

DIDÁCTICA DO TEXTO DRAMÁTICO. O RELATO MÍTICO E A TRASMODALIZACIÓN.

Aracéli HERRERO FIGUEROA

1. DE COMO A CONSIDERACION DA HIPERTEXTUALIDADE PODE SER PRODUCTIVA NO ENSINO DA LITERATURA.

Xa hai tempo que vimos insistindo en que a revelación do escritor e a análise do proceso creativo non deben ser obliterados, apartados das nosas aulas de didáctica da literatura.

Sen embargo, non entra na nosa consideración nen o emisor extratextual, nen biografismos ou “intencionalismos”, por suposto irrelevantes. Movemo-nos, no nivel pre-textual ou sub-textual de que fala C. Reis¹, ou, se se prefer, na literatura en segundo grado que di Genette. O seu volume *Palimpsesto*² resulta, como xa noutras ocasións subliñamos, un suxerente libro para aplicarmos nas aulas de didáctica da literatura, pese ás matizacións que cumpriria asinalar.

Atenderemos hoxe ao texto dramático, na súa literariedade e na súa dramaticidade, centrando-nos só no texto primario. Por cuestión de tempo, imos hoxe omitir o texto secundario, pese a termos comprobado ser rentábel de cara ao cultivo e desenvolvemento de variadas actividades como o rexistro de distintos tipos de didascalias, exercicios de escritura e re-escritura de diferentes discursos narrativos (ou dramático, á maneira da *teichoscopia*)...etc, ou, mesmo, xa no terreo da lingüística, para evindeciar distintos rexistros en virtude da consideración de singulares destinatarios e receptores dese discurso do autor, biolóxico ou textual, como prefira considerar-se.

Dentro do texto primario imos abordar só un punto concreto: a intertextualidade, mellor a “hipertextualidade”, e a súa rentabilidade para as aulas de didáctica da literatura.

¹*Técnicas de análise textual*, 2ª ed., Almedina, Coimbra, 1978.

²Taurus, Madrid, 1989.

tura. Demostraremos que este punto, tan irrelevante para muitos, aporta toda unha rica gama de suxerencias creativas que van levar ao alumno a unha mellor comprensión do feito literario, do feito dramático, do feito teatral.

Mas antes que nada, concretemos a acepción que lle damos ao termo “hipertexto”³: Genette define-o como

[...] *todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación.* (p.17)

Nun traballo que esperamos presentar no II Congreso de Didáctica da Língua e da Literatura, desenvolveremos un modelo máis preciso deste tipo de relación³. Mas, de momento, como xa hai abondo confusionismo con toda a terminoloxía que afecta á intertextualidade, imos aceptar o paradigma genettiano das prácticas transtextuais entre as que se sitúa a relación hipertexto-hipotexto, porque, ademais, este texto de *A farsa das zocas*, fronte a outros, responde á definición de Genette de hipertextualidade, no aspecto máis definido:

[...] *aquel en que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial* (p. 19).

O exemplo das Meninas serve: Velázquez fronte a Picasso/hipertexto-hipotexto, e é paragonábel ao texto por nós escollido para traballar hoxe: a *Farsa das zocas*⁴, un relato mítico fronte á súa re-escritura, a súa elaboración como texto teatral, texto espectacular, a súa transposición, unha transposición intermodal.

Non sería válido que puxeramos, dentro do pictórico, como exemplo paragonábel as variacións de Monet sobre a catedral de Rouen, poñamos por caso, porque Carballo non partiu dun mito, para transmitifícalo ou desmitifícalo, para realizar unha transposición máis. Carballo partiu dun texto concreto, a transcripción dun relato oral, relato que vai recoller como motivo estruturante ó regreso do alén, a alma en pena que vaga como castigo, e o motivo do convidado á mesa, ambos de raigame tradicional. O primeiro corresponde na catalogación Antti Aarne- Thompson aos números E221, 352, 491, e é un conto de aparecidos semellante a algún dos que aparecen na recopilación de *Contos populares da provincia de Lugo*, ou en autores que remiten ao tradicional como E. Correa Calderón nos seus *Cuentos Galaicos*. O segundo, o convidado á mesa, é tamén de raigame popular galega (canto ao San Andrés de Teixido,

³Non se nos escapa, de todas as formas, o carácter provisional do termo. Vexamos o que indica Genette na p. 14: *Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante como hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional.*

⁴In R. Carballo Calero, *Teatro completo*, Ed. Castro, A Coruña, 1982, pp. 121 ss. A peza foi escrita, segundo sabemos polo autor, o 1948. Foi estreada no Colegio Fingoi de Carballo dirixida en 1960, con certas variacións a respecto das diferentes edicións (a primeira, en *Grial*, nº 1, 1963).

por exemplo) hispánica (recordemos as variantes do conto “El borracho y la calavera”), e universal (o relato tipo 470, E. 238, da taxonía citada), á súa vez tamén de ampla presenza na literatura autorial.

Coa *Farsa das zocas* estamos diante un hipertexto. Nada novo, por suposto: o texto dramático, con muita frecuencia, entra nesta clasificación (recordemos, senón, os múltiples asuntos da tradición mítico-épica que recolle a traxedia grega), ben remiñendo, nos casos en que é posíbel acadar seguridade na información, a un hipotexto narrativo (como esta farsa que nos ocupa), a un hipotexto dramático (como é o caso do mesmo Carballo na súa peza *O redondel* a respecto de *O círculo de tiza*, de Li Hsing-Tao), ou a un hipotexto “poético” (como o caso do drama *Angústia* de Pimentel, un caso, por certo, de autotextualidade). Ou, se se prefer, aquí e agora, esa dramatización que presentaron sobre as versións do romance de Don Gaiferos de Mormaltán, un mito xacobeo, as profesoras Rodríguez e Dorado, ou ese magnífico texto de Dieste (*A doncela guerreira*) citado pola profesora doutora Souto Presedo.

2. UN RELATO MÍTICO, HIPOTEXTO

Mas, xa o indicámos, non sempre é posíbel establecer o hipotexto. E máis, na maioría dos casos resulta esforzo inútil, mera hipótese, ou vana pretensión. O caso que nos ocupa é excepción: posuímos o manuscrito que recolle o relato mítico desde o que o autor, Carballo Calero, con muita máis proximidade da que crimos⁵, partiu en *A farsa das zocas*. Vexamo-lo:

Era un que estaba casado con unha, e que estaba casado po lo capital, e despois foi facer testamento falso con unha hirmá e deixou á muller na casa o o chegar a casa envenenárona e matárona. A hirmá del envolveuse nun mantón facéndose a enferma e fixéronlle o chocolate na casa do notario.

E despois había un viudo que iba ás mozas e presentóuselle de morta, e díxolle “Fulano non me teñas medo; eu son Fulana. Teño sete anos de andar po (tachado: “lo mundo”) aquí, e vouche pedir 3 favores: un, ires a miña casa donde nacín e que poñan unha taza pa mín e que en sete anos a chamasen sempre. Outro, váslleme pedire o tío Fulano de Tal perdón, que miña cuñada e meu home fóronlle roubar unha colmea de mel e levaron as miñas zocas e déronme do mel e comín.

Este conto foi verdad e ó facedor do testamento foi o notario Quevedo de San Sadorniño e Salvador de Couce e Xosé de Xil os testigos; e eles eran das Somozas. E si o notario non se move lévanos todos presos⁶.

⁵Vid. “Intertextualidade, contra-obra e reteatralización” in *A Nosa Terra*. Ricardo Carballo Calero, *a razón da esperanza*, Vigo, 1991, pp. 77 ss.

⁶Esperanza Carnero, a aluna que Carballo citaba como informante, nos remite a un veciño, Ignacio López, de San Sadurniño, que foi quen llo facilitara. Este manuscrito pertence ao arquivo de Carballo Calero: agradecemos a M^a Ignacia Ramos o acceso ao documento.

Fixemo-nos no texto: nel están as dúas secuencias típicas do relato mítico, do conto folclórico ou popular, o que vai facilitar enormemente a dramatización, a transposición, esa re-escritura axilizada en tanto esas dúas secuencias levan implícito o estímulo para a dramaticidade, para potenciar ese *in crescendo*, modular-se e intensificar-se a acción.

A acción dramática (valha a redundancia) implica, como se sabe, un esquema dinámico desde unha situación conflitiva. Nesta peza máis que un proceso de coñecemento hai unha serie de acontecementos ou accións, como corresponde á fábula, ao “relato” que temos destacado: un relato de dupla secuencia, unha primeira de tipo se non maravilloso, polo menos máxico, e a segunda, picaresco. Dúas secuencias en xustaposición con dupla agresión que facilita o desenvolvemento teatral.

Carballo, estudoso do teatro, escolleu, así, un texto ideal nesa duplicidade, un texto que pouco máis exixía que mera expansión, expansión “diegética”. Pero aínda máis, en tanto o autor decidiu que esa transposición desembocase en farsa, esta permitiu-lle manter compoñentes narrativos que facilitaron a transmodalización e axilizaron á construción dramática, mercé, por exemplo, ó uso do monólogo que, non admisíbel nun teatro realista, naturalista, poñamos por caso, aquí dá rendimento canto ao avance “argumental”, narrando brevemente o que, se se levase a encenación, obrigaría a diferentes cadros e escenas que se verían dificultadas na imperiosa necesidade de ater-se ao “presente escénico”.

Carballo Calero cuidou moito este aspecto temporal, esa “actualización”, esa representación de acontecementos pasados, ese discurso analéptico que aporta a información sobre os antecedentes aos que o conflito vai percurar orixe, uns antecedentes precisos para a comprensión da peza. Carballo resolve perfectamente a cuestión, se ben os puntos neuráxicos do arranque dramático (o roubo do mel coas zocas alleas e a falsidade na testamentaria) eses xa decide levá-los (mellor “traídos”) á escena para desenvolveren-se diante o espectador. Veláí propiamente a dupla agresión (que non caréncia), xa presente no relato de partida, ese hipotexto que vimos de transcreber, a dupla agresión da que arrinca a farsa.

Hoxe non podemos deter-nos máis nesta cuestión do tempo dramático, mas desexamos chamar a atención sobre este importante aspecto que, en toda transmodalización intermodal, desde un hipotexto narrativo a hipertexto dramático, supón un dos máis fortes escollos a salvar. *A farsa das zocas*, neste aspecto é realmente exemplar.

Até certo punto o texto permite unha segmentación narratolóxica. O texto remite moito á súa orixe, e Carballo era consciente diso, se ben moito se cuidou do perigo que a transmodalización conleva: escenas sucesivas sen progresión nen continuidade, meramente xustapostas e sen unha articulación que evite esa seriación de cadros dramáticos.

Cuidou este aspecto como cuidou as figuras, figuras caracterizadas fundamentalmente polas accións, por iso podemos falar de actantes, os actuantes propios do relato oral, do conto tradicional que, como motores da acción, estimulan o desenvolvemento, primeiro do proceso agresivo, e logo da reparación: perdón no caso da fecho-

ria do mel e as zocas, e castigo físico na usurpación da personalidade na testamentaria, o castigo físico próprio da farsa, tipo de teatro no que a peza se inscribe.

Actantes, pois, realmente tipos, o tipo tan vilipendiado polo teatro psicoloxista, mas que debe tornar ao teatro, e sobre todo ao teatro como proceso de transmodalización cuanto que evita, axiliza na aula a explicitación do que é esencialmente o texto dramático, o texto espectacular e cais son os fios da súa articulación.

3. UNHA TRANSMODALIZACIÓN INTERMODAL

Nada novo e nada “orixinal” hai nese remitir a un relato tradicional. Xa o dixemos. O teatro de todos os tempos dá cumprido exemplo do feito. Si, polo contrario, vai merecer destacar-se a construción dramática canto que nos revela o proceso criativo, un magnífico proceso realizado por un grande coñecedor do “xénero” que se nos revela tanto na magnífica estruturación da peza canto nese transcendental desprazamento do discurso desde un narrador ao actor, figura interposta.

Transfocalización e transvocalización que, levada á aula, vai permitir confrontarmos o “puramente” narrativo ao dramático, delimitarmos nun primeiro momento ambos discursos, para, tras introducir o concepto de bivocalidade e plurilinguismo, desmontar esa fronteira que os manuais definen entre os xéneros, fronteira imposible hoxe, mais que nunca, de soste.

Na aula vai ser, así, de grande interese nese primeiro momento esta confrontación dos discursos, esta conversión da diéxese en mímeses (do *telling* a *showing*, de preferirmos esta terminoloxía), esta translación de discurso narrado en ulterioridade para o presente “teatralizado”, en acción, como indica xa o termo de *drama*, práctica á que cumpre levar ao alumno de cara a comprensión de, por exemplo, certos puntos que damos como suxerencia de traballo aular:

1.— O diálogo referido e a bivocalidade na narrativa

2.— A psiconarración e absorción do discurso alleo en palabra allea

3.— A contaminación das voces do discurso indirecto libre, ese filtrar-se desde o narrador o discurso da personaxe que, como todo profesor sabe, ofrece serias dúvidas de identificación para o alumno.

O alumno deberá, afinal, desembocar na comprensión de que a fronteira do discurso narrativo está aberta de cara ó dramático e que a bivocalidade, ou o plurilinguismo, desemboca na voz autónoma do discurso dramático, no que o narrador fica arrumbado ás indicacións de entrada das figuras a falar, un narrador/autor (biolóxico ou textual, non entramos na discusión terminolóxica, co o dixemos) que no-los presenta e anuncia, e que ten uns muito concretos destinatarios.

O narrador esvai-se nesta transposición intermodal. Fican fronte a nós Edelmira de Comido, figura propriamente recitante no texto, e ese Apontador que se nos despidе ao final saíndo da concha.

O narrador nese proceso transposicional vai ter que silenciar a súa voz, deixarnos a sós coas figuras, unhas figuras que, de todas as formas non van eludir a nosa presenza e van recordar-nos que estamos diante pura ficción (observe-se a función fática; fixemo-nos nesa interpelación ao público). Estamos nunha farsa, nunha peza de teatro *naif*, ou teatro infantil, como noutras ocasións xa indicámos⁷, un teatro desilusionante, en distanciamento, negador da empatía, un teatro que insiste en que estamos diante unha ficción. O *song* final resulta así recurso acertadísimo que aconsellamos cultivar.

4. DE COMO O *TALES SINGER* DELEGA O SEU DISCURSO

Por suposto que somos conscientes do problema da comunicación no Teatro, do duplo suxeito de enunciación, autor-actor, e da complexidade do estatuto do emisor e receptor en certos textos dramáticos como este que agora nos decidimos traballar.

Mas vaíamos ao concreto, explicitemos nese discurso dramático o que vimos de indicar e tomemos como caso paradigmático o primeiro monólogo con que se iníci a obra. De entre os seis monólogos da peza (muitos, por certo, para a súa extensión⁸) detemo-nos nesa primeira escena de presentación de Edelmira.:

Esc 1,I:

Miñas señoras e meus señores: boas noites. Son Edelmira de Cornido...

Así comeza un dos máis destacados monólogos da literatura dramática galega.

Estamos diante unha evidente delegación de discurso narrativo en dramático. O narrador, ese *tales singer*, ou *storyteller*, ou fistor, diluí-se e deixa-nos a sós con Edelmira, de certo personaxe cun rol de narradora, recitante, substituta do que noutras pezas asume un coro.

O monólogo/soliloquio de Edelmira vai solucionar xa de entrada a difícil cuestión do tempo desde ese relato en ulterioridade, desde ese trasladar-se o discurso referido a discurso *in praesentia*, pero, á súa vez, complica de tal forma o estatuto de emisor-receptor textual que suscita que levemos á aula, para traballarmos cos alumnos, os distintos diagramas que analistas e críticos como Boves Naves, Tordera ou Sito Alba, entre outros⁹, estableceron, diagramas que van resultar muito discutíbeis e difi-

⁷Vid. nota nº 5.

⁸Acto I: Esc. 1: Edelmira; Esc. 2: Delfino; Esc. 3: Edelmira. Acto II: Esc. 1: Divina; Esc. 2: Xocas; Esc. 3: Xocas. Se o monólogo é un atentado contra a verosimilitude, ante esta profusión debemos deducir que non era, desde logo, intención do autor a potenciación do efecto de realidade.

⁹Aconsellamos considerar os diagramas que figuran nos textos seguintes, de certo interesantes para a práctica nas aulas de literatura:

— M. C. Boves Naves, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, p. 148.

— M. Sito Alba, "El personaje, elemento externo del iceberg mimético y clave de la comunicación con el público", in *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, p. 152.

— A. Tordera Sáez, "Teoría y técnica del análisis teatral", in *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 163.

cilmente aplicábeis, mas que, xa o comprobamos, resultan rentábeis canto á explicitación do receptor, dese superdestinatario de todo texto teatral.

Edelmira de Cornido e o seu magnífico monólogo vai enfrentar-nos e enfrentar ao aluno a un difícil estatuto de superdestinatario. Vexamo-lo con máis detimento.

Estamos diante un actor, figura interposta, pero estamos tamén diante un parlamento que nos permite introducir na aula a consideración do teatro épico, o teatro no que as personaxes expoñen mais que dramatizan, e, con Edelmira, actora e figura, estamos tamén diante un teatro desilusionante, cunha representación que se abre con este seu monólogo para, ao final, encuadrado nese *song* da escena II,4, rematar co saúdo do Apontador, un final que vai enfatizar aínda máis o estrañamento xa marcado coa canción.

Edelmira responde ao tipo, o tipo propio da farsa e o tipo que leva moita ventaxa para desenvolver na aula, como indicámos. Edelmira saúda á concurrencia, relata os antecedentes do conflito (o seu desaxustado matrimonio), presenta aos agresores e despidese de nós, superdestinatarios nesa magnífica creación, dese parlamento antolóxico.

Mas vexamos esta cuestión do super-destinatario detendo-nos nela.

5. EMISOR E RECEPTOR. UN SUPERDESTINATARIO?

Se o diálogo é a forma máis frecuente da linguaxe verbal dramática, nen por iso é exclusiva nen mantén co monólogo unha fronteira absoluta, podendo, portanto, analizar dentro do monólogo distintos grados de dialoxismo¹⁰.

Decerto, a presenza do monólogo violenta a captación do receptor do texto primario, porque se nos fixamos no monólogo de Edelmira temos: Edelmira "narra" a un ti espectador, informa-o dos antecedentes, altera e amplía a temporalidade dramática, desde o presente escénico ao pasado que introduce en *racconto*. Información retrospectiva que proporciona a un receptor que non é alternante con ela, pois ela é único suxeito de enunciación. O público é cúmplice, é *voyeur* -ouvinte.

Mas a seguir Edelmira fala consigo propia. Diálogo, portanto, reflexo. Sincronismo do suxeito respecto do emisor-receptor. E finaliza interpelando ás figuras que, en escena, xa nos son presentadas ao tempo que definidas e caracterizadas.

Que función ten este monólogo?

O monólogo de Edelmira supón prefacio á obra, é o enquadramento que desrealiza. Supón estrañamento da ficción, ampliación da temporalidade dramática e derru-

¹⁰Sobre os distintos tipos de diálogo da farsa debemos remitir ao noso estudo de *A nosa terra*, citado anteriormente. Sobre a linguaxe teatral, recomendamos o estudo de A. Marco, "A linguaxe teatral en a Farsa das zocas", in *Actas II Congreso Internacional*, Asociación Galega da Língua, A Coruña, 1990, pp. 361 s. Sobre o teatro de Carballo cumpre tamén considerar o estudo do profesor Fernández Roca, "Carballo Calero no seu teatro, in Cuadernos do Medúlio de Ferrol, Pontedeume, A Coruña, 1982, pp. 33 ss.

bamento da cuarta parede da escena realista, derrubamento con que xa se inícia a representación. O aporte de antecedentes alixeira así a peza de escenas prévias, informadoras e caracterizadoras da singular situación familiar. O público é interpelado, é convertido en cumpriçe do espectáculo. Debe tomar conciencia de que está ante unha representación teatral.

Mas se nos fixamos, plantexa-se-nos un problemático estatuto da personaxe. E Edelmira a que fala ou é o actor que vai “encarnar” esa figura? Ademais: quen é o receptor dese monólogo?

Discuta-se na aula esta ou outra similar cuestión, ofrecendo-se os distintos diagramas que liñas atrais indicámos. De nengunha forma vai ser gratuíta a discusión dese enfrentamento emisor-receptor no texto espectacular. Temo-lo verificado cun caso máis complexo: a obra interna de *Don Hamlet* e o difícil estatuto da personaxe: autor, actor, director e espectador, unha obra que ten muito de reflexión dramática, de meta-texto, como noutras ocasións dixemos. Cunqueiro, certamente, resolveu a lectura shakesperiana como sabia, como o que era, non un crítico teatral senón un criador¹¹.

Mas voltemos a Edelmira. Dirixe-se ao público: o actor fala co espectador. Ela interpela ás personaxes que se achán no espazo escénico: Breixo e Divina, até certo punto, receptores tamén. E tamén fala consigo própria, en diálogo interiorizado, en diálogo reflexo, como dixemos. Sincretismo emisor-receptor. Hai, pois, varios receptores, hai un triple receptor, ou se se prefer un super-destinatário: nós.

CONCLUSSION: A FARSA DAS ZOCAS, TEXTO EXEMPLAR

A farsa das zocas foi texto escollido para traballar na aula por varias razóns, unha porque é farsa e as figuras xa nos permiten obviar o enfoque psicoloxista co que se nos facilita o traballo. De certo, o tipo, tan vilipendiado, á vez que tan defendido por autores como Bentley¹², debe ser considerado. Non esquezamos que, por exemplo, o teatro de figuras codificadas, esteriotipadas, a *Commedia All’Improvviso*, ou a *Sogetto*, a sempiterna *Commedia dell’Arte*, para muitos é o Teatro por exceléncia, o Teatro por antonomásia. Para nós, desde logo, do punto de vista didáctico, é un Teatro de enormes posibilidades. Esta peza de Carballo é un bon exemplo de construción para un teatro de tipos, máis aínda, de monicreques.

Por outra parte *A Farsa* é peza que coñecemos tanto como texto dramático e texto espectacular canto á escenificación (é das pezas máis representadas da dramaturxia galega). E dicir, posuímos a dupla lectura que, por suposto, vai facilitar o noso labor¹³.

¹¹In *Actas Congreso Alvaro Cunqueiro*, Asociación Galega da Língua. En prensa.

¹²*La vida del drama*, Paidós, Barcelona, 1982

¹³Xa en varias ocasións vimos que se daba como data de estreo o 1961: realmente foi no 1960. Pode comprobarse: vid. *Vida Gallega*, nº 760, Xulio 1960, p. 26, onde se publicou a foto das dúas principais actrices: Carme Fernández e Gloria Baamonde, acompañando unha brevísima reseña do estreo.

E por último, escollémos esta obra porque, termos constáncia de cal é o seu hipotexto, posibilita o estudo, que xa non realizamos partindo de unha mera hipótese. Aparte xa de que, por coñecermos ao autor e o seu dominio do dramático e do escénico¹⁴, levamos a ventaxa que ofrece traballar coa obra de un crítico e profesor que, consciente da precariedade do teatro na Galiza, creou esta peza que estrearia logo no centro docente que el mesmo dirixía convertindo a aqueles rapaces de bacharelato en actores.

A obra, ademais, permite disentirmos cos críticos que falan da intertextualidade como un relanzamento a novos sentidos. Aquí hai ampliación, se se nos permite o termo, “diexética”, mas non hai transmotivación. Poderá potenciar-se, como sabemos se fixo nas numerosas representacións, ese carácter social, mas a peza remite á súa orixe. Se na peza hai insistencia na cuestión social, esta xa ven dada no hipotexto. Comprobe-se, senón.

Carballo suavizou esta cuestión na escenificación de *Fingoi* en atención aos actores e ao contexto daquel centro docente privado. Para o autor a peza tiña moito de teatro de monicreques. Teño-llo escuitado moitas veces¹⁵, se ben nesse primitivismo que o autor destacaba sempre que falaba da farsa, nesa desrealización á que nos leva tanto o discurso das personaxes que dialogan co espectador como a presenza do apuntador, a cuestión que se esboza e a de se non estaremos no meta-teatro.

As diferentes prácticas transtextuais de Genette son, de certo, de rendimento nunha aula que se pretenda creativa. Esta mesma peza de Carballo foi por nós analizada noutras ocasións, no sentido de contra-obra¹⁶, dentro do metatextual que hoxe, sen embargo omitimos, porque o que hoxe apresentamos é unha liña de traballo trasladábel ' aula. De todas as formas, até certo punto Carballo con esta peza de teatro fai-nos evocar ao profesor que ilustra a teoría teatral con unha criación, recordando-nos aquela cita de Todorov:

*Nao se pode falar do que faz a literatura senao fazendo literatura*¹⁷.

Unha vez máis, Carballo, o noso vello mestre, un mestre en criación dramática que non esquecemos aqueles que vivemos a experiencia de *Fingoi*.

¹⁴*O teatro en Fingoi*, Cuadernos da escola Dramática Galega, nº 82, Marzo, 1990.

¹⁵Vid. o “Prólogo” a *Catro pezas*, Galaxia, Vigo, 1971.

¹⁶Vid. “Intertextualidade, contra-obra e teatralización, in *A nosa Terra*, Número en *Homenaxe a Carballo Calero*, pp. 77ss.

¹⁷*Introdução à Literatura Fantástica*, Moraes Ed. Lisboa, 1977, p. 23.