

Carvalho Calero poeta, narrador, dramaturgo

Laura Tato Fontaiña

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

TATO FONTAÍÑA, LAURA (2011 [2000]). “Carvalho Calero poeta, narrador, dramaturgo”. *Grial*: 147, 442-460. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/113>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

TATO FONTAÍÑA, LAURA (2000). “Carvalho Calero poeta, narrador, dramaturgo”. *Grial*: 147, 442-460.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

CARVALHO CALERO POETA, NARRADOR, DRAMATURGO

Laura Tato Fontaiña

Análise da obra de creación literaria de Ricardo Carvalho Calero: poesía, narrativa e teatro. O estudo realízase en orde cronolóxica por mor de ofrecer unha visión clara da evolución temática e técnica do escritor desde os seus inicios como poeta con reminiscencias modernistas e simbolistas (*Vieiros*: 1931) durante a II República, pasando por unha actividade intensa como dramaturgo nunha época en que eran impensábeis as representacións dramáticas galegas (a década de 1940), para acabar aportando á literatura unha extraordinaria novela, *Scorpio* (1987) e dous poemarios, *Cantigas de amigo e outros poemas* (1986) e mais o póstumo *Reti-cências...(1986-1989)* (1990) que, á marxe de modas, mostran con enorme orixinalidade as grandes paixóns do poeta controladas polo seu dominio dos recursos. Pola súa excelencia literaria, as obras escritas e publicadas na derradeira década (1980) da vida de Carvalho Calero, son estudadas e analizadas con máis demora.

Non resultará doado resumir na escasa capacidade dun artigo, por moi longo que for, o labor creativo de Carvalho Calero tanto pola súa cantidade como pola súa calidade. Carvalho formaba parte dunha xeración literaria, a do Seminario de Estudos Galegos –diría el–, que identificaba literatura con compromiso e, por tanto, consideraba un deber contribuír á creación dunha literatura nacional tocando todos os xéneros. Con todo, para a maior parte dos galegos e galegas que o coñecen, Carvalho é un historiador da literatura, un crítico e un lingüista, mais non un creador. Pola súa parte, a crítica centrouse sobre todo na obra lírica, probablemente porque el mesmo insistiu moitas veces en afirmar que se consideraba, antes que nada, poeta. Porén, foi autor de dúas novelas, seis relatos, oito pezas dramáticas e outros tantos poemarios. Poderíamos estudialos por xéneros –facilitando o labor pedagóxico–, mais optamos por dar unha visión global que nos permita afondar no mundo literario do autor e comprobar a súa evolución temática e técnica.

Comeza a súa andaina como escritor galego co poemario *Vieiros* (1931)¹ no que a carón de reminiscencias románticas, modernistas e simbolistas, aparecen textos que se achegan as vangardas do momento:

As imaxes –habitualmente de signo racional próximas às do criacionismo e às do ultraismo– funcionan como elemento nuclear. Trátase en moitos casos de imaxes antropomórficas, hilozoístas, impregnadas de ludismo e con gosto polo imprevisto, polo inaudito. Coa [442] vanguardia criacionista comparten algúns poemas o ton proposi-

¹ Vid. Salinas, Frco., “Na poesía de preguerra”, en AA. VV., *Ricardo Cravalho Calero: a razón da esperanza*, Extra de *A Nosa Terra*, Vigo, 1991, pp. 60-64.

tadamente antisentimental e o pendur abstracto. Mais Carvalho, bon coñecedor da tradición literaria e devedor dela, non chega a ser plenamente vangardista. Do criacionismo e do ultraísmo afastan-no o apego ao narrativismo e ao descritivismo e, sobretudo, a tendencia a construír os poemas como ‘unidades de pensamento’, en contraste co atomismo que os mellores textos daquelas tendencias manifestas².

Despois dun segundo libro en español, *La soledad confusa* (1933) –o primeiro fora *Trinitarias* (1928)–, Carvalho vai ser xa un creador monolingüe³, que dá ao prelo, en 1934, *O silencio axionllado*, libro en que desaparecen todos os residuos modernistas e co que entra de pleno no movemento vangardista: hilozoísmo, neopopulismo, abstracción e ludismo. No contexto da poesía do momento, a obra de Carvalho salienta polo erotismo e pola identificación que realiza entre muller e natureza⁴.

Mais estamos no ano en que o Partido Galeguista asume a súa responsabilidade na modernización do teatro galego e no que se leva a III Asemblea, celebrada en Ourense, unha ponencia sobre el. Carvalho prepara a súa contribución a esta tarefa común escribindo a peza *O fillo. Acción dramática en dous actos, o segundo dividido en dous cadros*, que estaba entregada na editorial Nós, para a súa publicación, cando estalou a sublevación fascista; doce anos máis tarde, en 1947, gañaría con ela o premio de teatro ‘Castelao’ en Bos Aires. A peza responde aos principios máis xerais do teatro de preguerra: desenvólvese no medio rural, mais nun pazo, e aproveita elementos da cultura popular (neste caso, as panxoliñas de Nadal e o desafío amoroso). A fidalga Joana pretende alcanzar o ideal católico de unir, como a Virxe María, as condicións de virxe e nai, e interpreta como un milagre a aparición na súa casa dun neno recién-nado. O coñecemento da verdadeira orixe da criatura provoca nela un rexeitamento visceral que a leva a entregar o neno a unha criadiña nova, Estrela, que soña co amor e a maternidade. O conflito resólvese coa loita interior da fidalga que a conduce a reconsiderar a súa decisión e que, no plano estético e dramático, o autor plasma dun xeito realista creando a figura da Descoñecida (Joana de moza) que suplanta á fidalga.

Na mesma liña de *O fillo*, Carvalho comeza a escribir, en 1936, a comedia en tres actos *Isabel*. Aínda que non a puido rematar ata 1945, a [443] peza nacia coa urxencia de que había un grupo para a levar a escena, polo que o autor –segundo el propio conta⁵–, aproveitou elementos da obra anterior, en concreto, o ambiente de pazo rural e as personaxes da criada vella e a criada nova que informan ao espectador dos antecedentes do conflito que se vai desenvolver. Mario vive na montaña profundamente afectado pola morte da súa muller, Isabel, que, misteriosamente, se presenta na casa no final do primeiro acto; no segundo, reciben a visita dun vello amigo, Quiroga, que coas súas preguntas sobre a dona do pazo parece coñecer o misterio que envolve a súa resurrección; por fin, no terceiro, desvélese o misterio: a segunda Isabel fora contratada polos amigos de Mario para o tirar da súa melancolía; mais o que non deixaba de ser unha broma de mal gusto foi aceptado polos protagonistas como realidade, caendo o pano sobre un Mario e unha Isabel que asumiron plenamente a ficción.

² Cf. Pallarés, Pilar, *Fillo de Eva (88 poemas de Ricardo Carvalho Calero)*, Ferrol, Colección Esquíu de Poesía, 1992, p. 13.

³ Loxicamente, non consideramos como indicador lingüístico o español dos poemas escritos nos cárceres franquistas polos condicionantes en que foron creados.

⁴ Vid. March, K. N. , “A figura feminina na poesía de preguerra de Ricardo Carballo Calero”, *Grial* 75, Galaxia, Vigo, 1982, pp. 18-34.

⁵ Vid. Carballo Calero, *Sobre o seu teatro, Cadernos da Escola Dramática Galega* 56, A Coruña, 1985.

Se ben *O fillo* estaba máis cerca das vangardas por mor das escenas simbolistas da entrega do neno e a aparición da Descoñecida, *Isabel* resulta máis actual polo xogo do teatro dentro do teatro, a suplantación da personalidade e as relacións entre ficción e realidade. De todos os xeitos, ambas forman parte do teatro de preguerra, e dentro das liñas que a esa altura se propuxeron para a renovación da escena galega, Carvalho optou polo simbolismo, como Risco e Álvaro das Casas, mais cunha forte pegada de Benavente. En principio, o autor rexeitounas e non foron incluídas no volume de teatro que publicou en 1971 (*4 Pezas*), mais como historiador da literatura era consciente de que, para entendermos tanto a evolución do noso teatro como a súa historia, era preciso coñecermos todo, polo que viron a luz en 1982, no volume *Teatro Completo*, onde fica constancia dos anos en que foran redixidas. A súa lucidez de crítico non lle permitía ignorar as deficiencias destas pezas e tal vez por iso, cando analizou o súa propia obra dramática, dedicou á súa explicación e xustificación moito máis tempo do que ao resto da súa produción.

A década dos 40, ao regreso do cárcere, en Ferrol, foi unha época de grande actividade literaria para Carvalho Calero; sometido a control policial constante, debeu achar na escrita un refuxio onde esquecer a realidade circundante e unha forma de continuar o labor colectivo dos homes que integraban o Partido Galeguista. Inicia agora o seu labor como narrador coa novela *A gente da Barreira*⁶ que, escrita case toda en 1941 –segundo declaracións do autor–, foi para el unha forma de co- [444] ñecer aquela parte de Galiza, a rural do interior, que descoñecía pola súa orixe vilega e marítima. Con ela gañou o Premio de Novela convocado pola editorial Bibliófilos Gallegos e foi publicada en 1950, de forma que ten o valor engadido de inaugurar a narrativa de posguerra.

A novela presenta a historia da Galiza do XIX a través dunha saga familiar, a dos Frade da Barreira. A partir dun señorío creado polo esforzo individual do primeiro señor da Barreira, o fidalgo segundoxénito D. Ramón Frade, os seus descendentes irán embrutecendo ao tempo que consomen e estragan terras, poder e señorío, deixando paso a unha nova clase social que, ou ben procede do exterior, ou ben baseou a súa fortuna no crime. Do vello orgullo fidalgo ficará como única pegada o que garda unha descendente bastarda da casa. Retrato sociolóxico dunha turbulenta etapa da nosa historia en que as clases dirixentes, divididas polo carlismo, non quixeron ou non souberon capitanear as transformacións económicas, sociais e políticas que deberían ter levado á modernización de Galiza, porque a terceira xeración dos Frade identifica con “paifoquismo” o se manteren ligados á terra e optan por se transformar en funcionarios. Este desligamento é o que sinala as causas externas que condicionaron a incorporación de Galiza ao mundo do século XX.

Tematicamente *A gente da Barreira* enlaza coa narrativa de preguerra, co Otero de *Os camiños da vida* ou *O mesón dos ermos*, na procura dunha explicación á situación económica, social e política do país na primeira metade do século XX, mais tecnicamente afástase da narrativa oteriana no sentido de que carece dos elementos románticos desta e tampouco idealiza a sociedade que describe. A obra de Carvalho debe ser encadrada no movemento neorrealista vixente na arte europea da época, o retrato da sociedade é obxectivo, as motivacións das personaxes son fundamentalmente económicas e, por tanto, o movemento de clases sociais tamén. Na mesma órbita neorrealista, o relato *Os señores da Pena* narra unha outra saga familiar en que o erro fidalgo de procurar herdeiros de sangue

⁶ Vid. García Negro, M^a P., “*A gente da Barreira*”, en AA. VV. *Homenaxe a Carvalho Calero*, Cadernos de Medulio, Ferrol, 2000, pp. 29-32.

e liña masculina –aínda que vaia en detrimento da terra– é emendado pola habilidade dun labrego sen recursos que saberá manter riqueza e poder. Nestes primeiros textos narrativos apunta xa unha técnica que alcanzará o seu maior desenvolvemento en *Scórpio*, e que ten un antecedente en Castela: a estruturación da materia narrativa en pequenas secuencias. Quizais pola data de publicación (1950) o neorrealismo que inauguraba Carvalho non tivo continuadores.

A estas novelas que enlazaban coa tradición, seguiron unha serie de relatos, uns máis breves do que os outros –que non verán a luz ata moito máis tarde–, en que Carvalho pasa da reflexión sobre a historia de Galiza á lembranza da súa propia biografía. Sobre *O lar de Clara*, o propio autor declarou: [445]

Son páxinas escritas para loitar contra a destrutora hostilidade dun tempo baleiro e adverso que habia que encher e conjurar coa actividade que nos defende de nós mesmos e do mundo circunstante⁷.

Tanto *O lar de Clara*, como *A chuvia das pitas* e *Os tombos* recollen experiencias persoais: o mundo da nenez do autor é recuperado como catarse persoal e como paraíso perdido. *O lar de Clara* está escrita en primeira persoa; un emigrante regresa despois de corenta anos á súa cidade natal, Ferrol, e rememora a súa nenez, de forma que o autor empírico e o autor textual se identifican, da mesma maneira que o narratario, el propio, fica especificado na secuencia “Un home vai lembrar”. Neste relato Carvalho utiliza de novo técnicas narrativas que desenvolverá, perfeccionadas, en *Scórpio*, pois inclúe reflexións sobre o acto de escribir e o seu fin último. Máis breves, e tamén máis ledos, son *A chuvia das pitas* e *Os tombos*, contos curtos en que o narrador, tamén en primeira persoa, conta dúas anécdota da súa infancia. O mesmo protagonista infantil ten *A cigoña*, mais agora estamos perante un narrador omnisciente que relata unha historia inspirada en crenzas das culturas nórdicas, non vivida senón escoitada.

Poeticamente, a transición entre o escritor de preguerra e o Carvalho madurecido pola terríbel experiencia da guerra e as represalias posteriores está representada por dous poemas, *Anjo de terra* (Pontevedra, 1950) e *Poemas pendurados dun cabelo* (Lugo, 1952) que, a pesar da súa data de publicación, están integrados por textos redixidos, na maioría dos casos, entre os anos 1934 e 1939. O que fora unha procura incipiente do Absoluto nos libros anteriores transfórmase agora nunha reflexión máis fonda sobre a condición do home, “anxo de terra”, expulsado da cidade dos verdadeiros anxos (o “azul”), que non acepta a súa condición de desterrado porque non é capaz de gozar plenamente do mundo no que foi recluído (o “verde”). A loita entre contrarios, presente xa nos libros anteriores, vaise conformando como elemento esencial deste mundo poético. A presenza da reflexión sobre o amor e a recreación sensual no corpo feminino seguen presentes, así como a radical diferenza entre Home e Muller, definidos en dous poemas de *Anjo de terra*. El non pode gozar da vida por mor da súa arela de transcendencia, mentres Ela acepta plenamente o “verde” e intégrase nel.

O abismo que afasta ao Home da Muller, e por tanto a imposibilidade do amor, ficou plasmado en forma de drama no “auto en tres escenas con epílogo-prólogo” *A árbore*, escrito no ano 1948. Ao longo de tres escenas idénticas –datadas en 1908, 1928 e 1948–, o Home, que vai madurando e avellando co paso do tempo, dialoga coa Muller, eternamente

⁷ Cf. Carballo Calero, R., *Narrativa completa*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 1984, p. 11.

[446] conxelada nos dezaioito anos, que responde ás palabras de amor con tópicos, mostrando a superficialidade máis banal e unha grande asimilación do código moral e social establecido. O “epílogo-prólogo”, datado “fóra do almanaque”, explica estas situacións escenificando o momento en que Eva consegue, con engano, que Adán coma do froito prohibido. Fronte aos soños do Home, os valores materiais da Muller; fronte ao coñecemento de El, a submisión de Ela ao socialmente correcto:

Quizá se non tivese un primo trémulo, unha nai asisada, houbese sido miña fai vinte, fai cuarenta anos⁸.

Na mesma liña de reflexión sobre as relacións home/muller xira a comedia en tres lances *A sombra de Orfeu*⁹ datada tamén en 1948. Ten en común con *Isabel* ser unha comedia psicolóxica, mais agora Carvalho vaise deter moito máis no deseño dos caracteres. A acción desenvólvese nunha casa rústica habilitada para estudio de artista onde un home se vai enfrontar con tres mulleres, mentres outras tres desempeñan o papel de coro. Rafael, admirado e atractivo compositor, déixase retratar pola súa muller, Mariana, e mais por unha discípula desta, Magdalena; a rivalidade das dúas pintoras ultrapasa as fronteiras do artístico porque a que o amou plasma o seu rancor e a que o ama a súa devoción, ao tempo que el se deixa coidar por Luísa, especie de criada-secretaria que renunciou á posíbel gloria por servir ao mestre. Tres tipos femininos: Mariana, a muller independente que non consente en ficar subordinada á carreira do seu home; Luísa, a escrava submisiva que renuncia a todo, mesmo ao amor físico, por se manter á carón do amado; e Magdalena, a fermosa deusa fatal que aposta arriscadamente pola sedución planificada. Das tres posibilidades, Rafael opta por Luísa; en palabras do propio Carvalho:

Orfeo refuga ser devorado polas feras que o ameazan coas fauces da súa feminidade enervante, e o Mestre conserva so ao seu carón a feminidade da súa fiel e digna colaboradora, feminidade sublimada en dedicación profesional, e que so a costa desa sublimación mantén a privilegiada posición de sombra familiar do Mestre, a quen non inquieta e que, naturalmente, a estima como preciosísimo coadjuvante da súa obra¹⁰.

Da comedia psicolóxica de técnica realista, Carvalho salta, tamén en 1948, ás técnicas da farsa. Non sabemos se a esa altura coñecía *Os ve-* [447] *llos non deben de namorarse*, de Castelao, mais o certo é que *A farsa das zocas*¹¹ coincide con aquela na mestura de elementos populares con elementos cultos, no expresionismo e na estilización da materia dramática. Esta peza de Carvalho encaixaría perfectamente no ‘Teatro de Caretas’ con que Castelao proxectaba renovar a escena durante a II República, e para o que Otero redixiu os textos que conforman o volume *Teatro de Máscaras*. Parte dun relato popular e aplícalle unha técnica que Fernández Roca cualificou de “case *naif*”: personaxes moi estilizadas e dunha peza, acción lineal na cronoloxía dos feitos, autopresentación das personaxes, interpelacións ao público... creando a impresión ‘dun retábulo de aldea ou dun cartaz de cego’¹² de carácter lúdico, aínda que o seu autor afirmou que podía admitir tamén unha lectura social que se nos escapa. O primitivismo inxenuo é un efecto intencionado do autor,

⁸ Cf. Carballo Calero, R., *Teatro completo*, Ed. do Castro, Sada (A Coruña), 1982, p. 156.

⁹ Vid. Marco, A., “Rafael-Orfeu: a sombra dun mito”, en AA. VV., *Ricardo...*, *Op. cit.*, pp. 84-88.

¹⁰ Cf. Carballo Calero, R., *Sobre o seu teatro*, *Op. cit.*, p. 8.

¹¹ Vid. Herrero, A., “Intertextualidade, contra-obra e reteatralizaçom”, en AA. VV., *Ricardo... Op. cit.*, pp. 77-83.

¹² Cf. Fernández Roca, X. A., “Carballo Calero no seu teatro”, en AA. VV. *Homenaxe...*, *Op. cit.*, pp. 23-28.

que botou man dos recursos do teatro chinés. Esta peza, estreada polo propio Carvalho en Fingoi, foi a máis celebrada e representada da súa produción dramática. O mesmo carácter lúdico de teatro infantil ten *O redondel*, adaptación dun drama chinés de Li Hsing-Tao, realizado en 1951 para que fose representado polos seus alumnos de Fingoi.

Durante dez anos, o traballo como docente e investigador –doutórase en 1954 e comeza a redacción da *Historia da Literatura Galega Contemporánea*– só deixou lecer ao poeta, e en 1961 viu a luz o poemario *Saltério de Fingoi*. A crítica coincide en sinalar esta obra como un punto de inflexión na traxectoria poética de Carvalho, como un libro de madurez, como peza fundamental na súa produción, en que se privilexia a voz reflexiva do poeta na súa procura de transcendencia, de Deus¹³; ou incide na desolación da descuberta de que Deus –o Absoluto– non existe¹⁴. Concorde en que, tecnicamente, alcanzou a perfección na poetización das referencias culturais, dos mitos literarios, e a combinación de metros¹⁵. O mesmo título está a falar xa do contido da primeira sección do poemario: unha colección de salmos aos que se tivéssemos que aplicar a clasificación dos Salmos bíblicos cualificaríamos de “salmos de lamentación” porque Deus –a transcendencia á que aspiraba o ‘anxo de terra’– é néboa (‘Oh néboa, néboa’) ou está morto (‘É estás ali –como un cadelo triste’), polo que o home ficou só con/e a terra (‘Intre de soledade); quedalle a poesía (‘Ja chegou a ese tempo’) feita de [448] dor, mágoa e coita (‘Un pouco de dor’) porque non é quen de gozar plenamente da vida (‘Ben querería, certo’, ‘Hai quen a vida leva no seu fros’), nin do amor, que tamén murcha (‘¿Mais ao cabo tamén o amor’) e fica só o baldeiro, a ‘ceibidade inútil’ (‘De novo aquel baleiro’, ‘Ti que procuras a infinda liberdade’). Cerran esta sección dous ‘salmos de exaltación e loa’: ‘Alto Lérez’ e ‘Morta no mar’. O título da segunda parte, ‘Aneis de água’, ofrece tamén algunhas clave para interpretarmos o sentido dos textos pola utilización de dous substantivos que se anulan semanticamente: o símbolo do infinito e do perfecto –o círculo do anel– fica anulado pola materia con que está construído; e baixo este fermoso epígrafe quince poemas en que a ambigüidade (‘E de verdade foi? Foi de verdade’), a inconcreción (Esta nada que che traio), e mesmo a ausencia de morfemas gramaticais indicadores de xénero (‘Ti que ajudas nesta misa eterna’) crean un clima en que o poeta pode estar dialogando ou reflexionando sobre e con a Amada, coa súa propia alma ou co Outro “eu”. Esta ambigüidade, a posíbel dupla interpretación, tan querida e procurada en toda a obra de Carvalho, gaña intensidade cos poemas que levan título: ‘Muller dormida’, ‘A Felicidade’, ‘Esquezo’, ‘Gañadora’ e ‘Praia de Coruxo’, mais, significativamente, a sección cerra co poema ‘E calquei a soleira bretamosa’, onde a ‘femínea sombra’, a pesar da súa mocidade, resulta ser a ‘nai’ do poeta, quedando fronte a fronte, de novo, Home e Terra.

En “Novelo de fantasmas”, constituído por oito poemas, todos con título, coidamos que o poeta reflexiona sobre as súas relacións cos outros (co mundo que o rodea, coa sociedade) e, por vez primeira, sobre a guerra e as súas consecuencias. ‘Rosa en maceta’, beleza enxebre domesticada, manipulada, presa nos límites dun recipiente onde o seu desenvolvemento será controlado, e ‘Amazonas’ que avanza guiadas por ‘un home só entre elas, que as mandaba’, afastándoas do poeta; as ‘Perguntas’ que nunca terán resposta; os ideais que nunca serán alcanzados de ‘Paxaro’; a guerra en ‘Viage’, e as súas horribes consecuencias en ‘Ese neno’. De novo, a ambigüidade da que fai gala Carvalho, permite

¹³ Vid. Herreo, A., “A procura da transcendencia en *Salterio de Fingoi*”, *Grial* 74, Galaxia, Vigo, 1974, pp. 480-489.

¹⁴ Vid. Pallarés, Pilar, *Op. cit.*, 1992.

¹⁵ Vid. Salinas Portugal, Frco., *Voz e silencio (entrevista con R. Carvalho Calero)*, Cumio, Pontevedra, 1991.

unha lectura máis suave e íntima porque as súas referencias son sempre femininas e utiliza, como no caso de ‘Rosa en maceta’, tópicos da linguaxe amorosa que, dunha forma mecánica, lemos sempre nun sentido lineal. A ‘rosa’ simboliza na tradición lírica occidental á muller e o amor, mais a ‘rosa enxebre’ de D. Ricardo vive nunha maceta, e que as roseiras puidesen cultivarse no interior dun gabinete dese xeito foi o resultado de técnicas artificiais, despois de moitas manipulacións e cun resultado sempre dubidoso e efémero. Quizais deberíamos acreditar un pouco máis nas súas palabras cando, a respecto da poesía social, declaraba: [449]

Non podemos rexeitar nengunha clase de temática e, se se me permite, indicarei que eu fun un dos máis activos en tratar temas sociais ou políticos, na medida en que isto era posíbel, nos meus versos¹⁶.

Grande admirador da muller como obxecto estético, Carvalho non podía deixar de a observar tamén como animal social e, sobre todo, como espello das convencións morais e sociais do réxime político que lle tocaba vivir e padecer. O control, mesmo dentro das familias, que a ditadura exerceu a través das mulleres –educación, confesionarios e Sección Feminina– non podía escapar aos ollos deste intelixentísimo profesor que defendera os principios nacionalistas e republicanos e viviu sempre rodeado de mulleres. De aí que, nesta etapa da súa vida, se lle presenten a relación home/muller e o amor como un imposíbel, e que a responsábel dese fracaso sexa sempre Ela. De feito, igual que no auto *A árbore*, o derradeiro poema da sección ‘Novelo de fantasmas’, ‘Amantes’, volve sobre a mesma cuestión.

O poemario abríase, como dixemos, cos salmos de lamentación que conformaban ‘Salterio de Fingoi’ en que o poeta descubría a non existencia do Deus-Pai tradicional e cristián, mais ese baleiro vai ser substituído por unha nova relixión, por unha nova crenza, individual e propia, que se recolle na derradeira sección, en ‘Oratorio’. Etimoloxicamente, o vocábulo “oratorio” designa o armario, o compartimento de imaxes relixiosas e, neste caso, ese armario encerra as do propio poeta. É aquí onde os máis diversos mitos serán recreados, mais non como adornos culturais que despisten ao lector inxenuo, senón como vivencias:

Para min eses mitos literarios, eses mitos relixiosos que ás veces utilizo na miña poesía son vivencias moi directas, porque me parece que expresan sentimentos, traxedias, enigmas da civilización en que estou inmerso¹⁷.

E así, o ‘Rodel do Anjo do Paraíso’ descobre aqueles marabillosos anxos transformados en amorais funcionarios; Helena de Troia non é cantada como a muller máis fermosa do mundo, senón como o símbolo da impunidade con que se cometen crimes monstruosos: o tempo pasará e non importarán Príamo, nin Héitor, nin Paris, nin a destrución de Troia; o Graal segue agachado no Cebreiro, como na alma do poeta segue a brillar aquela época de esperanza que foi a República; e o poema ‘In memoria’ non lembra ao Bautista, senón a todos os inocentes sacrificados polos caprichos dun poder perverso e absurdo. E nacen os grandes mitos contemporáneos: Gandhi, a quen o poeta di: [450] “Ti pasaches”; e brada

¹⁶ Cf. Fernán-Vello, M. A. e Pillado Mayor, Frco., *Conversas en Compostela con Carballo Calero*, Sotelo Blanco, Barcelona, 1986, pp. 245-246.

¹⁷ Cf. Salinas Portugal, Frco., *Op. cit.*, p. 86.

contra o niño de materialismo da ‘Urbe’, símbolo da nova xeira que será reconquistada, algún día, polo ‘ceo’ e o ‘verdor’ das primeiras ilusións. Cerra ‘Oratorio’, e tamén o libro, o poema ‘A Bacante e Dionisos’, co diálogo entre a sacerdotisa e o deus das forzas irracionais do home que dá como resposta: “Ama, cala e atura...” Atento sempre aos movementos da época en que vive, aínda que sen seguir modas e lugares comúns, Carvalho ofrece neste libro posibelmente a mellor poesía existencialista da literatura galega e, desde logo, a máis orixinal de todas.

A mesma desesperanza existencialista inspira, en 1969, o *Auto do prisioneiro*. Aínda que a respecto desta peza se ten falado de Kafka, Sartre e Beckett, o propio Carvalho afirmou que responde ás liñas do auto sacramental español, mais actualizado no ambiente e encarnando as personaxes alegóricas en seres individuais: un Prisioneiro semellante ao calderoniano Segismundo que procura en toda parte comprobar empiricamente a existencia dese Director que din é o seu pai. Os argumentos que se utilizan para o facer desistir do seu empeño variarán segundo a personaxe interrogada: para o Guardián, a figura máis baixa na escala social, é unha procura absurda porque a felicidade radica en que alguén decida por ti; o Oficial utiliza a argumentación de que se o sistema funciona é porque existe un Director que dá as ordes, e atribúe a ‘doenza’ do prisioneiro ó funesto costume de pensar; a Nai intenta que acepte a súa situación apelando á resignación cristiá; os Amigos e Amigas envexan a súa forma de vida polas comodidades materiais que posúe; e Laura, que cubre as necesidades eróticas do Prisioneiro e aspira a substituír ao Director nas súas ansias, visto que as armas de seducción tradicionais non abundan, desprega unha nova: o seudointelectualismo conseguido nas aulas universitarias.

A obra desenvólvese no día en que o Prisioneiro cumpre trinta simbólicos anos e ábrese coa visita, mentres el dorme, dunha Nena que lle anuncia que esa será a derradeira xornada da súa vida. No fondo da cela permanecerá sempre fechada a porta que comunica coa Dirección, e durante toda a obra o Prisioneiro intentará directa, ou telefonicamente, pórse en contacto con ela. A través, sobre todo, das figuras femininas o autor realiza unha demolidora crítica da sociedade de consumo e, outra volta, do mundo feminino, polo que facilita unha interpretación sociolóxica da peza. De todos os xeitos, a derradeira visita que recibe o Prisioneiro volve a ser a da Nena para lle ofrecer un xarope que acougue o seu espírito, é a Morte e, no último alento, soa o teléfono e comeza a se abrir a porta; mais no seu interior, que o Prisioneiro xa non pode ver, non hai nada, só baleiro. Este final permite que cada espectador/lector realice a súa interpretación: a porta abriu, por tanto, o ser humano coñece a Deus despois da morte; ou ben, detrás da porta [451] non hai ninguén, por tanto, Deus non existe. De novo a ambigüidade carvallana; do mesmo xeito que a Nena, a Morte, pode ser aceptada negativa ou positivamente, segundo a vexamos como o terríbel mal que remata a vida, ou como o sono que nos proporciona a paz definitiva, a fin da mágoa, da coita e da angustia.

O *Auto do prisioneiro* foi publicada, con *A árbore*, *A sombra de Orfeu* e mais *A farsa das zocas*, en 1971, nun volume titulado *Catro pezas*. Desde este ano ata 1980, data da súa xubilación, o labor ensaístico ocuparía case todo o seu tempo, mais nese ano sae do prelo *Pretérito Imperfecto (1927-1961)*¹⁸, volume onde recolle toda a súa produción poética anterior publicada en forma de libro. Desde a perspectiva dos setenta anos e coa cultura e os coñecementos dun sabio, Carvalho elimina os textos que non considera dignos de per-

¹⁸ Vid. Herrero, A., “A poesía de Ricardo Carballo Calero (1927-1961)”, en AA. VV., *Homenaxe...*, *Op. cit.*, pp.19-22.

maneceren, realiza algunhas modificacións e actualiza a ortografía de todos os seus poemarios anteriores. Ese mesmo ano, e como reflexión sobre a transición política desenvolvida para que o Estado español pasase, sen demasiadas mudanzas, da ditadura franquista á monarquía borbónica, Carvalho redixiu a que el consideraba –e concordamos totalmente– a súa mellor peza dramática, *Os xefes*.

A pesar de que o autor a definiu como “comedia política”, quizais fose máis acertado cualificala de drama. O primeiro acto desenvólvese no cuartel xeral do exército branco que está sitiando Gaibor, capital de Gurlandia; os xenerais que compoñen a Plana Maior do exército do Xeneral Brañas comentan a ubicación xeográfica da cidade e a situación da guerra, Brañas dá instrucións sobre a estratexia de ataque ao seu lugartenente, e cérrase o acto cunha rolda de prensa do Ministro de Información. O segundo acto, á mesma hora do solpor que o anterior, transcorre no campo contrario, no dos sitiados, o do exército negro comandado polo Xeneral Dragón, e as situacións son as mesmas: comentario por parte dos xenerais da situación bélica, confidencias de Dragón co seu home de confianza e entrevista da Ministra de Información coa única periodista á que lle foi permitido cruzar o sitio en representación de todos os seus colegas estranxeiros. Tanto polo discurso dos militares como dos políticos, é doado identificarmos o exército branco coas forzas sublevadas no 36, e o exército negro coas forzas republicanas: os primeiros autoprocólámanse defensores da tradición cristiá, do culto á patria, do honor militar e das virtudes familiares, acusando aos segundos de seren ateos, anarquistas e destrutores da familia e da propiedade privada. Mesmo os brancos utilizan frases de Mola e Franco, e en boca da Ministra dos negros están os lemas anarquistas do 36 ou o lendario [452] “Non pasarán”. A derradeira pregunta que os xornalistas fan aos ministros é se existe a posibilidade dunha paz negociada, e ambos responden contundentemente que non.

O terceiro acto desenvólvese de mañá, nunha Embaixada estranxeira. A través dun Diplomático e a súa Secretaria sabemos que se asinou un armisticio e que, clandestinamente, Dragón e Brañas celebrarán unha entrevista; nela os xenerais, despois de se ofrecer mutuamente unha rendición honrosa que ningún acepta, chegan a un acordo: sexa cal for o resultado da guerra, o vencedor suprimirá os elementos radicais do seu bando –ben a extrema dereita ben a extrema esquerda– e realizará unha política de centro. Entenden ambos que esa guerra civil non é máis que a primeira parte dunha outra guerra que rematará no futuro. A respecto da interpretación deste acordo, Carvalho afirmou:

Pódese pensar: dous home de honor con verdadeiro sentido patriótico. Ou tamén: dous xefes que pactan un engano ás masas que os apoian. Unha apología da democracia ou unha sátira da oligarquía¹⁹.

Tamén se preocupou Carvalho de indicar que, se ben os primeiros actos estaban localizados na Guerra Civil, o verdadeiro cerne da obra radicaba nese acordo político en que os Xefes resultaban ser ideoloxicamente idénticos, e que ningún estaba disposto a permitir a existencia da banda extrema da súa ideoloxía polo que, en realidade, planificaban un golpe de estado. Tendo en conta o que aconteceu na denominada Transición, a lectura da obra debe realizarse en clave actual, non histórica. En 1986, Carvalho mantiña a mesma opinión sobre a política do momento:

¹⁹ Cf. Carballo Calero, R., *Sobre o seu teatro*, *Op. cit.*, p. 11.

En moitos aspectos, a política oficial parece inspirada pola crenza de que é xurídica e moralmente aceptábel unha filosofía segundo a cal a disidencia, a oposición, pode e debe ser eliminada, o cal, naturalmente, é absolutamente erróneo dentro dun sistema que pretendemos democrático e liberal²⁰.

Estruturalmente, a peza é unha homenaxe a Castelao, a *Os vellos non deben de namorarse*. Dos tres actos que compoñen a obra, o terceiro foi o primeiro que escribiu, igual que aconteceu con *Pimpinela*. Dragón e Brañas son encarnacións dun mesmo “personema”²¹, son actantes do Xefe, como o grupo de xenerais, tanto brancos como negros, son encarnacións do Militar; e o Ministro e a Ministra, do Político; os xornalistas desempeñan aquí o papel do Coro de Mulleres de Castelao, [453] é dicir, a voz do pobo que, nesta ocasión, en lugar de opinar expón as súas dúbidas e pregunta o que quer saber. A pesar disto, tamén como nos *Vellos...*, esas personaxes presentan trazos que os individualizan e así, os xenerais negros falan de soberanía nacional e democracia, e os brancos de honor e patria; ou o mundo do campamento branco é exclusivamente masculino, mentres no negro as mulleres teñen un papel semellante ao dos homes. É máis, mesmo se aplicamos a *Os xefes* a análise estrutural que Carvalho aplicou aos *Vellos...* achamos novas equivalencias; as situacións da obra do ferrolán son:

1. Comentario dos xenerais sobre a situación da guerra.
2. Confidencias do Xefe ao seu segundo.
3. Rolda de prensa.

Mais tampouco se presentan na mesma orde nos distintos actos: no I temos 1, 2, 3, mentres no II o que hai é 1, 3, 2. Non era *Os xefes* a primeira homenaxe literaria de Carvalho a Castelao pois, o ano anterior, en 1979, tratou o tema do amor do Vello pola Moza no precioso texto *Aos amores serodios*. Formado por seis secuencias numeradas e con título, o texto é unha arriscada mestura de ensaio, relato e poesía. Ábrese cunha reflexión sobre o que quixo ou non quixo dicir Castelao sobre os amores serodios e a propia opinión do autor sobre esa cuestión para continuar cun relato que xira recorrentemente sobre o poema ‘Cabeza de deusa’, incluído tamén no poemario *Futuro Condicional*. Ficou moi atrás o narrador neorrealista e Carvalho procura novas fórmulas que tomarán corpo definitivo en *Scórpico*, mais mantén unha das características de toda a súa produción narrativa: a estruturación en pequenas secuencias.

En 1982, ve a luz un outro libro *Futuro Condicional (1961-1980)*, onde recolle a obra poética creada desde 1961. O volume, dividido en tres seccións –‘Excalibur’, ‘Venusberg’ e ‘Avalón’– ábrese cun poema sen título (‘Meu pasado imperfecto, meu futuro’) que expón a situación do poeta: ten un ‘pasado imperfecto’, vai cara un ‘futuro condicional’, mais nunca gozou dun ‘presente perfecto’; a causa desa desventura quedará explicada no derradeiro poema do libro (‘A Álvaro Cunqueiro, 1980’): non pode gozar da vida porque é un fillo de Eva –da muller que comeu o froito da árbore da ciencia–, mentres Cunqueiro era fillo de Lilith, a outra muller de Adán, –feita coma el de lama e que non coñeceu o pecado orixinal. Entre os dous poemas, os motivos que causan esa imposibilidade de gozar da vida e as pequenas compensacións con que o poeta intenta neutralizar a súa propia esencia.

²⁰ Cf. Fernán-Vello, M. A. e Pillado Mayor, Frco., *Op. cit.*, p. 234.

²¹ Vid. Carballo Calero, R., *Escritos sobre Castelao*, Sotelo Blanco, Barcelona, 1989, esp. pp. 233-299.

Está practicamente consagrado pola crítica que as tres seccións do poemario encadran as tres liñas temáticas da poesía de Carvalho: “Excalibur” a poesía reflexiva, relixiosa e transcendente; ‘Venusberg’ a [454] poesía erótica; e ‘Avalón’ a motivación mítica, literaria e histórica, é dicir, a vea culturalista. Elvira Souto avanzou un paso máis ao considerar a poesía de carácter erótico como un dos dous conxuntos temáticos que conforman, desde a perspectiva semántica, a poesía de reflexión filosófica:

O primeiro destes conxuntos estaría nuclearizado polo tema do encontro amoroso de carácter heterossexual e o segundo polo da consciencia do desterro a que o ser é condenado no tránsito do seu existir e os equívocos que presidem o desenvolver desse curso contingente²².

Efectivamente, tanto as reflexións sobre o encontro amoroso, como as reflexións e observacións sobre a Muller, representan momentos fuxidíos en que o poeta chega a albiscar ese “ceo” do que foi desterrado e que procura errante, de forma que a división en tres liñas ou veas semella un pouco esquemática. Coidamos que ademais desa aspiración á transcendencia, da consideración da vida como posíbel escenario en que os humanos representan a obra dun Autor que os move como monifates, das reflexións sobre o paso do tempo, a vellice e a morte, hai unha serie de poemas en ‘Excalibur’ en que fala da súa propia marxinación a partir do momento en que se enfrontou ao poder. Estas reflexión, ou denuncia, é evidente en poemas como ‘Retíro-me, vou-me’, ‘Vós tendes, certamente, tesouros’, ‘Amigo, o teu camiño ja está andado’ onde o poeta rexeita adorar novos deuses e renunciar aos seus, declara que xa non lle quedan amigos, mostra as súas cicatrices como resposta aos ataques e opta pola retirada silenciosa.

E tamén os poemas da sección ‘Avalón’²³ forman parte da poesía transcendente, persoal e, sobre todo, social de Carvalho, tanto cando utiliza mitos clásicos como cando comenta ou crea mitos contemporáneos. O encontro amoroso como entrada no ceo está en ‘Belhis’, ‘Anquises’, ‘O canto de Tristam’..., e o efémero desa incursión en ‘As mentiras. A verdade’; a traxedia do terceiro mundo que cre poder vencer coa fe e a cultura o armamento occidental está recollido en ‘A guerra dos seis días’; o seu propio ostracismo, en ‘Auletés’ e ‘Elegia veneciana’; o fracaso das revolucións porque os revolucionarios se deixan comprar polas migallas dos poderosos, en ‘Babilonia’, e esa Babilonia resulta ser Galiza cando o poeta galeguiza as profecías bíblicas en ‘Profecía de Isaias Ferreiro’, e lamenta a americanización dos costumes e a servidume á moda, en ‘Beleza mascadora de chiclet’, ou compara as nosas semi-rurais cidades coas grandes cidades doutras culturas. [455] Quizais a crítica, fascinada pola grande novidade que significaba o erotismo na poesía galega, esqueceu a tremenda denuncia que agachan poemas como ‘Maniquin negra’, ‘Soños de amor’ ou ‘Unha negra pequena’; ou, seducida polas fermosas referencias míticas e culturais, non foi quen de ver en ‘Arcadia’ a ridiculización do home que cre vivir no mellor dos mundos posíbeis e non deixa de ser un boi; a violencia e o engano da sociedade actual en ‘Un mendigo correctamente vestido’; a falta de valores morais en ‘Consello de administración’, ‘O grande executivo’ e mesmo ‘Joam XIII’; e, finalmente, a amarga denuncia contra unha sociedade na que só existe o que é noticia nos medios de comunicación, en ‘E non te coñeceron’. A vea culturalista de Carvalho non é máis que unha outra forma de

²² Cf. Souto, E., “Anjo de terra”, en AA. VV., *Ricardo... Op. cit.*, pp. 66-70.

²³ Vid. Rodríguez Fer, C., “Mito e historia na poesía de Carvalho Calero”, *Agalia* 11, 1987, pp. 293-319.

expresar as súas reflexións sobre o home e a sociedade que lle tocou vivir, pois utiliza os mitos coa dimensión auténtica de ser capaces de explicar sentimentos eternos e constantes do comportamento humano.

No seguinte poemario, *Cantigas de amigo e outros poemas*²⁴, Carvalho escribe un dos libros máis fermosos da poesía contemporánea. Nesta ocasión non facilita pistas ao lector e as oito seccións en que está organizado o libro están numeradas, máis o propio título do volume é xa unha declaración de principios: a insensíbel muller da posguerra –que non era quen de estar á altura dos sentimentos do home– deixou paso á nova muller dos 80, á *amiga* actual, que “sem necessidade de refram nen paralelismo” é capaz de amar coa mesma intensidade que o poeta. O camiño cara a esta reconciliación entre home e muller fôra xa iniciado en ‘Venusberg’, mais será aquí, nas *Cantigas de amigo e outros poemas*, onde a “Venus de contido variábel” alcance a categoría de voz poética. Francisco Salinas cualificou os textos das seccións I e II como “discurso do quotidiano”²⁵ porque as ‘amigas’ son mulleres do común, fronte ás da sección III que serán mulleres míticas; esta acertada caracterización foi matizada por Elvira Souto²⁶ que incide no feito de que estas novas ‘amigas’ xa non se limitan a agardar ao amigo e toman as decisión por si mesmas.

De certo a sección I está composta por cantigas en que o mundo feminino do cotián toma voluntariamente a decisión de se negar ao amor ou de renacer a el (‘Esquecida vivia’), mais unha parte destas ‘novas amigas’ segue presa polo entorno social, polos valores imperantes, e en II as voces femininas cantan situacións en que esa presión social [456] condiciona a súa conducta perante o amor, ou expresan sentimentos socialmente reprobados: a muller violada que non se atreve a confesar que gozou en tan salvaxe acto, a amante que envía a unha amiga para que a substitúa no leito do amado, a moza que non aceptaría ao home vello que a mira, a que casa sen amor porque non foi correspondida, a casada que soña esperta con outro, a que opta polo suicidio, a que ama a quen a maltratou e acabou por asasinala... Esta muller que é capaz de amar e renunciar ao amor tamén estaba reflectida na mitoloxía literaria e eses mitos son os que conforman a sección III: Brangel, a segunda Isolda, Maria Mancini, Constança Mozart e Mrs. Strauss.

Como contrapunto a esas cantigas de amigo, a sección IV dá paso á cantiga de amor; a voz masculina encárnase primeiro en Tristam para deixar paso inmediato á voz directa do poeta. Esta brevísima parte –catro poemas– céntrase cun texto ‘Calquer lugar é bom para morrer’ onde amor e morte preparan ao lector para o contido da sección V, en que se produce a identificación total entre amor e morte a través da figura da muller fatal (‘Hatseput’, ‘Pentesilea’, Helena...), do soño cabaleiresco ou dos amores contrariados dos amantes de Verona. Mais, a pesar diso, a alma dun poeta non renuncia ao soño, sexa a vella tola “que agora escreve poemas que nom lê ninguem”, sexa o propio poeta que fica á espera de Artur, Sebastián e Federico.

Esa vellice á espreita, anunciada en V, preside todos os textos que conforman a sección VI. Desde o desterro da idade rememora as “raíñas’ gozadas, observa pola televisión a beleza dos corpos, aconsella gozar da vida mentres se poida e reivindica os amores serodios. E desa relación consigo mesmo, coas súas obsesións poéticas de sempre, Carvalho pasa, na sección VII, ás súas relacións co mundo exterior: reflexiona sobre a arte contemporánea,

²⁴ Vid. Blanco, C., “A muller nas cantigas de amigo de Carballo Calero”, *Luzes de Galiza* 5/6, 1987, pp. 53-54.

²⁵ Vid. Salinas, Frco., “Carvalho Calero: voz que nom cessa”, *Agalia* 10, 1987, pp. 206-215.

²⁶ Vid. Souto, E., “Imagens de mulher (a representaçom do feminino nalguns poemas de Carvalho Calero)”, *Agalia* 18, 1989, pp. 138-153.

saúda á nova xeración de poetas, e volve a mirada sobre o vivido para se achar no desterro social ao que foi condenado polos propios compañeiros de viaxe (‘Criámo-nos juntos, e parecía que éramos’, ‘E agora teño a mesma idade’...), sen resposta para as vellas preguntas (‘Irei-me sem sabê-lo’), e coa constancia de que “nom che hai rosas, hai-che espinhas”. Desde as últimas voltas do camiño, agarda a Morte, e esa espera conforma a derradeira sección do libro, a VIII: pregúntase se a morte será como a vida vivida e confirma que xa é tarde de máis para emendar nada. Doenza, soidade e tempo vital a punto de se esgotar, mais no último alento “aínda podería, / se os males nom vinhesem todos juntos, / um ano, um mês, um dia ser feliz”.

No derradeiro poemario, *Reticências...(1986-1989)*, publicado en 1990, ano do seu pasamento, Carvalho volve a titular as seis seccións que o conforman. ‘Néboa de sol’ abre o libro con esa contradicción semántica dos nomes que aparecera xa no *Saltério de Fingoi* e recolle trinta e seis poemas que xiran en torno ao sentido da vida e a natureza humana; [457] aparecen temas coñecidos xa polos seus lectores: a vida como representación ou como soño, os homes como xoguetes dun deus, a identificación do coñecemento coa imposibilidade de gozar da vida, o paso do tempo, os amores serodios, a soidade non procurada, a vellice, a posibilidade do suicidio... en moitas ocasións, estes temas están tratados cunha profunda ironía que culmina no último texto da sección en que o poeta fica á espera de Godot.

‘Ponte de ar’, segunda das seccións, xira en torno a aqueles elementos que representan unha luz nas tebras da vida: o abrente dun día de primavera, o cío das aves, a infancia perdida, a relixión, a ilusión de voar... mais, en xeral, a tremenda ironía con que son tratados case todos eles leva a que esa ponte cara ao ceo que tenden estes poemas fíque destruída, de aí que sexa unha ‘ponte de ar’; a desintegración desa ponte, desa esperanza, queda reflectida mesmo en construcións que se anulan semanticamente: “irei onte”, “fun manhá”. Ilusión de que existan esas pontes, mais convicción de que son falsas; eis a derradeira frase do último poema: *velut sombras, sicut naves*.

Como non podía ser menos, o centro do libro está focado no amor e a muller. Na terceira sección, ‘As pétalas da rosa’, desde a voz poética do autor, do home, do poeta que a transformou en núcleo e cerne da súa obra: a Venus de contido variábel, a deusa, a morte, a innecesario artificio con que se engalana, as mulleres como diversas encarnación da feminidade... e en resposta a esa voz masculina, na quinta sección, ‘Cantigas de amigo’, as ‘amigas’ responden positivamente a todas as arelas do amigo, sexa o goce momentáneo dun encontro casual, sexa a correspondencia dun amor que ultrapase a morte.

A seguir, os oito poemas que integran a sección ‘Arredor de si’. O título, empréstado por Otero Pedrayo, dá a clave para a interpretación dalgúns poemas que sen ela poderían ser mal entendidos. O morgado que rexeita ceder os seus dereitos de primoxenitura (‘Minha querida mai, mui mal me trata’) ou o ancián que se ve substituído polos fillos na Cámara do Consello (‘Todos os meus filhos tenhem o cabelo branco’) son transposicións literaria-traspasas da situación que padeceu cando a súa sabedoría filolóxica e lingüística foi substituída pola de xeracións máis recentes nas institucións que se encargaron de deseñar a política lingüística de Galiza na transición da ditadura á monarquía. É infrecuente na poesía de Carvalho a ira que transpasa os versos de poemas como ‘A maior parte desta poesía’, que quizais sexa un estalido de rabia pola indiferencia e/ou cegueira con que, en xeral, foi acollida a súa obra poética; aínda que nos inclinamos máis a acreditar en que a furia teña como obxectivo a si mesmo, que sempre refreou e controlou tanto a paixón que sendo un poeta ardente, sincero, profundo e emocionado, creou a poesía máis difícil, clásica, cerebral

e hermé- [458] tica da literatura galega. Así, non estraña que reivindique o odio (‘O ódio nom é judeu nem árabe’), que en clave irónica desvele a falsidade (‘Somos os pacificistas / que andamos dando guerra’), ou alerte sobre o ouro que todo o merca (‘Na China’), para cerrar a sección co terríbel poema (‘Como podemos’) en que se pregunta como a súa xeración, que defendeu a República e o Partido Galeguista, puido vivir nun réxime que educou aos seus fillos no odio á lingua e aos seus país e, nunha arrepiante toma de conciencia, semella arrepentirse de ter consentido en ser ño para aqueles lobos.

Fecha o libro a sección ‘Ilha de luz’. De novo o refuxio do poeta, os seus deuses privados, mais agora é consciente de que os mitos están feitos de palabras, e que as palabras non teñen demasiado valor na sociedade contemporánea, e mesmo son manipuladas de tal xeito que acaban significando o contrario do que significaban, de aí o poema ‘No Líbano non hai cedros do Líbano’ con que se abre a sección; e a verdade de Tristán é que non xace a carón de Isolda, e só nace a parella Tristán-Isolda, unidos na lenda, unha vez que están mortos. Da mesma forma que comprende que a conquista de Xenebra vén sendo o mesmo que a descuberta do Graal, e a Muller son todas as mulleres, e o Ideal, o Soño dun poeta é único, aínda que atinxa moitas formas externas. E esa amarga lucidez permítelle a aceda ironía de se burlar de si propio (‘Alopecia em progressom socrática’), de se cuestionar a súa opción vital a través do destino de Napoleón –que se equivocou ao abandonar a illa, porque non alcanzou o poder, senón o cárcere–, e de envexar o destino de Roger Vadim, que gozou a tantas mulleres fermosas. Quizais a esa altura da súa vida, Carvalho lamentase non ter permitido ao Outro, apaixonado e hedonista, romper as barreiras sociais e vivir en plenitude. Desherdado dos seus dereitos de morgado e substituído no Consello polos fillos, só lle quedaba observar desde fóra como outros pobos oprimidos iniciaban a loita pola liberdade (‘Treze monges budistas’).

A tendencia que mostra nos últimos anos a reflexionar sobre a propia traxectoria vital, e sobre os soños e ambicións comúns que ficaran truncados, terá outra plasmación literaria en *Scórpio*²⁷. Novela fechada no sentido de que abrangue o ciclo vital do protagonista, novela realista en canto que todo o material –tempo, lugar, ambientación e personaxes– está tirado da experiencia vital do autor, e novela polifónica porque son múltiples as voces que narran. A obra está dividida en dúas partes: na primeira relátase a infancia e formación do protagonista, Rafael Martínez Pinheiro, Scórpio, e na segunda a súa vida como adulto. A técnica narrativa fica explicada, tanto na súa planificación como na [459] súa intencionalidade, a través dun dos personaxes, Salgueiro, verdadeiro *alter ego* do Carvalho escritor: estará constituída por unha serie de discursos de distintos personaxes relacionados con Scórpio ou o seu entorno, mais sen se preocupar de que ese discurso responda ao rexistro lingüístico que lles correspondería e, como narrador omnisciente, o autor coñecerá absolutamente todos os seus pensamentos cunha única excepción, os do propio protagonista. Deste xeito, vinteún personaxes na primeira parte, e vinte na segunda, irán desvelando a vida externa de Scórpio, as súas accións e reaccións, e simplemente con isto, sen coñecermos nunca o que pensa ou sente, encheremos cos nosos propios medos, arelas e soños esa parte do ser humano que sempre fica nas sombras, interpretádomos, segundo as nosas propias crenzas e principios, a súa personalidade.

Tanto desde o punto de vista individual como colectivo, Scórpio e a súa xeración, a novela foi brillantemente interpretada como viaxe heroica por Elvira Souto²⁸: antecedentes

²⁷ Vid. Quiroga, C., “*Scórpio*. História rosa e narrador polifónico”, *Agalia* 12, 1987, pp. 486-488.

²⁸ Vid. Souto, E., *Viagens na literatura*, Laivento, Santiago, 1991.

familiares extraordinarios, as estadias en Santiago e Salamanca como probas que debe superar o heroe, o compañeiro (Sagitario), as dúas mulleres (Chéli e Eugénia), a terceira partida que leva á purificación na guerra, e a caída final. Na lectura de Martínez Pereiro²⁹ o que prima é a escrita como catarse individual, como forma de dar testemuño da verdade do interior do poeta. Ambas interpretacións son reconciliábeis e complementares. Loita heroica contra si mesmo, contra a parte escura, contra os instintos, da que en absoluto sae triunfante o anxélico Rafael, que traizoa o máis estimado, segundo a tradición, dos vínculos masculinos: a amizade. En clave individual, o destino de Scórpio pódese interpretar como castigo, porque non é capaz de asumir os principios morais dunha sociedade ruín e hipócrita que ten sublimado o ‘pecado da carne’, e que o agrava se a carne en cuestión é “propiedade” doutro home; de aí que sexa realmente sintomático que a única muller fermosa coa que Rafael non ‘cae’ sexa Artemisa, solteira, e coa que non estaría obrigado á castidade por ser esposa dun amigo, dun mestre, ou irmá da súa suposta namorada.

O conflito entre o desexo erótico –que xorde como o vento– e as normas sociais e relixiosas –que o intentan choer– é unha constante en toda a poesía de Carvalho, como o son, nos últimos poemarios, as voces femininas de Merche, Luzita, Cleo, Helena, Rosário, Rosa ou Amália; de feito, as únicas mulleres da novela que non teñen voz son Eugénia e Artemisa. Á primeira o autor non lle pode ceder a palabra, porque sería a réplica feminina de Rafael e o segredo ficaría desve- [460] lado; a segunda, Artemisa, leva no nome a clave do seu silencio: a pesar de súa fermosura física, a atracción erótica non se produce, a faísca non salta. E a traxedia xorde cando El, comprometido con determinados principios ideolóxicos, sociais, políticos, e mesmo relixiosos, descobre no seu interior ese Outro que, en materia amorosa, non respecta nada. Afogar ese Outro será o empeño heroico, e fracasado, de Scórpio. Rafael /vs/ Scórpio: un dos sete arcanxos, o que leva o nome de ‘menciña de Deus’, e o animal que Artemisa, deusa da castidade, enviou para eliminar a Orión, o garrido cazador que ousou desexala. Dous en un, a dualidade constante do ‘anxo de terra’, a aspiración á transcendencia e a irrefreábel atracción erótica.

Desde a perspectiva colectiva, que é a que admite o autor, *Scórpio* segue o ronsel iniciado por *Arredor de si*, de Otero Pedrayo. Entón estaríamos perante a biografía novelada da Xeración do Seminario de Estudos Galegos mais do que de todo o galeguismo e/ou o nacionalismo histórico, e, nesta dimensión, o tremendo destino do grupo queda recollido nas posibilidades a que se viron abocados os seus membros: a morte (Scórpio), o exilio (Sagitario) e, dunha ou outra forma, a integración (Salgueiro) no novo réxime. Nesta dimensión, Carvalho volve á temática colectiva, á narrativa de carácter social de *A gente da Barreira*, relatando, outra volta, a destrución dunha forma de vida, dunha sociedade que camiñaba cara á liberdade. A minuciosidade con que diseña o mundo intelectual dos mozos nacionalistas na universidade republicana e a loita nas trincheiras madrileñas (adobiada polos discursos de Franco e Largo Caballero) conforman o mundo no que se desenvolve a traxectoria vital de Scórpio, unindo así o individual e o colectivo, de forma que o trágico final do protagonista adquire a dimensión simbólica do fin dunha ideoloxía ou, cando menos, dun proxecto político: o do Partido Galeguista.

Formado nun sistema de valores en que prevalecía o colectivo sobre o individual e en que Galiza era un problema de todos, Carvalho Calero fixo gala dun pudor e dun recato que o levaron a se auto-excluir da *Historia da Literatura Galega* nunha época en que os

²⁹ Vid. Martínez Pereiro, C. P., “*Scórpio* ou a moi intelixente caza-cruzada dun fantasma”, AA. VV., *Ricardo... Op. cit.* 1991, pp. 71-76.

artistas se auto-ponderan, os críticos se auto-citan, e os investigadores e estudiosos parcelan a Lingua e a Literatura como se dunha propiedade privada se tratar. De aí a falta de coñecemento que as xeracións máis novas teñen da extraordinaria obra deste home que nos deixou, como derradeiro legado, un modelo de dignidade e coherencia persoais difícil de alcanzarmos.