñas opinións (á parte de ironizar, benevolmente, como sempre facía, sobre os meus coñecementos en materia de dogma e relixión). Estaba de acordo en que o texto deixaba aberta a porta á esperanza: mentres o Prisioneiro vivise na Terra non podería ver o Director, porén, unha vez morto?...Cae o pano, mais se houber un epílogo, quen nos asegura que o Prisioneiro non se erguería do chan, resurrecto, e non vería o rostro do Pai, o rostro de Deus? Así lía eu. Carballo concordaba comigo nisto, e tamén en que hai agnosticismo e non nihilismo (nada do nihilismo sartriano, dicía eu); sen embargo, Carballo na súa carta aconséllame que identifique as citas que eu facía de forma máis ou menos explícita: refírese a aquela en boca do Pai que pertence a Unamuno (“Si me buscas es que me has encontrado”) ou a Kierkegaard (“Crer en Deus é querer que haxa Deus”). Precísame tamén naqueles apuntamentos que a axuda de Laura na pro-



cura do Pai, realizada por ela con condescendencia, mais sen convicción, debe ser posta en relación co poema "Ti que me axudas nesta misa eterna", que eu citaba no meu estudo. A feminidade é intercesora (neste caso fallida) perante a Divindade. ¿Como contentar pode a pequenez a pequenez?, dime. A muller é o anverso do home. O home ama o eterno porque é efémero, e só Deus, infinito, pode satisfacer a finitude humana.

Eis, pois, a esencia deste drama no que fican patentes as discrepancias home e Deus, a oposición e atracción do divino e humano, e en suma o eixe da traxicidade de que teñen falado determinados teatrólogos. Así, esta peza é representativa do concepto de drama e traxicidade segundo autores como Kurt Spang (1991: 58), que escribe:

Lo trágico emana de la desesperación causada por la imperfección y el desorden del mundo frente a la plenitud de la transcendencia. Es elocuente el testimonio de Kierkegaard, que destaca las discrepancias insuperables entre Dios y el hombre. Lo trágico se manifiesta entonces como dilema ontológico y metafísico, como tragicidad ineludible del ser, tantas veces tematizada por los filósofos existencialistas, si es que admiten una dimensión metafísica en sus raciocinios

Sen dúbida, non acharemos no teatro galego un texto no que o sentido e procura da transcendencia acade a dramaticidade deste auto que o propio autor debeu recoñecer como representativo do concepto da traxedia humana, da soidade do home e da desesperación ante a súa imperfección, da consciencia das nosas limitacións e a angustia diante a necesidade de apelar a instancias superiores, de natureza divina, e en posesión do coñecemento absoluto.

Eis a miña lectura que de ningunha maneira exclúe outras interpretacións, sen dúbida menos condicionadas polo coñecemento do autor empírico, do autor histórico, un feito que se é certo que, en ocasións, pode beneficiarme na análise da súa obra, noutros casos mediatiza e restrinxe esa plurisignificatividade implícita ao texto poético ou lúdico, en suma, o texto que certamente mereza o adxectivo de literario. Remito, por tanto, ás suxestivas interpretacións das profesoras Porrúa e Basanta e paso a comentar e presentar unha moito discutíbel interpretación de *OS XEFES, UN DRAMA POLÍTICO E ANTIBELICISTA*.

Diredes que cito moito os estudiosos de Carballo, mais para min, que teño a má conciencia de non dedicarme máis a estudar a súa obra (cousa que sei quería, que sei lle produciría grande satisfacción, e que

foi motivo de disensións porque don Ricardo tomaba a miña demora por desinterese e indiferencia), aqueles estudiosos, repito, cumpriron e cumpren a débeda que só asumín, ata certo punto, tras o seu falecemento. Pois ben, agora, a respecto de *Os Xefes*, debo considerar os estudos de Rodríguez Fer, Marco López, as conversas de Carme Blanco, Salinas Portugal, Fernán-Vello e Pillado Mayor. Precisamente, nesta entrevista de Fernán-Vello e Pillado Mayor, don Ricardo declara sentir a “comédia política” *Os Xefes* como “mui representativa” do seu pensamento sobre o sentido da política, que ao seu xuízo se caracteriza pola “ambigüidade”, ambigüidade na que insiste en “Sobre o seu teatro” (Carvalho 2000: 192), onde lemos:

O pensamento que quixem desenrolar é o da ambigüidade das posicións políticas, e, como harmónico deste motivo, o da inanidade das luitas civís, o da identidade íntima dos ideários políticos opostos, o da escravitude dos chefes com relación às massas e o da manipulación das massas polos chefes.

No que respecta á política, naquela entrevista que eu conservo (máis ampla, por suposto que a publicada en *El Progreso*) fala moito sobre o particular (mesmo sobre Realidade Galega), e declara:

Eu creo no home político no sentido de que me nego a admitir que o político sexa por definición un pícaro, que poda sexa un home con cobiza persoal. Hai moito disto, mais en xeral no político, ao menos a unha certa altura (porque as cousas son tanto máis mesquiñas canto se desenvolven en un ámbito máis estrito), ten un tipo de cobiza, un tipo de ambición, ambición de poder, que necesita para gobernar.

O propio autor, no traballo citado (2000:192), precisa tamén que *Os xefes* é drama concebido de forma “realista”, porén que non é peza propagandística, nin caricaturesca, nin maniquea. O “autor”, como di o propio Carballo, asume unha postura de “cronista oficial”: eis a actitude distanciadora e distanciada de que logo falaremos, a actitude implícita ao posicionamento irónico. Mais agora, nesta primeira aproximación ao texto, imos centrarnos máis na literalidade, e nese posicionamento de “cronista” leremos a imparcialidade, o escepticismo e relativismo do autor histórico que, na entrevista de *El Progreso*, declara:

O Xefes é un drama que se enmarca dentro do teatro político, mais non do partidista. En absoluto! Non se refere à Guerra Civil, pero como eu participei nela, aproveitei moitos aspectos observados por min, e mesmo hai frases que se atribuíron a dirixentes de un e outro bando que eu intercalei.



Por tanto, o tema da peza é a política (*topos*, por certo, dos máis caros á figuración irónica); porén, aínda que non se refira directamente á Guerra Civil, e a acción, ou mellor a fábula, a historia, se sitúe na nosa contemporaneidade (vese, por exemplo, nos medios tecnolóxicos utilizados), hai toda unha serie de feitos que poden levar a ler a peza en relación con aquela contenda na que, como me comentara don Ricardo (e corroboreme logo María Ignacia Ramos), houbo un momento en que se falou dunha proxectada entrevista de mandos militares republicanos e digamos que “franquistas”. Se foi ou non proxecto, saberano os expertos na guerra do 36-39, que saberán tamén da morte de Hedilla (así mesmo, a respecto da Guerra Civil, tamén, por exemplo, podemos ler o Partido Revolucionario do Pobo como traxunto do PCE e outras posicións de esquerda, e o Frente Patriótico Nacional suscita evocarmos a Falange Española). Mais, pese a todo, estamos diante un drama político e non “histórico” (recordemos que, como dicía Nabokov: “cualificar un relato de historia verídica, é un insulto á arte e á verdade”), e por isto evitarei orientar o meu estudo para un minucioso comparatismo entre texto ficcional e realidade histórica, ficcionalidade e referencialidade, se ben non é desde logo banal a cuestión das citacións, do intertexto (ou mellor, heterotextualidade) que pesará na recepción de xeracións que recoñecemos ben os clichés, a fraseoloxía, ben atribuída pola tradición a Dolores Ibarruri ou a Ridruejo, ou ao xeneral Mola ou ao xeneral Franco.

Canto a esta dicción imposta, superposición de textos, parodia como espello desa heteroglosia de que falou Bajtín, interesa en primeiro lugar porque con este destaque presentamos outro posíbel marcador de lectura irónica, lectura apoiada por outros rasgos ou normas de inferencia que nos permitirán realizar esta dupla lectura que eu realizo (por suposto desde un posicionamento de receptor irónico) e que vos presento para debate. Mais se hai ironía (ironía á que me consta que era moi afeizado don Ricardo), de ningunha maneira hai a esperpentización que resultaría de pór aquela fraseoloxía en boca de figuras de bandos contrarios aos que a tradición aplica. A ironía vituperadora, a invectiva a sátira irónica non teñen lugar na peza. Carballo gardou sempre grande mutismo canto a aqueles feitos da contenda, a penas falaba da guerra civil, unha cuestión que sentía aberrante e extremadamente dorosa como se nos mostra, entre outros lugares, na entrevista que Reimunde publicou en *O Ensino* (1987: 12-13) onde lemos: “Os anos da guerra foram, naturalmente, anos de angustia, anos de crueldade. Toda guerra é realmente uma manifestação de barbarie, e se a guerra é civil essa barbarie tem caracteres todavía máis acusados”.

Porén, aparquemos de momento cuestións de recepción e centrémonos na análise do texto. Analicemos a fábula, a historia. No presente da fábula, da ficción, nese *hic e nunc* do texto, fálasenos de tres guerras ao tempo, dúas larvadas. Teríamos, en primeiro lugar, a guerra de extremos, primeira parte dun conflito que non finalizará coa primeira “vitoria”. Esta guerra “demoníaca” (a guerra “filla do inferno” de Shakespeare), “falsa”, “tola”, como se nos di por boca do xeneral Braña, é preámbulo dun futuro enfrontamento, xa dentro do bando “vitorioso” que imporá a moderación, anulando as forzas extremistas que son motor desta primeira. Formúlasenos a alternativa dun golpe militar (que non deixa de suscitar o papel do Rei como xefe supremo das forzas armadas na transición democrática), golpe que, substituíndo un previsíbel segundo enfrontamento, segunda guerra, instauraría a política de centro que desexan aqueles “cabaleiros da guerra”, os xenerais Braña e Dragón.

Os Xefes estruturase e organízase en tres actos. Carballo decidiuse por esta denominación, se ben no caso dos dous primeiros talvez fose máis preciso denominar cadros e considerar drama de cadros porque presenta forte narrativización, estatismo e presenza do verbal monolóxico.

A literatura, o discurso narrativo, e o dramático especialmente, é unha arte temporal. En teatro, o máis frecuente é a aplicación do *post hoc ergo propter hoc*; mais en *Os Xefes* isto sería aplicábel ao acto III en relación do I e II, mais non a estes, que non presentan progresión (os actos I e II veñen ser secuencias en sucesión, coordinadas pola personaxe da periodista, Lucia Reali, con función de enlace e función temporal) e son actos paralelos se ben en sucesividade temporal. Non hai espazos temporais simultáneos nin posíbel representación simultánea e paralela (non estamos, pois, diante dunha exposición contrapuntística). Ambos os actos supoñen a exposición, a prótase, e teñen por obxecto instalar o espectador na ficción que se nos abre. E como entre ditos actos I e II non hai progresión e hai “desdinamización”: eis o “drama statique” de Maeterlinck (autor que me consta que coñecía ben o autor, en concreto *Interior*, de que temos falado con motivo dos meus estudos sobre o teatro de Pimentel).

Por tanto, non hai a progresión aristotélica propiamente dita: estamos diante dunha exposición e estruturación repetitiva, máis que contrastiva (recordemos que, precisamente o tema da peza é a ambigüidade política). O acto III implica xa a síntese, confluencia, un nó e finalización, final de pausa, silencio intraescénico naquel escenario baleiro que potencia a tensión, silencio no suspense previo ao estoupido de



canón e son das badaladas do reloxo: comezo do combate. Véxase, así, a complementariedade do código extraverbal que implica a catástrofe, o final climático da peza máis trágica do *corpus* caleriano.

Canto ao discurso dramático, texto primario, parlamentos e réplicas, hai unha forte monoloxización, intervencións expositivas e explicativas que condensan e seleccionan a información desa historia “oculta” para o espectador, esa historia narrada: o sitio de Gaibor e a ocupación do territorio “nacional” da que sabemos polas personaxes (*comédien-conteur* máis que *comédien-montreur*). Por tanto, unha “historia” (ou “pre-historia”) que nos chega mediatizada polas figuras de ambos os bandos que achegan a información, unha información, por suposto, diverxente, e por tanto moi parcial e triunfalista. Hai, así, moito de narración, intervencións excesivamente longas que, se ben en forma de polílogo (duólogo, trílogo, tetrólogo...), presentan moi escasa interacción verbal: podíamos falar de intervencións narrativas monolóxico-polilóxicas nos actos I e II, e, mesmo no acto III no que o duólogo, nun momento dado, implica discurso argumentativo monoloxal, ou mellor, monólogo a dúas voces, e dous locutores, os xenerais Braña e Dragón, figuras unidimensionais e nin sequera en contraste, meros actantes, concrecións dun “actor” que como se comporta como fíábel permite esta literalidade á que nos estamos suxeitando (o que non nos impide que consideremos que tras as figuras estea acenando un autor implícito que parece solicitar e suscitar ser descifrado).

É de sobra coñecido que para calquera poeta dramático supón serio problema a presentación dos dados coñecidos polas figuras e descoñecidos polo espectador/lector. O superávit daquelas e o déficit do lector/espectador non é tan frecuente como puidera parecer dentro do xénero dramático, e noutras artes representativas ou figurais como o cinema (lembramos o que dicía Hitchcock sobre a estimulación da tensión e do suspense); mais esta peza, repetimos, é teatro ideolóxico, de tese, e eses actos I e II, nos que priman as intervencións narrativas, supoñen os antecedentes precisos para o desenvolvemento do acto III, núcleo da peza e acto en virtude do cal se escribiron os outros dous (así o declarou Carballo 2000: 193). De certo, estamos diante dun drama fechado, un final en que o déficit e superávit se equilibran, e non hai desaxuste de coñecemento entre as figuras e o espectador/lector.

Canto aos personaxes propiamente ditos, vimos de salientar que son máis ben tipos, figuras unidimensionais, caracteres planos, ou mellor, actores/actantes. O propio autor clasifica aquel *dramatis personae* como composto por: xefes intelixentes, pacientes e obxectivos (serían:

Braña e Dragón); colaboradores profesionais, cortesés e fríos (así vemos a Brandariz e Bravo); políticos profesionais que dominan a retórica da propaganda (os respectivos ministros), e nós engadiríamos os periodistas, mero apoio para a exposición daquela xa destacada “pre-historia” ou “historia” oculta.

O código lingüístico responde aos caracteres, e é utilizado como potencial tipificador. Eis, na linguaxe figural, os sociolectos (militares, xornalistas...) sen a penas indicios de individualización. Como dixemos, tipos dramáticos máis que individuos, porén sen caricaturización, salvo, se callar, a ironía que implica a comparación-identidade Xan e Pedro que non deixa de suscitar nos espectadores a máxima de que tan bo é Xan coma Pericán, sen que por iso debamos recoñecer antimilitarismo ¹, si, desde logo, antibelicismo.

Mais, para sabermos quen son realmente *Os Xefes*, cabe, como adiantamos, a aplicación do diagrama actancial de Greimas (e considerar as variacións de Ubersfeld). Teríamos así dúas posibilidades, dúas interpretacións, en virtude do “obxecto”:

- 1^a. Tomando como obxecto a vitoria, temos: as ideoloxías extremistas no rol de mandatarios e axudantes, e como opoñentes o exército “inimigo” (mellor, dicir “contrario”, xa que como vemos os militares non se consideran tal, e nin sequera adversarios políticos). Concluiremos recoñecendo como “xefes” os “aberrantes apéndices”, ou mellor, aquela “sombra de nós mesmos que se alonga grotesca e terrorífica baixo unha luz cruel, un lume maldito, un sol infernal”.
- 2^a. De tomarmos como obxecto a gobernabilidade, resultante dese goberno moderado que ambos os xenerais din desexar, teríamos: como suxeito (un actor/dous actantes) a Braña e Dragón, e como axudante a paz (o beneficiario sería, por suposto, o país). Porén, teríamos como arquiactante mandatario e opoñente á anacrónica dereita e á esquerda irreponsábel, extremos que, semellantes, implican o irracional, a deformación, a demagogia, o furibundo utopismo, a volta á Idade de Pedra, etc. etc. de que nos falan os personaxes. Conclusión: o título de *Os Xefes* remite, neste caso, aos militares, futuros gobernantes desde esa proxectada política de centro.

Por certo, que no drama por boca dos xenerais se fale de “paz vitoriosa”, concordando ambos con aquel “imporemos a nosa vontade coa vitoria” do xeneral Franco, carece de sentido. Aquela batalla poderá gañarse, mais a vitoria non implicará a paz.

¹ Carballo non era antimilitarista. Na entrevista que conservo, desde a que, sintetizada, se publicou a que figura como de J.Loureiro, fala, polo miúdo, de como nun principio a súa preparación ía dirixida para a carreira militar, para a Escola Naval Militar, na Academia San José, dirixida por Arsenio del Río, xa que pertencer ao Corpo Xeral da Armada era a aspiración de moitas familias ferrolás. Noutras ocasións tenme falado diso, vexamos o que di: “Eu quería ser militar. Tiña unha vocación guerreira, mais como socialmente era máis elegante pertencer ao corpo da Armada, encauseme cara esa profesión”.



Vexamos a articulación argumentativa, formulada con introdución de restrición (refutación), un discurso argumentativo como razoamento en orde progresiva: se os extremistas son mandatarios e axudantes para a vitoria, mais son opoñentes para a paz e gobernabilidade: a vitoria non implica paz e gobernabilidade. Como conclusión implícita deducimos: unha vitoria pírrica. Gañar esa batalla non é gañar a guerra: é a vitoria do irracional que non implica a paz. Deducimos, en liña co pacifismo: as guerras non se poden gañar, como non se pode gañar (ninguén gaña) nunha catástrofe.

Estamos diante dunha peza de tese, insisto. E esa escena VII do Acto III é antolóxica para exemplificar a dialéctica, a técnica da controversia, a retórica, a arte da persuasión. Estamos diante dun proceso argumentativo, unha operación de negociación, por suposto, entre iguais (véxanse as estratexias de negociación e de alianza), ante feitos e convicións compartidas con pretensión e obxectivo de adhesión: na lectura literal adhesión non só do interlocutor (á súa vez enunciador e destinatario), senón de adhesión do receptor último, lector/espectador, o público; na lectura irónica adhesión diante da senrazón desa ironía trágica e nihilista que nos ofrece un autor implícito que se dirixe a un auditorio para esixirlle un xuízo de valor: lévanos a interpretar as presuposicións e argumentos implícitos. O razoamento subxacente, un razoamento indutivo: o da inandade da guerra e un posicionamento crítico fronte aos conceptos “guerra”, “vitoria”, “paz” e “política”.

Sen dúbida ningunha vemos como o autor coñece ben as estratexias persuasivas (concesións, refutación, contra-argumentación...), ese provocar e acrescentar a adhesión a unha tese que se presenta para o asentimento, convencemento pola razón. E o autor sabe ben que todo discurso argumentativo (aquí a dúas voces, a modo case de debate verbal, método razoador do diálogo socrático, diálogo platónico con desdramatamento de locutores) ten como medida a persuasión e o asentimento dese público, ou mellor, dese lector implícito da contemporaneidade de composición da peza: o home galego e español da monarquía democrática, que debe ser levado a aquela conclusión de antibelicismo e negación da política, tras realizar toda unha serie de operacións de inferencias e lectura irónica cara esa transferencia na adhesión non a unha verdade (non se trata dunha demostración) senón a uns valores obxecto de suposta controversia do autor implícito co espectador que, de situarse como o observador irónico de que fala Muecke, deberá estimular o seu xuízo crítico.

Esa postura distanciada do ironista que preserva a obra de calquera ideoloxía revela un home que, antisectarista, non se sente en posesión da verdade, que concede o beneficio da dúbida. Un espírito relativizador que ben coñezo no autor histórico cando confesaba estar *au delà de la mêlée* (como me di nunha das cartas), antipardismo de que fala na entrevista citada e que debe considerarse para comprendermos un dos seus magníficos poemas: “Elexía veneciana”, que comeza con aquel xa antolóxico: “Podédesme borrar do libro de ouro”, poema que aquí, na Coruña, nunha das súas homenaxes, recitei ante don Ricardo, porque é talvez o texto no que se ache mellor formulado o seu posicionamento diante determinados avatares da política que nos seus derradeiros tempos debeu presenciar e, mesmo, sufrir.

Recapitulando, diremos que *Os Xefes* é drama político no que propiamente xa se comeza na *narratio*, para presentar antecedentes e facilitar a comprensión do conflito dramático. No acto III teriamos a *argumentatio* (con *probatio* e *refutatio*), especialmente na escena VII, na confrontación dos xenerais, e logo un final ou *conclusio* que nos invita a reflexionar diante a escena baleira. Final que uns verán como futuro de esperanza (aquel “esperemos contra toda esperanza”), mais moitos (e eu entre eles) non recoñecerán así. Un final de soidade, de baleiro (o proxecto fundamental de todo ironista) que nos deixa xunto co goce e fruición (o *delectare*), nesa liberdade de lectura e oscilación da *eironeia*, o acedume de sentírmonos sós fronte a unha guerra “*que a historia fixo necesaria, e fixo necesario que loitasemos nela*”. Eis a senrazón da ironía trágica e nihilista porque ningunha guerra o é: toda guerra é evitábel. Conclusión de desvalemento, traxedia apoiada por un escenario baleiro que remarca a nosa soidade, só acompañada logo por uns efectos acústicos que selando aquel dramático acordo marcan o comezo do combate, efectos acústicos que fechan, así, a peza, como dixemos, máis trágica do *corpus* caleriano:

Fica soia a escena. No relógio, as doce. Soan nel as doce badaladas. Imediatamente, fora, un cañonazo. Logo outro. E outros máis, mentres cai lentamente o pano (p.246).

Fomos, así, desde a lectura literal, á ironía, elusiva por natureza. Carballo é, sen dúbida un dos máis salientábeis ironistas da Literatura Galega, á par dun Castelao ou dun Cunqueiro, ironista sen tentativas desvalorizadoras nen alusións festivas. A Carballo pode aplicarse aquelas palabras de P. Ballart (1994: 420, 421):

La ironía, reacia a cualquier partidismo, es más proclive a hacer su nido en el ánimo de los outsiders, de aquellos que, desde una posición voluntariamente marginal e independiente, buscan



subvertir el autoritarismo, pero sin aspirar a reemplazarlo por un programa moral alternativo. [...] El ironista, humano y falible como los demás, busca en el lector un compañero a quien confiar su visión traspasada de inquietud.

E canto a este texto, partimos de que o texto dramático presenta unha maior apertura na recepción porque carece dunha instancia narrativa que mediatice a interpretación (como ocorre na narrativa decimonónica, poñamos por caso), potenciando e apoiando esa posibilidade de lectura palimpsestuosa implícita na *eironeia*. No teatro, no espazo escénico e escenográfico, as figuras fican perante o espectador. Nós ouvimos os seus parlamentos, estamos sós diante das súas réplicas, diante da palabra, o signo verbal, que se verá complementado, confirmado, matizado (ou, mesmo, negado) mediante os signos paralingüísticos (prosodia, kinésica, proxémica) e extralingüísticos. Certamente, desexaría ver unha encenación que confirmase ou negase esta miña dupla interpretación, literal e irónica, dupla lectura común, por exemplo, a un texto alegórico.

O teatro, así, como arte plurimedial, evidencia con grande forza ese carácter plurisignificativo que se achaca ao discurso estético e lúdico, e xa non só diante esa encenación que desexo, tamén nesta lectura individual que eu hoxe fago, que me obriga a realizar unha representación virtual, unha representación mental do texto dramático cando, como neste caso, procuro a lectura crítica para a que debo lembrar aquelas palabras de Saramago en Televisión Española: “Toda obra é polisémica, máis ou menos, o que non é unisémica”.

Xa fomos destacando determinados aspectos da peza que revelan normas e marcas de inferencia de ironía. O título, na súa ambivalencia, xa é atentado contra a lóxica, e o autor implícito maniféstasenos como amante da paradoxa, potenciando o sobreentendido, a incongruencia baixo a preverbal neutralidade irónica que no seu momento asinalamos. Porén aínda hai máis, e seguindo a Booth na análise da ironía estábel (1989: 332), temos as advertencias de texto aberto do propio autor que recoñece diversidade de lecturas (Carvalho 2000: 192), especificando que a obra contén como posibilidades interpretativas: apoloxía da clase militar ou sátira da clase militar; progresismo ou conservadurismo; apoloxía da democracia ou sátira da oligarquía; e que se considere *Os xefes* como peza de dereitas ou de esquerdas ou de centro.

Todas estas posibilidades, recoñecidas polo propio autor, revelan xa a intención de dotar ao texto dun máximo de densidade e complicación semántica. Pois ben, desas hipotéticas interpretacións, eses plantexa-

mentos formulados polo autor, eu decántome por considerar crítica da clase dirixente que pese a que declare aquilo de “nós somos o país” nin sequera son “xefes”. Vexo tamén orientación progresista, na que se pon en evidencia a inutilidade dunha guerra agachada en presuntas diverxencias ideolóxicas, inexistentes na oligarquía que a conduce, oligarquía, por outra parte, mediatizada por forzas ideolóxicas extremas. É como se o autor implícito dixese: ¿Non cres irónico denominar “xefe” a quen está a mercé de forzas extremistas, das masas, que impoñen a súa vontade, querendo unha “paz vitoriosa”, forzas e ideoloxías nas que a oligarquía non cre e que está disposta a sacrificar? Ou: ¿Non cres irónico que esa guerra “inevitábel” (que ningunha guerra o é, dicimos nós) sexa ademais inútil? Ou: ¿Non cres paradoxico que se diga que gañando unha guerra esa victoria implica a paz? E nós, xa transcendendo do texto preguntamos: ¿Ata que punto non latexa aquela idea atribuída a Talleyrand de que coas baionetas pode facerse de todo agás sentarse sobre elas?

Así é como esa apertura interpretativa ofrece grande atractivo para o estudioso da lectura irónica, pracer perceptivo que remite á oscilación entre transparencia e opacidade, ao tempo que ese pracer estético vai suscitar nos, en asociación empática, a reflexión moral. Perante ese espazo baleiro, perante ese xogo de xadrez no que non importa o sacrificio de calquera peón, o sacrificio daquela poboación civil que se nos reflicte, por exemplo en *Las bicicletas son para el verano*, máis de un aplaudirá a obxección de conciencia. Desde logo, o antibelicismo pesa fortemente na miña interpretación desta peza. E o grao de identificación que recoñezo é, sen dúbida, potenciador de tensión dramática.

En conclusión, *Os Xefes* é teatro político, teatro de tese, no que se equilibra o *delectare* co *docere* co *movere*, e que esixe do lector maduración do sentido crítico, e non deixa de suscitar toda unha serie de reflexións que, mesmo, nos levan, xa fóra de ficción a evocarmos determinadas cuestións daquel futuro que se nos presenta como óptimo, hipotético *flash forward* que se abre a novas interpretacións. Agora ben, non estamos xa co que o texto di senón co que evoca en determinados lectores. E non estariamos xa non coa ironía (que é intratextual) senón coa sátira, coa ironía militante, como se ten definido (Frye), coa invectiva programática do satirista que xa transcende do literario para o extratextual, para aquela referencialidade a unha dramática posguerra española na que aquel pacto de cabaleiros da guerra ficou no ar. E como non hai propiamente un final definitivo para aquela “historia”, subrepticamente procuraremos unha solución para aquel futuro. E non deixaremos de evocar aquela aberrante lei de responsabilidades políticas



do 13 de febreiro do 1939, a “paz vitoriosa”, que desexaban as masas, aqueles extremos que os xenerais sabían era necesario eliminar.

Rabunhal, Fernández Roca, Reimunde...solicito a vosa lectura, en confrontación. E eu presento, case como provocación, estas alternativas de interpretación, e entre elas aquela lectura irónica. E leo un dos máis salientábeis textos da literatura dramática galega, este magnífico texto que teño nas mans, pensando que esta interpretación que presento non ten por que ser a máis acertada. E canto á posibilidade de polémica convoco na miña axuda non xa os xenerais Braña e Dragón, convoco a forza da palabra, convoco un profesor, Ballart, que di (1994: 436):

El texto que conserve un sentido único para todos los individuos, épocas y culturas, difícilmente podrá ser llamado literario. Del mismo modo, agotar la polisemia del juego irónico en un solo significado, pretender que hay una sola interpretación correcta ¿no es en el fondo faltar al espíritu mismo de la ironía y arrogarse una suficiencia tan hueca como la pretensión de resolver todas las dificultades epistemológicas que la interpretación nos pone al paso?

BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, P. (1994): *Eironeia: la figuración en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema).
- Booth, W.C. (1989): *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus).
- Blanco, C. (1989): *Conversas con Ricardo Carballo Calero* (Vigo: Galaxia).
- Carballo Calero, R. (1982): *Teatro Completo* (A Coruña: O Castro)
- Carballo Calero, R. (1979): *Teatro Nós* (Santiago: Follas Novas).
- Carvalho Calero, R. (1989): *Escritos sobre Castelao* (Barcelona: Sotelo Blanco).
- Carvalho Calero, R. (2000): *Escritos sobre teatro* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”).

- Fernán-Vello, M.A. / Pillado Mayor, F. (1986): *Conversas en Compostela con Carballo Calero* (Barcelona: Sotelo Blanco).
- Fernández Roca, X.A. (2000): "Carballo Calero no seu teatro", en Tato Fontaiña, L. (ed.) (2000): *Homenaxe a Carvalho Calero*: 23-28 (Ferrol: Cadernos de Medúlio).
- Henríquez Salido, M.C. (1992): *Actas III Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza* (A Coruña: Associação Galega da Língua).
- Herrero Figueroa, A. (1994): *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Aportamentos de Filoloxía, Crítica e Didáctica da Literatura* (A Coruña: O Castro).
- Herrero Figueroa, A. (1995): "Carballo Calero, poeta hispánico", en *A trabe de ouro*, 23: 431-435.
- Herrero Figueroa, A. (2000): "Un narrador como recurso de metatextualidade e distanciamento na encenación de Pimpinela", en Rodríguez, J.L. (ed.) (2000a): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, 1: 239-258 (Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela).
- Loureiro, J. (1982): "Entrevista. Carballo Calero a *El Progreso*", *El Progreso*, 30.5.1982.
- Marco López, A. (1991): "Rafael: Orfeo: a sombra de um mito", *A Nosa Cultura*, 13. *Ricardo Carvalho Calero: a razón da esperanza*: 84-88 (Vigo: A Nosa Terra).
- Marco López, A. (1992): *Foula e ronsel: os anos xuvenis de Carvalho Calero (1910-1941)* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia).
- Montero Santalha, J.M. (1993): *Carvalho Calero e a sua obra* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Paz Gago, J.M. / Couto Cantero, P. (1998): "Semiotics in Galicia: The Galician Semiotics Association", *European Journal for Semiotic Studies*, 10: 731-754 (Trad: *Signa*, 8: 125-150).
- Rabunhal, H. (2000): "Carvalho Calero e o teatro", en Rodríguez, J.L. (ed.) (2000a): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, 1:



281-291 (Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela).

Reimunde Noreña, R. (1987): "Entrevista com o Professor Carvalho Calero", *Ensino*, 18-22: 11-19.

Rodríguez Fer, C. (1991): "O tenente Carballo", *A Nosa Cultura*, 13. *Ricardo Carvalho Calero: a razón da esperanza*: 15-19 (Vigo: A Nosa Terra).

Rodríguez Fer, C. (1992): "Carballo Calero no estalido da guerra civil" en Henríquez Salido, M.C. (1992): *Actas III Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*: 619-625 (A Coruña: Associação galega da Língua).

Rodríguez, J.L. (ed.) (2000a): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero* (Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela).

Rodríguez, J.L. (2000b): "História do volume, cronobiografía, Carvalho e a Universidade, Bibliografía activa e passiva", en Rodríguez, J.L. (ed.) (2000a): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, 1: 21-70 (Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela).

Salinas Portugal (1991): *Voz e silencio (Entrevista con Ricardo Carvalho Calero)* (Pontevedra: Cumio).

Spang, K. (1991): *Teoría del drama, lectura y análisis del a obra teatral* (Pamplona: EUNSA).

Tato Fontaíña, L. (ed.) (2000): *Homenaxe a Carvalho Calero* (Ferrol: Cadernos de Medúlio).

Ubersfeld, A. (1981): *Lire le théâtre* (París: Editions Sociales).