

LIMIAR

Non nace este libro da devoción que un antigo discípulo podía sentir polo seu mestre. Infelizmente, non conservo unha memoria admirada do Carvalho profesor. Vivía aquelas aulas súas como escolares de máis e, se cadra, non era só a percepción dun estudantiño “repunante”, pois Carvalho tiña atrás de si unha longa carreira no ensino medio (agora, secundario), da cal algunha adherencia restaría.

Mesmo cando, no final dos meus estudos na universidade, os compañeiros conseguiron convencerme e fun falar con el para lle pedir que me dirixise nun proxecto de investigación (“tesina” chamabámoslle naquela altura), saín da conversa convencido de non a facer.

De certo, isto era apenas culpa miña e dos meus ardores de neófito na aproximación aos textos literarios. Non me cocía o pan no corpo. Con don Ricardo só volvíñ ter relación moitos anos despois, cando veu dar unha palestra no liceo onde eu ensinaba literatura, e nese momento sentín por el, quizá por vez primeira, verdadeira simpatía persoal. Aínda ben.

Ora, na miña mocidade, eu si sentía verdadeira admiración pola súa obra e esa admiración non cesou de medrar no curso do tempo e de se estender, conforme Carvalho publicaba, a todos os terreos do seu labor intelectual. Estou a pensar, como é obvio, na súa impar *Historia da literatura galega contemporánea*, respecto da cal o paradigma aínda hoxe dominante no ensino da nosa literatura afastouse, grande novidade!, cun retroceso á vedraña “teoría das xeracións”, que, se xa merecera xustas críticas desde o campo da teoría literaria, a min tórnaseme simplemente inverosímil posta nunha literatura menORIZADA como foi, e continúa a ser, a galega.

Aínda máis: as análises de Carvalho xa utilizaban, *na súa práctica*, por coñecemento e fidelidade á lóxica específica

do obxecto específico, categorías só con moita posterioridade elaboradas e que hoxe inspiran, con resultados variábeis, boa parte do paradigma vixente no estudo dos textos literarios.

Para alén do seu labor crítico, que non se reduce nin se resume na *Historia*, o Carvalho poeta, dramaturgo, orador, ensaísta (¡que formidábel transparencia a dos seus últimos artigos xornalísticos, destilando a densidade de pensamento que neles se expresaba!) e, finalmente, narrador (con *Scórpio*) foron impóndose no meu ánimo con pondalino vigor, até o extremo de lle seren aplicábeis ao autor ferrolán aqueles versos de *Queixumes dos pinos* que nos describen a morte dun émulo de Leónidas, a cubrir a dura terra como cinza poderosa e a deixar tras de si longo rastro de gloria, de modo que o viandante, espantado, dicía “con gran zozobra”: “Certamente, este era grande cousa”.

¿É, por tanto, esa razoábel admiración a que deu orixe a estas páxinas? Tamén non. Houbo un motivo máis interesado. Nun tempo en que a literatura ía configurándose como unha disciplina inactual no ensino e como unha arte obsolescente (chamarlle “literatura” a moito do que hoxe é vendido como tal só se xustifica como descritor bibliotecario ou isco da propaganda editorial), ao verme confrontado coa necesidade de achegar os amadores da escena a unha lectura activa, comprobei con satisfacción que as obras de Carvalho permitían conducir, nos atelieres¹ por min leccionados, unha análise orientada á súa imaxinaria representación que conseguía envolver con éxito o auditorio, até o punto de moitas ideas presentes nas páxinas de *Elucidacións na sombra* seren debidas a estímulos nados dese diálogo, en certo modo pedagóxico.

Acontecía isto poucos anos após a morte de Carvalho e recibía así un cachiño do recoñecemento que en vida

1 Usarei ás veces o galicismo para evitar a continuada derivación “obradoiro”/“obra”.

Ile negaran ao seu teatro, agora co duplo mérito de provir duns lectores/espectadores non galeguistas e, por seren xente nova, afeitos a produtos relacionados coas artes da representación moito menos esixentes. Porén, aí non colle desprezarmos a competencia pasiva que a recepción de múltiples textos audiovisuais (a comezar polas series televisivas) formou nese público ou, polo menos, en parte del, pois, precisamente, no xogo con ese saber e o seu horizonte perceptivo, existía un punto de apoio para a formación dunha consciencia reflexiva.

O teatro de Carvalho, como indicou F. Salinas, é un “aspecto da súa produción literaria que a crítica ten en boa medida silenciado”.² Mesmo unha das obras aquí analizadas, *A sombra de Orfeu*, non coñeceu, até agora, as luces da escena. Confiamos en que, despois da nosa lectura, isto se torne aínda máis incomprensíbel, malia non ser, nin moito menos, inexplicábel: conxúganse as circunstancias en que se desenvolveu a actividade teatral na nosa sociedade ao longo dos últimos douscentos anos (en orixe: a inexistencia ou debilidade dun público para o teatro noso) coa proscripción de Carvalho por parte dos grupos que hexemonizan a política cultural autonómica, até con recurso ao prexuízo de que non era unha obra orientada á escena. Tamén neste punto a lectura aquí desenvolvida quere ser demostración cabal do contrario.

Preferiría non ter que falar da sórdida obliteración e o anatema, mais tórnase inevitábel, precisamente agora que a autoridade competente decidiu dedicar o Día das Letras Galegas 2020 ao noso autor. A imaxe da maioría dos académicos a correr para presentar a candidatura que rexeitaran teimosamente durante anos a fío é, con certeza, hilarante, mais talvez se torne ben máis significativo un argumento

2 Vid. F. Salinas Portugal: *Voz e silencio (entrevista con Ricardo Carvalho Calero)*, Vilaboa, Do Cumio, 1992, p. 29.

da espantada minoría que o viña propondo ano após ano: a Real Academia Galega nada debe temer na defensa das bondades da actual normativa fronte ás posicións de Carvalho Calero —“Carballo” aínda para a Academia, por o seu reintegracionismo constituír, segundo o presidente, “cuestión menor”.³

Non é precisa moita coxitación para entender a mudanza de actitude da maioría académica: tenta pór fin á lamentábel redución dos persoeiros elixidos para a conmemoración do Día das Letras a figuras vicarias, asombrados polo fantasma de Carvalho Calero, o cal, con maior insistencia que o *ghost* do pai de Hamlet, musitaba por tras daqueles unha e outra vez: “remember me.”

Como antevexo un bonito Carballo/Carvalho 2020, quero aclarar que estas páxinas tamén non están escritas para utilizar o autor como unha bandeira —¿de quen ou para quen?—, a menos que esa bandeira sirva un máis doado acceso das súas obras á escena. Non escribo sobre Carvalho para facer prédica reintegracionista, embora considere irrefutábel a súa identificación do galego no marco da lusofonía.

Ben outra materia é o debate sen fin sobre como iso se concreta na hora de deseñar unha escrita “demótica” (o termo empregouno Carvalho) libre da ortografía castelá, pois, fóra das minorías ilustradas, custa imaxinar o pobo galego a escribir en portugués e as vías intermedias nunca deron alumado un consenso de propostas por todos aceptadas.

No seu fermoso artigo “Os exilios de Carvalho Calero”,⁴ Elvira Souto evocou, a propósito da persecución, o modelo

3 Para todo isto, vid. <https://www.elcorreogallego.es/tendencias/ecg/galicia-insolita-duas-propostas-carballo-calero-dlg-2020/idEdicion-2019-06-17/idNoticia-1189212> e https://elpais.com/ccaa/2019/06/22/galicia/1561217835_655457.html [últimas consultas, 31-xullo-2019].

4 Vid. Henríquez Salido, M^a.C. (ed.): *Actas do III Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza. Em Homenagem ao Professor Carvalho Calero. Vigo-Ourense. Setembro-Outubro, 1990*, A Corunha, AGAL, 1992, pp. 627-634.

grego do *pharmakós* e as vías que levaban para a condena ao ostracismo. Eu aínda lembraría, seguindo J. Derrida, a proximidade de Sócrates a aquela figura, mais, sobre todo, quero apuntar ao interesado e fatídico desprazamento do foco que, desde o inicio da Autonomía, se operou da normalización para a normativización.⁵

Nese proceso, a inquietación reintegracionista (cifra dun dilema co cal a Galiza, se quería volver ser, tiña que se confrontar) tornouse cuestión maior e a inicua caza ás bruxas desatada contra ela chegou a presentarse como imprescindible para a normalización do galego. Tal é o mal, tales os inimigos, procédase. Os anos foron pasando, consumouse a neutralización da “peste” e o retroceso da lingua continuou, pois a súa efectiva normalización pouco tiña que ver con tales debates entre fariseos e saduceos. Carvalho advertía contra os perigos do “neo-regionalismo”, mais os seus avisos, eterna Casandra, caeron no silencio.

Non é este o lugar para facer a crónica do noso proceso de substitución lingüística ou a pintura do papel que tivo e ten a maioría cualificada dos políticos, sabios e tecnócratas, cómplices, incapaces ou desinteresados fronte á cruz do problema: nos termos de Carvalho, rectificar a Historia da nosa comunidade escura⁶ ou, posto en abrupta prosa, regaleguizar as clases e a ideoloxía dominantes, pois a lingua non pode esperar pola ascensión política das clases dominadas. Quero subliñar que a raíz dos problemas da tradición teatral galega bate no mesmo punto, isto é, a distancia do público burgués, en sentido amplo, ao noso proxecto cultural –unha distancia que, infelizmente, aínda non conseguimos percorrer.

5 Con razón salientou Pilar García Negro o significativo feito de “que neste noso país se teña publicado un decreto para fixar a escrita do galego antes de se promulgar a lei que *o fomenta*” (énfase da autora). Vid. *De fala a lingua: un proceso inacabado*, Bertamirán, Laiovento, 2009, p. 17.

6 Este adxectivo non é de Carballo. Dígase que o tiramos de Pondal.

Vou centrarme agora no traballo ofrecido ao lector/espectador e tocar unha cuestión, digamos, metodolóxica, de raíz. Confeso a miña incapacidade para estudar unha obra de teatro se non é a pensar na súa condición de texto-para-a-escena. Sería como analizar un guión de cinema sen considerar a súa orientación ao filme en que, no mellor dos casos, se realiza.

Como dixo Carvalho a M.A. Fernán-Vello e F. Pillado: “eu endexamais escrivin teatro para ler.”⁷ Acrecentaba: “Como consecuencia da miña frecuentazón, quizá desde a infancia, do teatro, tiña e teño, creio, un certo sentido do movemento cénico, e endexamais ao escribir unha obra me preocupe –mais que na medida en que isto pode coaduxuar ao efecto dramático xeral– da beleza lírica ou da agudeza das respostas, senón que están presididas pola idea do efecto que ante un espectador sentado na súa butaca ou no seu [a]sento de galeria, pode producir a acción que se manifesta no palco.” Sen dúbida, a actividade de Carvalho como director de escena no Colexio “Fingoy” aínda reforzou máis tal orientación.⁸

Ora, ¿como falar do teatro, cando non se está perante unha representación ao vivo? A nosa práctica, o analizar a obra como se, desde o ámbito do atelier, fosemos pola en escena, deitaba unha resposta afirmativa á pregunta que, anos despois, formulou así García Barrientos: “habría que ver si la lectura de un texto dramático no consiste precisa-

7 *Conversas en Compostela con Carballo Calero*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986, pp. 111 e 112.

8 Deste labor faloulle a Fernán-Vello e Pillado (p. 124) e tamén dá noticia del unha testemuña directa, Araceli Herrero Figueroa, alumna súa no colexio “Fingoy”, vid. “Carballo Calero no diagrama da comunicación dramática. Carballo, poeta dramático e ironista”, en *Actas do Simposio Ricardo Carballo Calero Memoria do Século*, Universidade da Coruña, Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística, 2002, p. 231. Vid. tamén “Sobre o seu teatro”, en *Letras galegas*, A.G.A.L., A Coruña, 1984, p. 322-3 (agora en *Escritos sobre teatro*, ed. Laura Tato Fontañá, Universidade da Coruña-Biblioteca Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor”, 2000, p. 183-4).

mente en una puesta en escena virtual, imaginada, que actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada.”⁹

Esta perspectiva permitiunos resolver, na medida das nosas posibilidades, o problema de como ensinar teatro e como promover a lectura do teatro. É por iso que, no curso da análise, non quixemos suprimir todas as referencias ao noso interlocutor, daquela público, agora privado, visto o éxito dese xogo. Chamamos o lector a que nos supere e se transforme en director de escena durante a súa viaxe por estas páxinas.

Porén, para a ansia de saber, ou a mera curiosidade, obterer o beneficio do gozo, trataremos de preservar, cando for posíbel, o simulacro dunha primeira lectura e confinar as anticipacións no mínimo indispensábel. Para que o xogo só conclúa coa fin e, mesmo entón, poida reabrirse nunha cumprida reconsideración do conxunto, coa ansia de estimular alguén para a transformación da obra longamente soñada en obra por fin representada.

Nese modelo de traballo, cómpre facer un apuntamento a propósito da construción dos personaxes, peza básica da comunicación teatral. Debemos situarnos, como críticos, nos antípodas de calquera “psicologización”, isto é, o tratamento dos personaxes como se fosen seres reais. A etimoloxía da palabra, a súa relación co latín ‘persona’ (‘máscara’, tamén útil para amplificar a voz) tórnase moito esclarecedora: nada que ver coa coherencia/incoherencia e a consistencia/inconsistencia dun individuo coma nós.

Dos personaxes temos as súas palabras e o que as didascalias (ou indicacións escénicas) achegan: o que di, o que fai, o que os outros del din e as súas actividades como suxeito axente ou suxeito paciente no todo do texto e da

9 García Barrientos, J.L.: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 27. Insiste nas pp. 40 e 42.

representación. Os personaxes mesmo poden ser Historia, no sentido de constituíren reelaboracións (ou contrafacións) de figuras anteriores, tipos e estruturas preexistentes no curso do teatro e da cultura. Por todo iso, pórse a psicanalizar un personaxe é como percorrer a estrada entre o absurdo e o banal.

Mais se os personaxes non existen como seres reais, os actores que os encarnan si son seres reais e precisan alimento, guías, respostas para orientaren a interpretación. Un dos labores decisivos do director é crear a parte submersa do iceberg, o que os personaxes non din e o actor necesita para saber calar, encher o contido dos seus silencios, e para poder reaccionar, cousa tan importante como a actuación *stricto sensu*, segundo sempre mostraron os grandes da escena.

Iso, con efecto, dá sentido ás palabras do actor e do personaxe. Máis aínda: permite as palabras levárennos, para alén do texto, á rexión oculta da alma onde nacen e así conectarmos coa experiencia real do espectador no proceso da comunicación teatral.

É o xogo entre a ilusión de realidade creada sobre a escena e a vida (dentro dos muros do teatro e alén deles), entre o estético e o mundo, nunha rica dialéctica que explica o eco popular das artes da representación. Nese proceso, precisamente porque o personaxe é un lugar vacuo, ocupado de forma discontinua, actúa como unha especie de sorbedeiro das identificacións (ou, ás veces, rexeccións) do espectador.

A nós tocará, no curso deste libro, actuarmos como arquitectos desa ilusión con vontade de se realizar. Pois, na fin, encontramos a vocación dos textos por seren máis que textos e da arte por ser máis que arte, para se encarnar na vida social dos seres humanos e romper a clausura burguesa dos comportamentos artísticos que tan ben analizou e criticou a estética e a práctica teatral da Modernidade.

E se no delicado punto da construción dos personaxes non batemos con grandes resistencias no auditorio (pois recoñecía neses coidados o mellor camiño para dar “vida” aos nosos seres de papel), materia máis controversa era o que, con humor, alguén chamou, ou puido chamar, a estratexia da cebola.

Aludimos a unha coñecida metáfora para suxerir a riqueza de planos e niveis de elaboración (camadas significativas) presentes en calquera produción artística e, en particular, nas relacionadas coas artes da representación, pola diversidade de linguaxes artísticas que se pon a traballar en harmonía: non apenas os códigos convocados pola interpretación dos actores, senón tamén a escenografía, a música, o vestiario, a iluminación e así por diante.

Porén, na análise atenta do texto, ao procurar exploralo nas súas articulacións e virtualidades escénicas, a cantidade de material achado era enorme. Con razón dicían os participantes nos obradoiros que moitas desas camadas pasarían inadvertidas, ao menos nunha primeira recepción, en xeral a única, pois un espectador só de raro en raro ve dúas veces a mesma obra.

Ora, se a presenza de todo o traballo para construírmos as camadas da cebola debe disolverse de forma discreta na escenificación e non ser percibido como tal, o que si se percibe, con estrépito, é a súa ausencia. Efecto ben coñecido: a sensación de que a montaxe se torna plana, inerte, de non haber dirección de escena, de faltar algo esencial ao teatro, ese eixo orientador nacido após pensar a obra en profundidade e en extensión para facer o concerto do detalle coa arquitectura.

Admitámolo: ao lermos teatro temos maior predisposición a interpretar do que cando estamos a ver, sumidos no movemento sensíbel. Mais, para tornar cativante ese movemento sensíbel, cómpre enchelo de intencións significativas, armalo. Non fai falta ningunha que todo se perciba

(quen podería?), mais todo debe estar aí, convenientemente xerarquizado. Punto decisivo: non todas as camadas poden resoar sempre coa mesma forza. Arte de música que caracteriza unha dirección experta.

Grandeza do teatro: a nosa cebola pode facer chorar, ou rir, ou, na mellor hipótese, ambas as cousas. Por iso, cando o responsábel da escenificación é, por exemplo, un Quico Cadaval, na escena hai, asemade, menos e máis que no complexo texto+didascalias¹⁰ propio da lectura. O diálogo carrega moita máis información da que conteñen as palabras, por virtude da dirección de actores e o traballo dos intérpretes entre a palabra, o xesto, o silencio, a se moveren (ou non o facer) no espazo-tempo teatral, de acordo cun ritmo único, onde todas as restantes camadas resoan. Todo iso excede a didascalia máis precisa. O significado tórnase experiencia teatral (coñecemento+emoción) e así será quen de comunicar e mobilizar novos comportamentos e experiencias no espectador, para alén da sala.

Con certeza, tanto o texto, no seu potencial de representación, canto a escenificación en que se realiza, fan pensar. Se ningún texto é un obxecto anxélico e autoidéntico, a existir mudo, con independencia da lectura localizada nun tempo e nunha terra que lle dá vida (como antes deu orixe ao texto), isto evidénciase con particular forza nas obras de teatro.

Por tanto, estas páxinas non renuncian á imaxinación teórica propia do xénero ensaístico, nun xogo de ida e volta entre o suxeito e a comunidade, en especial unha vez concluída a lectura cursiva dos textos. Confiamos en que o lector xulgue inspiradores tales esclarecementos, para así contribuírmos a desatar novas lecturas da súa parte.

Intentamos conducir a nosa lectura co máximo rigor que nos foi dado, mais sen abusar de terminoloxías esotéricas.

¹⁰ Utilizamos o galicismo (ou grecismo) para alternar con “indicacións escénicas”.

Poderían facelo desinteresante ou incomprensíbel para un lector alleo ao limitado círculo dos especialistas. Só pedimos do lector dúas potencias non tan ben repartidas como sería de desexar: razón e linguaxe. Non ten xeito revestirse, para alá do estritamente inevitábel, cun barallete técnico, ao modo das chamadas ciencias da natureza, e amerarmos así a nosa potencia comunicativa. Co propósito de facilitar a lectura e non multiplicar o número de notas a rodapé, mantemos a análise no ámbito da obra estudada en cada capítulo e reducimos ao mínimo as referencias a outros textos do autor. Na verdade, non as achamos de menos.

O título que demos a estas páxinas, *Elucidacións na sombra*, só adquirirá cabal sentido na fin, como acontece coas boas obras teatrais. Anotemos só que, na análise, progresaremos desde o exterior do texto (a figura do autor, digamos) ao texto en si e novamente para fóra, para o mundo onde a obra adquire sentido, no proceso de vida normal da literatura dentro da comunidade que constitúe o seu destinatario e suxeito último.

Fiquemos, por agora, no autor. Lamentamos neste prólogo a falta de recoñecemento de Carvalho Calero, o seu fado escurecido na Galiza.¹¹ Porén, a proscrición dunha obra constitúe a mellor garantía da súa potencia, indica a necesidade que o poder opresivo ten de se defender contra a forza soberana a retornar desde a sombra. Non existe mellor evidencia de que a tradición recreada por Carvalho, para se dar orixe, está viva. Por iso, o Día das Letras Galegas 2020 non conseguirá reduci-lo a estatua inerte e confortábel, nin poderá enterralo, para o silenciar de vez, no panteón do con-sabido e pacificamente ignorado. A súa obra continuará a nos inquietar e el, como o espectro da nosa razón común, permanecerá inesquecido, inesquecível.

11 Na súa conversa con Salinas, o propio Carvalho realizou interesantes consideracións sobre o tema, vid. *Voz e silencio*, p. 78-9.

ADVERTENCIAS

A realización deste traballo non tería sido posíbel se non contase coa colaboración de Raúl Veiga, quen puxo ao meu dispor a súa experiencia nas artes da representación e, en particular, no traballo cos actores de cinema.

Tórnanse inevitábeis algunhas observacións de carácter, digamos, técnico. Representamos cunha barra (/) as mudanzas de páxina da edición de referencia, i.e., Ricardo Carvalho Calero: *Teatro completo*, Sada-A Coruña, Ed. do Castro, 1982. Respectamos rigorosamente o texto de Carvalho, até nas súas peculiaridades ou vacilacións, que, como el dicía, son –ou eran– vacilacións da lingua. Só corriximos as grallas obvias (as correccións van entre parénteses rectas) e, se for necesario, esclarecemos en nota a rodapé.

Abreviaturas haberá poucas e doadamente interpretábeis: *cont.*, por ‘continuación’, usado se unha longa réplica é dividida ao citala; *ed.* por ‘edición’; *esp.*, por ‘especialmente’; *i.e.*, ‘item est’, ou sexa, ‘isto é’; *p.* di, é obvio, ‘páxina’; *p.e.*, ‘por exemplo’; *pp.* é plural de *p.*, ‘páxinas’, por tanto; *ss.*, ‘seguintes’; *s.v.* está por ‘sub voce’, en romance ‘na entrada’ a seguir mencionada do dicionario que for citado; *t.* é ‘tomo’; *vid.* quere dicir ‘ver’; *vs.* está por ‘versus’, digamos ‘contra’, e o pudor manda interromper xa esta declaración de pé de banco, para non insultar a intelixencia do lector.

ÍNDICE

Limiar	9
Advertencias.....	20
A sombra de Orfeu (1948)	21
Lance primeiro.....	25
Escena I.....	27
Escena II.....	45
Escena III.....	48
Escena IV.....	64
Lance segundo.....	80
Escena I.....	81
Escena II.....	84
Escena III.....	93
Escena IV.....	97
Escena V.....	98
Escena VI.....	104
Escena VII.....	110
Lance Terceiro	122
Escena I.....	123
Escena II.....	133
Escena III.....	144
Escena IV.....	157
A Sombra por esclarecer	164
Auto do prisioneiro (1969)	175
Escena I.....	182
Escena II.....	185
Escena III.....	186
Escena IV.....	193
Escena V.....	197
Escena VI.....	203
Escena VII.....	204
Escena VIII.....	217
Escena IX.....	218

Escena X.....	231
Escena XI.....	232
Escena XII.....	234
Escena XIII.....	238
Escena XIV.....	240
Escena XV.....	246
Escena XVI.....	261
Escena XVII.....	261
Escena XVIII.....	262
Escena XIX.....	264
No dominio da Sombra.....	269
Bibliografía citada.....	277