

Interpretación da obra *Auto do prisioneiro*, de Ricardo Carvalho Calero

An Interpretation of Auto do prisioneiro, by Ricardo Carvalho Calero

MARÍA CARMEN SUÁREZ REY

IES As Telleiras
men.srey@edu.xunta.es

Recibido: marzo 2020. Aceptado: abril 2020

Resumo: Tocante ao teatro, Ricardo Carvalho Calero pódese considerar un inestimable contribuidor á creación e renovación do teatro galego do século XX, na etapa de posguerra. No seu teatro, sen adscripción a ningunha corrente literaria, podemos atopar dende propostas clásicas ata as máis modernas e mesmo algunhas moi próximas ao simbolismo e ao expresionismo. *Auto do prisioneiro* é a súa obra preferida e unha das máis representativas. Tematicamente, reflicte un «problema existencial humano», cunha visión próxima ao teatro do absurdo e cargada de expresionismo e simbolismo. Unha obra da que cabe facer unha interpretación plural.

Palabras chave: Teatro galego contemporáneo, teatro existencial, teatro do absurdo, auto alegórico, traxicomedia psicolóxica, simbolismo, expresionismo.

Abstract: As for Carvalho Calero's playwrights, they can be considered an invaluable contributor to the creation and renewal of Galician theater in the twentieth century, in the postwar period. In his theater, without ascription to any literary current, we can find from classical proposals to the most modern and even some very close to symbolism and expressionism. *Auto do prisioneiro* is his favorite work and one of the most representative. Thematically, it reflects a «human existential problem», with a vision close to the theater of the absurd and laden with expressionism and symbolism. A work that can be interpreted in a plural way.

Key words: Contemporary Galician Theater, Existential Theater, Theater of the Absurd, Allegorical story, Psychological tragicomedy, Symbolism, Expressionism.

Sirva o presente traballo como agradecemento a este autor, portador do apelido «Carvalho», cuxo significado é «árbore autóctona galega, símbolo de fortaleza, beleza e identidade galega», que nalgunha ocasión asinou co pseudónimo «Ilex», «acifneiro» en latín, unha especie de árbore emparentada co carballo, que en certo modo, é unha tradución do seu apelido, e que nos permite pensar que non podía ser máis axeitado para referirse a este patriótico polígrafo profesor que nunca enfraqueceu á hora de fortalecer a nosa lingua e a nosa literatura e que, tocante ao xénero teatral, contribuíu a sumar na renovación iniciada no teatro galego do século XX. Toda unha frondosa árbore literaria que non deba permanecer na sombra.

I.- AS DIVERSAS FACETAS DE CARVALHO CALERO

A nosa pretensión é facer unha achega á lembranza de quen, sen dúbida, é unha insigne figura, un traballador e investigador da nosa lingua e literatura e un gran mestre dentro da cultura galega da segunda metade do século XX, á que contribuíu tanto no eido lingüístico como literario.

No ámbito lingüístico levou a cabo toda unha serie de investigacións que viron o seu froito na publicación dunha gramática, *Gramática elemental del gallego común* (1966), e numerosos estudos de rasgos lingüísticos concretos que mesmo abundan nos seus traballos de crítica literaria ao referirse a figuras fundamentais da nosa literatura. Parece que a máxima de Carvalho Calero era chegar a un maior coñecemento da lingua marxinal, como mostra da súa intencionalidade galeguista, polo que defendía non só a necesidade dunha vigorosa normalización social do idioma senón tamén a reintegración do galego na área lingüística luso-brasileira, fiel á súa preocupación pola coherencia histórico-lingüística do galego, do que dan mostra os numerosos traballos publicados en lugares diversos. Ademais, este gran mestre desenvolveu un intenso labor de emprego e visibilidade da lingua galega en todos os ámbitos, máis alá do estritamente académico: colaborou nos medios de comunicación impresos, participou en actos públicos en defensa da lingua, en congresos, seminarios, xornadas,...

Na parte literaria, prima a súa constancia na dedicación á investigación literaria que frutifica nunha ampla e rica bibliografía sobre o tema e que se verá culminada coa primeira obra que se fixo referida ao período que se estende dende a Guerra da Independencia ata o século XX, *Historia da Literatura Galega contemporánea* (1963), obra cume da historia literaria galega, así como o continuado labor divulgativo da nosa creación literaria en distintas revistas da época como *A nosa terra*, *Nós*, *Céltiga*, *Universitários*, *Papel de color*, *Resol* ou *Grial e tamén* as numerosas conferencias pronunciadas dentro e fóra de Galicia. Ademais, foi creador e nesta última faceta el mesmo se considera polígrafo, dado que abordou todos os xéneros literarios: poesía, onde atopaba as ferramentas para expresarse de maneira máis profunda e completa, ata o punto de afirmar que se sentía máis poeta que calquera outra cousa, «o máis íntimo da miña personalidade está reflexado na poesía» (Fernán 1986:86); narrativa, campo non moi amplo e do que di: «atópome cómodo cando escribo un relato curto» (Blanco 1989:238), ensaio; crítica literaria, xénero no que «alcançou o

cume da mestria» dito en palabras de José-Martinho Montero Santalha (1993:161), e teatro; o que confirma que estamos ante unha das máis relevantes personalidades literarias, con vastísimos intereses culturais, encadrada dentro do marco da xeración que el mesmo denominou «Geraçom do Seminário», en alusión á súa relación íntima, que el consideraba como unha especie de filiación cultural, co grupo do Seminario de Estudos Galegos, do que foi membro dende a súa mocidade.

Referido tanto á faceta lingüística como á literaria, non podemos esquecer o seu labor de docente, que lle permitiu levar da man polos camiños da nosa literatura e a nosa lingua alumnos e alumnas que aprenderon a coñecer unha parte importante da nosa cultura.

II.- O TEATRO DE CARVALHO CALERO

Este pequeno traballo vai poñer o seu punto de mira no teatro de Carvalho Calero, xénero ao que a crítica literaria non lle prestou suficiente atención e no que este autor comeza a súa andaina literaria, dado que se iniciou nel na súa mocidade, aínda que o seu gusto por este xénero xa vén de antes, pois na súa etapa infantil nacía nel unha clara afección que os seus pais favorecían ao levarlo ao teatro Jofre, na súa vila natal, cada vez que había algún espectáculo.

A minha afeição ao teatro, afeição que só esporadicamente poden cultivar ao longo da minha vida, data dos meus anos infantís. Os meus pais, no pequeno Ferrol dos tempos da guerra europea e o após-guerra inmediato, acudiam sistematicamente ao teatro Jofre cando o seu cenário nos brindava algun espectáculo. Carvalho (1984:322).

Já moço, desde a minha humilde localidade de respaldo do Principal de Santiago, continúei vendo teatro, o mesmo que durante as minhas vacacións en Ferrol ou as minhas primeiras excursións a Madrid. Carvalho (1984:322).

Estimulado polos espectáculos que presenciara e xunto coas súas lecturas literarias abondosas en idade temperá, recoñece o autor que o primeiro que escribiu foi teatro, aínda que non se ten publicado:

[...] mui precozmente, eu comecei a fazer obras de teatro [...] escrevin unha peza, desde logo lírica, en que havia concertantes. Era o libreto dunha zarzuela que se chamava *El puente de los enamorados* [...] escrevin tamén unha comédia en verso [...] que se chamava *La cruz más santa*. Esta inspirava-se nun relato de don Antónío de Trueba [...] Escrevin nese momento outras muitas pezas que algun día rompin e que, polo tanto, non conservo. Fernán (1986:25-26)

Mais, en palabras do propio autor: «...nom se me pode estimar como home de teatro, escrevim algunhas peças e pronunciei algunhas conferências que me relacionam com estas actividades...» Carvalho (1984:321). Esta confesión, que

ben puidera interpretarse dentro da modestia do autor, ten opinións encontradas. A profesora Araceli Herrero (2000:239) concorda co autor, no sentido en que Carvalho Calero non é unha persoa que coñecese o teatro como faría un «teatrólogo», mais o profesor Rabunhal (2000:281) defende que o noso autor estaba especialmente dotado para a arte dramática e que a abordou desde diferentes facetas da comunicación da mesma, polo que mantén a súa consideración como home de teatro e de moitos outros xéneros.

Entendemos as dúas posturas, mais sabendo da vocación de coñecemento e entrega ao traballo de Carvalho Calero, apoiamos a idea de destacar a súa faceta de autor teatral que el mesmo xustifica dando dúas razóns claras: «a necesidade do solilóquio, propio do escritor que se desdobra en realizador e espectador da súa propia obra, e a esperanza dun futuro en que o teatro galego fose unha realidade social» (Fernán 1986:110)

Iso si, Carvalho Calero insiste en que el nunca fixo teatro para ler, ao contrario, as súas obras «están escritas sempre co pensamento posto nun público que as ve representar, aínda que algunhas non se representaron nunca». (Fernán 1986:112) El consideraba que o teatro tiña que ter unha finalidade formativa, os diversos espectáculos dramáticos montados durante a súa época de profesor no colexio de Fingoi, nos que exercía de director, son boa proba diso; ademais, ten colaborado con adaptacións e traballos críticos sobre distintas obras alleas e tamén escribiu algunhas pezas teatrais, polo que aínda sendo esta faceta intermitente e reducida, deixa constancia do seu grande interese e amor ao teatro, xénero do que, ademais, era un bo coñecedor. Da súa autoría conta con catro pezas: *Farsa das zocas*, *A sombra de Orfeo*, *A arbre*, as tres escritas en 1948, e *Auto do prisioneiro*, de 1969, que nun libro posterior, titulado *Teatro completo* (1982), vai engadir xunto con outras catro pezas máis: *O fillo* (1935), *Isabel* (1945), *Os xefes* (1980) e *O redondel* (1951), esta última é unha adaptación do teatro oriental ao que Carvalho Calero era un gran afeccionado. *Os xefes*, xunto con *Auto do prisioneiro*, poden servir para representar a máxima expresión teatral do autor

Se tivese que asinalar como a mais representativa algunha das que eu escrivin, escollería dúas, e posivelmente levaría preferéncia o *Auto do prisioneiro*, que me parece que é a que indica con maior seriedade e cun esforzo de expresión cénica mais contido e mais profundo, un problema existencial humano. Fernán (1986:111).

O seu teatro é moi variado. Nel beneficiouse das correntes que se manifestaban en cada momento e que ían supoñendo un avance metodolóxico, pero sempre foi moi ecléctico para incluírse dentro dun grupo ou escola. Podemos atopar dende propostas clásicas ata as máis modernas e mesmo algunhas próximas ao simbolismo. É salientable a riqueza e variedade temática que o autor trata en todas as súas obras, nas que distintas facetas do comportamento humano ocupan un lugar importante: a comunicación, a maternidade, o fracaso do amor, a comprensión,... Tamén o carácter anovador dalgúns temas máis tradicionais ou populares foi intencionadamente incluído polo autor, cando os propósitos renovadores no teatro foron moi poucos.

A Carvalho Calero, seguindo a clasificación feita por Xosé Luís Méndez Ferrín, temos que situalo na denominada Xeración de 1936, que se refire á dos escritores nados entre 1910 e 1920 e que algún deles, como o caso do autor que nos ocupa, con obra publicada antes da guerra. Esta xeración de escritores, que supón unha ponte entre a literatura de preguerra e a dos máis novos, apoiouse primeiro no maxisterio da Xeración Nós para máis tarde adoptar posturas máis radicais e mesmo persoais.

Teatralmente, temos que situarnos na etapa de posguerra, de 1936 a 1975, e dentro dela, na última xeración, na que aparecen novas contribucións escénicas da man de Álvaro Cunqueiro con *O incerto señor Don Hamlet*, Xenaro Mariñas del Valle coa súa obra *A revolta* e o propio Carvalho Calero coas catro primeiras pezas arriba mencionadas que se suman aos anovamentos teatrais xa aportados anteriormente por Castelao en *Os vellos non deben de namorarse* e Rafael Dieste na peza *A fiestra valdeira*. Así, poderíamos dicir que o teatro na época de Carvalho Calero rompe coas promocións precedentes tocante ao costumismo que viña herdado do pasado, carente de importancia e de graza na actualidade do momento e introduce unha maneira de facer teatro máis moderna e innovadora, na que teñen perfecta cabida mesmo trazos simbolistas. En todas as súas obras, agás en *Farsa das zocas*, emprega un teatro ideolóxico. Quizais isto pode axudar a entender a difícil acollida da maioría das súas pezas teatrais, por ser consideradas obras cunha envoltura filosófica e en consecuencia, non chegaban a todo o público.

III.- A OBRA *AUTO DO PRISIONEIRO*

Entre as pezas teatrais xa apuntadas, Carvalho Calero acada a súa máxima expresión en *Auto do prisioneiro*, considerada «a máis expressionista das minhas pezas», en palabras do autor. (Carvalho 1984:328). Mais non só se trata dunha obra ligada ao expresionismo, senón tamén ao simbolismo.

Carvalho, sabedor como poucos da práctica do “teatro para ler”, escribiu teatro para ser representado, un teatro que caminha do realismo para o simbolismo e o expresionismo, usuario en parte do substrato mítico e aberto ás súas grandes inquietudes: as relacións problemáticas entre home e muller, a maternidade, o amor, a ambigüidade política, a actividade artística, etc. Rabuñal (2000:284)

Escrita no ano 1969, a diferenza doutras da súa autoría, foi representada. A primeira representación tivo lugar en 1974 por alumnado e profesorado do instituto mixto de Vilalba e o ano seguinte o grupo de teatro da agrupación cultural O Facho daba a coñecer a súa versión da mesma. Estas datas son especialmente importantes porque só había un ano, 1973, que se comezara a celebrar a Mostra de Teatro Galego de Ribadavia na que durante oito edicións se sucederon representacións por parte de grupos dispostos a recuperar a actividade teatral galega, entre os que se encontraban os que a finais da década dos setenta ían protagonizar a profesionalización da escena en Galicia.

Os temas desta peza son diversos e están entrecruzados. O autor mantén diferentes niveis de interpretación que coexisten de forma harmoniosa mantendo as incógnitas e o poder de suxestión. Algún crítico fala da «enigmaticidade» do *Auto do prisioneiro*, (Carballo 1971:17) mais o autor ten afirmado que «o misterio ten sempre o seu engado» (Carballo 1971:17). Recollendo esta suxestión, tentaremos interpretar esta peza teatral, partindo da realidade de que ante unha obra non hai unha lectura privilexiada, senón innumerables lecturas válidas e complementarias.

IV.- UNHA INTERPRETACIÓN DA OBRA

Despois de ler *Auto do prisioneiro*, vemos que son varios os temas que trata: o sentido da vida, a comunicación, a morte, o misterio do alén, o amor, a amizade,... mais, cabe preguntarse polo motivo fundamental. Poderíamos dicir que o fundamental é o da insatisfacción metafísica do home que se encontra prisioneiro sempre. Lourenzo e Pillado (1979:128) recoñecen como tema «a soidade metafísica» e invocan a Sartre e a Kafka. A soidade do protagonista está ben manifestada en escenas nas que non hai diálogo entre os personaxes, senón monólogos. Falan a outros que non están presentes ou non responden. O prisioneiro está tan sumido nos seus pensamentos que non dá pé a ningunha conversa distinta á que teña por fin a resposta á súa insistente pregunta de saber onde está seu pai. Bos exemplos desta situación son as escenas III e V, nas que o gardián, aínda dirixíndose ao prisioneiro, non obtén resposta, polo que continuamente monóloga. Nas escenas XII, XIII e XIV, nas que o prisioneiro recibe a visita dos amigos e amigas, el está totalmente ausente, evidencia da súa soidade, aínda estando acompañado fisicamente. No comezo da escena XV, na que asistimos ao desencontro entre o prisioneiro e a súa moza, o monólogo de ambos evidencia a incomunicación. Finalmente, a constatación da soidade do protagonista dáse na escena XVI «O Prisioneiro fica só. Arrechégase á mesa e bebe unha copa. Entra o Gardián» (Carvalho1970:205). No plano simbólico tamén observamos a soidade na que se encontra o prisioneiro ao non poder comunicarse co seu pai.

Mais, tamén vemos como asunto principal o problema da transcendencia, o feito de querer saber que hai máis alá do que podemos ver. E mesmo se hai alguén por riba do home e se é así, onde está? Isto podería ser o que nos quere propoñer o protagonista, o prisioneiro, ao interesarse por saber que hai, se hai algo, tras a porta que permanece pechada en todo momento e que supostamente dá ao despacho do director, personaxe simbólico que representa a Deus quen unicamente pode dar sentido á vida do protagonista, compensando o seu sufrimento en vida, o seu castigo por ter nacido. Cabe preguntarse se existe ese director. Todas estas preguntas reflicten ás claras a angustia do protagonista engaiolado e á vez a falta de resposta para saber do máis alá, do que virá despois da morte, como esperando unha resposta que alivie o seu sufrimento e lle conceda a felicidade que en vida non ten.

Coidamos que ambos os dous motivos teñen máxima relevancia na obra. Parece claro que o autor nos presenta unha situación que reflicte o noso mundo

en crise e ante isto, ponnos na procura atormentada e angustiosa dunha verdade que sexa o reflexo deste mundo ou que dea solución ao mesmo, polo menos, cunha esperanza de axuda por parte de alguén que estea por riba desta realidade. O mesmo autor ten declarado que nesta obra «tencionei reflectir numha forma moderna, poética e incisiva, a angústia do home engaiolado na súa finitude, mais com umha fáustica sede de além» (Carvalho 1984: 328).

É posible ver tamén elementos de sátira social, entendendo que serve de ataque á sociedade de consumo. Carvalho Calero céntrase maioritariamente no papel feminino para ver criticamente as súas posturas do lado da sociedade burguesa. Sen dúbida, podemos afirmar que case todas as personaxes femininas da obra serven para exemplificar esa crítica, elas viven rodeadas de comodidades e a pesar diso, deixan entrever a súa insatisfacción. A nai do prisioneiro, que se amosa preocupada polo estado de benestar e o servizo doméstico «E non hai onde aparcar. Logo a xente é cada vez peor criada. Non atopas un fontaneiro se tes unha avaría na auga...E non digamos nada do servizo doméstico» (Carvalho 1970:195); Laura, a moza do prisioneiro, que representa unha muller burguesa que vive na frivolidade de gastar diñeiro, de adornarse e de seguir os impulsos da moda,...

Esquecérame que tiña que probar un conxunto de casaca e pantalón negro con adornos de estrás para cóctel de grande moda. A modista dérame esta hora [...] como son boa siareira, [...] ¡Que por menos de nada négase a traballar para unha, e fica espida por toda a temporada! (Carvalho 1970:204)

Tamén a través da visión que ela ten da condición de pai, aquel que só cumpre as necesidades materiais dos fillos sen máis preocupacións por eles, como ocorre co pai do protagonista, serve para criticar a conduta destes proxenitores na sociedade capitalista. «O teu pai é o colmo da discreción, é o pai ideal. Paga os teus gastos e non nos amouca coa súa presenza» (Carvalho 1970:198). Igualmente vemos ataque social da man das amigas do prisioneiro, que se manifestan mesmo envexosas das comodidades que el ten na cela «A verdade é que unha non ten na súa casa ar acondicionado» (Carvalho 1970:200).

O feito de que o autor se refira ás personaxes femininas para facer unha crítica da sociedade de consumo pode tamén extrapolarse á visión dunha crítica do mundo da muller, un mundo materialista en oposición ao mundo intelectual e reflexivo do home. Mais coidamos que o que prima na obra é unha cuestión ideolóxica, totalmente distante dese materialismo dialéctico e feminino. Ademais, o autor tamén fai uso dos personaxes masculinos para criticar esa sociedade de consumo capitalista. Así, o gardián, que ten un papel o máis similar a un criado, vive con todo tipo de luxos, xa que a cela onde serve o prisioneiro conta con comodidades e servizos propios dun nivel social elevado: ar acondicionado, calefacción, teléfono e ascensor, dos que evidentemente tamén goza o prisioneiro, e que non parecen propios dun cárcere da época da obra.

A intervención, sobrenatural ou paranormal, da misteriosa nena, tanto cando alude ao «derradeiro día» de cadea do prisioneiro, como cando lle ofrece a tomar a bebida antes de que morra, insinúa unha interpretación simbólica reli-

xiosa, ao simular no primeiro caso un anxo anunciador da morte do prisioneiro, e no segundo, unha bebida, en relación ao viño da comunión cristiá, que vai ser a solución ao sufrimento do prisioneiro, causándolle a morte como única saída, ben de liberación, ben de unión con quen buscaba, Deus, o pai.

¿Durmes? Cicáis hoxe che sexa pedida a túa alma. Pequena alma errante e magoada, meniña chorosa que atravesa a noite cos lobos á espreita. Levas o caristel co pan e o viño para o camiño? (Carvalho 1970:189, 201, 202 e 206)

A NENA – Esto faralle ben. É preciso que o tome.

PRISIONEIRO – Preciso ¿por qué?

A NENA – Vostede está canso, alporizado, magoado. Esta bebida escorrentará o seu mal. Carvalho (1970:205)

Tamén a petición de intercesión ante o pai que o fillo lle fai á nai, así como a actitude que toma a nai á hora de convencer o fillo para que acepte a súa situación, apelando á resignación, apoian a idea de interpretación relixiosa de moralidade cristiá; o feito de que a nai non coñeza o pai e a referencia que Laura fai a Adán e Eva no Paraíso aluden ao pecado orixinal na relixión cristiá, as tres veces que o prisioneiro chama á porta da Dirección podería evocar unha pasaxe bíblica do cristianismo, concretamente as tres negacións de Pedro e por suposto, o final da obra, cando se abre a porta do Director e non hai ninguén, pode interpretarse favorable ou desfavorablemente para o prisioneiro, quen ao morrer ou ben se xunta con ese ser superior, Deus, que lle compensa todo o sufrimento pasado cunha felicidade perpetua ou non existe ese tal ser superior e todo, mesmo o sufrimento, acaba coa morte. Non debemos esquecer que Carvalho Calero tratou con bastante frecuencia, tanto na súa poesía como no seu teatro, temas de tradición cristiá, de tradición bíblica, que o fan próximo a esa interpretación facendo uso do simbolismo. A este respecto, Ernesta Basanta Cornide relaciona a simboloxía do pai como ser identificado con Deus, en clara relación coa relixión:

O ‘director’ é o que move os fíos da vida humana. O ‘director’ é além diso o ‘Pai’, que dizer, o Deus Todopoderoso, e a maioría das veces inaccesível, que nos presentan as grandes relixions do mundo, e que determina a nossa passagem pola Terra. (Basanta 2000:103)

Temas como a morte, o sentido da vida ou o misterio do alén, presentes nesta obra, ocupan tamén un lugar importante nas composicións poéticas deste escritor, fundamentalmente no seu último libro: *Reticências*(1986-1989). Puidera interpretarse como unha constancia e unha necesidade de reflexionar sobre eles por parte do autor, quen intenta expresar unha concepción da vida, o que corrobora o seu grande interese pola temática humana e a preocupación existencial, que fai que as súas obras sexan obras filosóficas, non de entretemento, pois tratan problemas humanos serios.

A sensación de tormento e angustia que se desprende dos motivos tratados vai acompañada duns personaxes que podemos tamén etiquetar como atormentados, nos que os sentimentos e as conviccións se enfrontan.

Sabido é que en calquera peza teatral os personaxes son elementos fundamentais. Esta obra conta cunha gran cantidade de personaxes, ademais do protagonista, o prisioneiro, aparecen: o oficial, o gardián, a nena, a nai, a moza, tres amigos e tres amigas que forman tres parellas. Quizais esta pluralidade sirva para axudar a dar unha maior forza á idea de soidade do protagonista, a pesar de estar rodeado de moita xente.

Todos eles presentan unha aparencia individual, pero coidamos que non se limitan a iso. Son personaxes sen nome, agás Laura, a moza do protagonista, e todos teñen tamén unha forte carga simbólica, o que pon en relación a obra cos autos sacramentais do teatro clásico español que tan ben coñecía o autor. Consideramos, pois, axeitado pensar que *Auto do prisioneiro* responde con rigor á forma «auto» que leva implícita no título, xa que é unha obra alegórica, con personaxes símbolo e un significado filosófico.

O punto de partida é unha situación que ben se podería denominar «sexismundiana», un rapaz está condenado a permanecer na cadea durante toda a súa vida por orde de seu pai, que evidencia que a súa actuación é en beneficio do fillo, de quen quere o seu ben e satisfai todas as súas necesidades materiais. Todos os demais personaxes da obra recoñecen este feito como un privilexio para o prisioneiro. A razón desa situación é descoñecida para todos, incluso o prisioneiro. Podería pensarse que o propio encarceramento é un elemento simbólico.

O GARDIÁN– ¿Ónde podería estar mellor? Traballo non ten ningún. Á hora oportuna, o dexexún; á hora oportuna, o xantar; a cea, á hora oportuna. Nin ten que guisar, nin ten que fregar. Nin facer o leito nin barrer o chan. Carvalho (1970:190)

O GARDIÁN– O director dálle casa e mesa, leito e calefacción central. ¿Qué máis quer? Carvalho (1970:192)

O OFICIAL–...o señor Director rexe coa súa prudencia o destino do seu fillo [...] nada mellor lle poderá ocorrer do que lle ocorre. [...] vive vostede no mellor dos mundos posibles. [...] Ten vostede resoltos todos os problemas: a súa alimentación é abundante e sana, ricaz en grasas, proteínas e hidratos de carbono, e ten asegurada a continuidade da mesma polos regulamentos da Casa; posee vostede unha vivenda que en todos os aspectos se axusta ás razoables esixencias da inspección sanitaria; recibe vostede, [...] as visitas da señorita Laura. En fin, desde o punto de vista económico, no máis amplo sentido da verba, bromatolóxico, loxístico i erótico, a Casa satisfái toda as súas necesidades, de acordo coas máis apuradas normas de xusticia social. Non creo que negue vostede ao señor Director o carácter benfeitor máis nidio. (Carvalho 1970:194)

A nai, ademais de recoñecer a situación privilexiada do prisioneiro, xustifica a actitude do pai cara ao fillo polo cariño que este lle ten:

A NAI– Meu fillo, non é mao estar aquí. Tes asegurado o xantar, tes asegurado o leito. Estás protexido. Tes ar acondicionado. [...] Meu fillo, se estás aquí é porque el o quer. El sabe o que fai. El sabe o que che convén. [...] ...es o seu fillo e quérete, e todo será para o teu ben... (Carvalho 1970:195)

Mesmo Laura, a moza do prisioneiro, chega a considerar que el ten o pai ideal:

LAURA– O teu pai [...] Fornéceche todo o que necesitas. ¿Qué máis queres? [...] O teu pai é o colmo da discreición, é o pai ideal. Paga os teus gastos e non nos amouca ca súa presenza. (Carvalho 1970:197-198)

E as amigas eloxian tamén a prisión:

AMIGA TERCEIRA–A verdade é que unha non ten na súa casa ar acondicionado. E a cama-diván é unha preciosidade. (Carvalho 1970:200)

A pesar dos eloxios da súa situación, o protagonista prisioneiro non comparte esas opinións, escóitaa pero non lle din nada e polo tanto, non ten reacción cara a elas. A súa constante ocupación é saber se existe seu pai e poder velo, do contrario a súa desesperante angustia pervive e non lle permite ser, é dicir, vivir.

O PRISIONEIRO– ...Todo, segundo me din, é ousequio do meu pai. O xantar, o beber, a calefacción, a ducha, a muller, os amigos, a nai. Todas son mensaxes del. Pero el non aparece nunca. E se el non existe, non esisto eu [...] Porriba de todo necesito coñecer ao meu pai. Carvalho (1970:196)

O prisioneiro semella un Sexismundo do século XX, pero este Sexismundo non ten un Basilio, un pai rei, ao que interpelar neste drama. É fillo do director da prisión, a quen nunca puido ver, falar con el nin oír, e, aínda que o seu máximo desexo é, polo menos, velo, nunca saberá se de verdade existe. É un director descoñecido, no só para o fillo prisioneiro, senón que a súa ausencia e correspondente descoñecemento tamén o evidencian outros personaxes, como o gardián «Eu tampouco vin nunca ao Director». (Carvalho1970:192) ou a nai «Eu ¿crees que o vexo? (Carvalho1970:197) Tamén Laura, pero esta tenta facerlle ver ao mozo que xa é un home para ter esa dependencia do pai. É a única personaxe que actúa con conciencia social progresista: «LAURA–...¿para que che fai falla un pai? Os pais están ben para os nenos. Cando somos homes e mulleres ¿para qué queremos pais?» (Carvalho 1970:197)

Observamos, logo, que este pai ausente tan só se alude a el e ponse de manifesto que actúa polo ben do fillo. Mesmo ao morrer o prisioneiro, ábrese a porta e, tras dela, só vemos tebras. Nin o espectador sabe se hai Director. Toda a obra consiste nunha dramática e inútil interrogación cun final alporizante. Isto evidencia, de novo, que estamos ante unha peza teatral de natureza existencialista que nos fai reflexionar, sen darnos unha solución previa.

Outras personaxes, como a nai do protagonista, aparece como unha figura mediadora, mais non solucionadora das angustias do fillo. A ela diríxese o prisioneiro para que o axude a dar co seu pai, pero ela non ten ese poder

O PRISIONEIRO– Ti, miña nai, ábreme esa porta. Chámao por teléfono. Ti terás a chave, coñecerás o sinal [...] Sé a miña intercesora. Carvalho (1970:196-197)

A NAI– Se eu poidera tragerche ao teu pai, tregueríacho. [...] Pero eu non podoo che amosar ao teu pai. (Carvalho 1970:196)

Mais, nese contexto alegórico, non cadra a personaxe de Laura, pois é a única identificada con nome propio que aparece cunha caracterización psicolóxica e social moi individualizada. Ela é unha moza de vinte e dous anos, guapa e universitaria, emprega unha linguaxe xurídica e ten unha mentalidade relativamente progresista:

LAURA– A maioría dos pais son meramente putativos, presuntivos. A paternidade é unha praesumptio iuris, que admite proba en contrario. Ésta é a doutrina hoxe corrente na Facultade. Non esquezas que son universitaria. (Carvalho 1970:202)

Xunto á súa caracterización, tamén ten simboloxía, pois representa «un elemento importante de tipo amoroso» (Blanco 1989:263), mesmo ao ser identificada con ese nome de gran tradición cultural. Non obstante, non é asimilable á representación da muller ou do amor que sería de esperar pola súa relación co protagonista, pois «resulta insuficiente a axuda que lle presta esta muller ao home prisioneiro. Este só pode contentarse con menos que ver a cara do seu pai e aí hai, claro, un afán de transcendencia que non pode satisfacerse co amor, cunha relación entre home e muller» (Blanco 1989:263). Déixase ver ás claras unha relación non harmónica do amor entre o home e a muller, algo que se repite nas diferentes obras teatrais deste autor. «LAURA– ...somos Adán i Eva no Paraíso, sin pai nin nai nin medo á serpente. ¡Todos os froitos da vida ao noso dispor!» (Carvalho 1970:198)

O gardián e o oficial son personaxes igualmente simbólicos. O primeiro representa o humor propio do teatro do absurdo co emprego da retranca e a ironía, fai da lei o costume «Modificar os costumes, unha vez adquiridos, é un incordio» Carvalho (1970:190). Actúa con automatismo na realización de todas as tarefas de atención ao prisioneiro sen necesidade de cuestionarse nada máis. El mesmo recoñece que representa o tempo, ao cumprir axeitadamente coa realización das tarefas no momento estipulado e, á vez, encadra a constante preocupación existencial do protagonista a través do tempo:

O GARDIÁN– Son, ben ollado, o seu servidor. Represento ao tempo, en certo xeito. Á hora de xantar, sírvolle o xantar; á hora de dormir, apago a luz. E non me podoo afastar un punto do ordenado. Carvalho (1970:190)

Nalgún momento da obra dáse unha especie de quiasmo nas simboloxías deste personaxe e o protagonista, tocante ás súas identidades «O GARDIÁN: Eu son o prisionero, eu; e vostede é o meu gardián» (Carvalho 1970:190)

O oficial é o personaxe no que Carvalho Calero enfatizou a ironía para tratar un tema trascendental. El é intermediario entre o Director e o prisionero que, en principio sería quen podería facilitarlle ao protagonista as chaves de acceso ao Director, mais tamén encontramos simboloxía neste caso «O OFICIAL— As chaves que eu poseo son puramente simbólicas. Atributos tradicionais do meu cargo». (Carvalho 1970:193)

Os amigos céntranse na felicidade da festividade do aniversario do prisionero e a relación amorosa das parellas e actúan con xocosidade e humor. Mentres que as amigas, ademais de sumarse a esta celebración festiva, reparan na situación do prisionero con loanza da mesma e fan unha reflexión sobre o papel do pai en diferentes épocas da sociedade

AMIGA SEGUNDA— ...Naqueles tempos o poder paternal era absoluto. Hoxe os pais son elixidos por sufraxio universal: a soberanía reside no pobo.

AMIGO SEGUNDO— Aínda non se tiña realizado a emancipación das mozas. Éstas non eran ceibes, coma vós. Eva estaba alleada.

AMIGA TERCEIRA— Alleada por Adán. Pai ou marido, o home era un tirano para a muller. Ate que nos liberou a técnica. (Carvalho 1970: 200)

Todos estes personaxes son claves no deseño dunha traxicomedia psicolóxica ou un auto alegórico. Agora ben, é salientable a tendencia ao esquematismo. En lugar de caracterizar demorada e minuciosamente os personaxes, Carvalho Calero opta pola selección de certos trazos característicos, como fai un pintor impresionista ou cubista, que acentúan a concepción dos personaxes como símbolos ou, polo menos, cunha entidade superior ao puramente individual. Non se amosan uns perfís individuais dos personaxes, senón que quedan reducidos a un sinxelo esquema que máis que caracteres, manifesta xeitos precisos de actuación. Nisto tamén pode verse un influxo de Calderón.

Un personaxe especial podemos considerar que é a Nena, igualmente simbólico, posto que representa a Morte, que ten carácter omnipresente e así se fai notar ao longo da obra. Aparece este personaxe ata en catro ocasións, e expresa as mesmas palabras, primeiro a modo de soño do prisionero e posteriormente repetidas por el mesmo. Esta insistencia serve para remarcar a problemática relación do home coa morte e a súa constante angustia nesta relación:

¿Durmes? Cicáis hoxe che sexa pedida a túa alma. Pequena alma errante e magoada, meniña chorosa que atravesa a noite cos lobos á espreita. ¿Levas o caristel co pan e o viño para o camiño? (Carvalho 1970:189, 201, 202 e 206).

Este feito podemos comparalo cunha declaración repetida do coro na traxedia grega que, tendo en conta o gusto polo clasicismo por parte do autor, gran lector do teatro clásico español, pero tamén dos clásicos gregos e latinos do

teatro, supón a introdución dun elemento clásico nun ámbito de modernidade, dando lugar a unha mestura buscada por Carvalho Calero, quen non quería nin pretendía encadrarse en ningún movemento concreto.

Tocante ao lugar da escena, seguimos vendo a consideración de obra expresionista. Así o recoñeceu o autor en conversas con Carmen Blanco:

a atmósfera do “Auto do prisioneiro” non pretende referirse nunca a unha realidade tomada ao pe da letra. É evidente que aquel home está nunhas circunstancias especiais. ¿Que prisión é esa onde o visitan os amigos, o visita a súa nai, pero hai un director descoñecido? Esta é francamente expresionista ou simbolista. (Blanco 1989:260)

É un simbólico prisioneiro nunha cela de prisión tamén simbólica, onde goza de todas as comodidades posibles. «O GARDIÁN—...Qué crase de prisioneiro é? Un prisioneiro que recibe visitas». (Carvalho 1970:191)

Escenograficamente, tamén encontramos o carácter simbólico da obra, na que hai unha oposición entre o lugar interior, favorable, e o exterior, desfavorable, que coñecemos a través do diálogo da nai co prisioneiro: «Afora chove, neva, fai frío. Os coches atropelan á xente» (Carvalho 1970:195).

A descrición do espazo, sen ventá nin porta de pasaxe entre o interior e o exterior, evoca clausura. Por outra parte, non podemos pensar nunha cela real, pois conta con teléfono. Non obstante, é un elemento clave para darnos a entender as condicións de comodidade e servizo que ten o prisioneiro.

Celda do Prisioneiro. Ao fondo, no extremo dereito, porta da Dirección; no extremo esquerdo, porta do carto de baño, separada da celda por unha cortina. No lateral dereito, porta do ascensor. No lateral esquerdo, leito. No centro, mesa. Cadeiras. Hai un teléfono. Carvalho (1970:189)

É unha escenografía viva, cun diálogo antinaturalista, quebrado e intenso, á procura da sobriedade, nun xeito de expresión breve e concisa que poderíamos atopar no teatro barroco español que tanto influíu no momento inicial do expresionismo. Fernández del Riego (1991:19) salientaba a tendencia de Carvalho Calero dramaturgo á brevidade. José-Martinho Montero Santalha (1993:144) acentúa máis esa brevidade e fala da tendencia ao esquematismo que poderíamos considerar asumido con plena consciencia como unha técnica literaria entre outras posibles.

Revalorízase o monólogo que tan ben se axeita para contrapoñer as ideas e os actos do personaxe e para explorar as zonas máis agochadas do subconsciente, ademais de incidir na soidade, como xa apuntamos. Sirvan como exemplo os longos monólogos do gardián na escena III e na escena V e o monólogo de Laura na escena XV. Volveuse á linguaxe estilizada, que serve para amosar non o que as cousas son, senón o que significan. Buscáronse efectos de contraste, magnificamente expresados no diálogo entre o oficial e o prisioneiro, na escena VII, onde se van alternando a ironía e a seriedade.

Podemos ver que en todo o que se refire á montaxe foi tomado tamén do expresionismo: a técnica de cadros sen continuidade, con intervención do protagonista que vai establecendo a filiación narrando o que ocorreu entre un e outro incidente cos distintos protagonistas.

Chegados aquí, podemos corroborar que o autor amosa unha grande flexibilidade para deseñar unha traxicomedia psicolóxica ou un auto alegórico, botando man dunha arte nova no xénero teatral galego, na que pesan sobre todo a escrita ideolóxica, cunha enorme carga intelectual, no sentido en que non busca transmitir ao espectador unha mensaxe preestablecida, senón que pretende esclarecer un problema teórico.

Non se trata de que o espectador chegue a identificarse, a vivir o drama, o autor non quere que o espectador quede atrapado na acción, quéreo fóra dela e afastado, exercendo o seu papel de xuíz, sen vivir a ilusión de participar nun conflito sentimental alleo. O actor ha de levar o espectador á conciencia de que aquilo que pasa no escenario non é vida. É un teatro antiilusionista, seguindo a Brecht, que pretendía partir da realidade e influír no espectador, rexeita a idea de identificación, non pretende entregar o espectador a unha vivencia teatral suxestiva. Esfórzase por ensinarlle unha determinada conduta práctica dirixida a cambiar o mundo. De aí que o espectador tire do drama unha conclusión.

A amargura predominante na obra implica unha advertencia contra a realidade. Poderíamos ver algo de sátira moral cun alento trágico ao final, non exento dun carácter didáctico ou moralizante. O drama pode poñer en movemento resortes agochados que poidan facer xurdir a bondade conxénita do home. Esta mensaxe de esperanza abría unha porta de ilusión no home desafortunado, mais hai que ter en conta que esa esperanza non se basea no nitidamente humano, senón nunha instancia superior.

Os medios dos que se valeu Carvalho Calero para lograr que esta obra se vexa como o auto alegórico ao que nos referimos, entran de cheo no expresionismo, do que empregou todo o que lle resultaba útil para amosar a soidade do home: a maxia verbal, a escenografía, os recursos de montaxe, a mestura de elementos realistas e simbólicos, o ataque á burocracia anquilosada, a xuntanza da técnica, a morte e o absurdo,... Neste aspecto, o noso querido profesor inclúese na liña de interpretación existencialista tal e como a formulaban principalmente Heidegger e Sartre. A angustia do ser que se atopa na vida situado nun punto a onde non pretendeu chegar e que é incerto o seu futuro. Á luz do existencialismo, o comportamento impasible e desesperanzado colle unha grandeza e un dramatismo verdadeiramente impresionantes.

A fin de recoller a opinión dalgúns estudosos desta obra, Lourenzo e Pillado (1979:128) relacionan a peza con Sartre e Kafka e co «teatro do absurdo» por considerala unha mostra arquetípica da soidade que fai buscar o sentido da vida humana máis alá do real. A Carmen Blanco (1989:265-266) recordoulle «un pouco a Kafka e a Beckett, por esa busca de algo que non se atopa» e tamén «polo absurdo, que tamén está presente...».

O autor escribía no Prefácio: «Na peza non hai máis que o que hai. E se se quer achar máis, cada quen achará o que percure» (Carballo 1971:18).

Isto é o que nós achamos. Mais tamén descubrimos un poema, composto na última década da vida do autor, que retoma o argumento desta peza teatral:

Irei-me sem sabê-lo.
 Mais de setenta nos perguntando-o.
 A resposta, silêncio.
 Cai morto o prisioneiro sem ver nada.
 O espectador que está vivo e atento,
 algo mais vê. A porta que se abre.
 Mais nada. Alguém hai dentro? (Carvalho 1986:163)

Quizais isto corrobore a grande relación temática entre a poesía e o teatro de Carvalho Calero, en canto á consideración humana e a preocupación existencial. Mais isto sería motivo doutro estudo.

V.- CONCLUSIÓNS

Feita esta indagación por un dos múltiples camiños da creación de Carvalho Calero, podemos concluír que este autor é, tamén, un home de teatro, con escasa obra, pero coa riqueza e a elaboración suficiente que nos permite consideralo un dos innovadores do teatro do século XX.

Auto do prisioneiro é unha das pezas que representa esas innovacións de forma notoria. É unha obra totalmente expresionista, na que todos os elementos analizados: temática, personaxes, espazo, escenografía e montaxe están en consonancia para reflectir unha temática totalmente existencial, creando un drama psicolóxico, cunha carga ideolóxica enorme, na procura de algo que non se atopa, o que nos permite poder relacionar a obra co teatro do absurdo. O simbolismo e a ironía son dous pilares nos que se sustenta. A mestura de elementos trágicos con outros xocosos garante o humorístico.

É unha obra aberta, no sentido de que o seu autor non dá solucións aos problemas planteados, polo que consideramos posible unha interpretación plural:

No aspecto social, poderíamos anotar a crítica da sociedade de consumo, ben atacando a situación de benestar da clase capitalista, ben criticando o papel do pai nesa sociedade.

No campo do poder, a existencia de alguén superior e inaccesible que domina e controla todo, como se se tratase dunha norma ou lei que hai que cumprir. A relación entre o gardián e o director exemplifica esta relación.

No apartado relixioso, plasma a relación do home coa morte. Nela caberían dúas posturas: unha, crente, que defende a esperanza de salvación do home despois da morte; e outra, agnóstica que nega tal esperanza. Dentro deste apartado, todo parece indicar que a postura de Laura é esta última, dado que repre-

senta máis o lado burocrático e non o da crenza relixiosa. En fronte estaría a postura do prisioneiro, dende o momento en que o atormenta o tema da transcendencia e que hai unha escena na obra na que fai unha especie de plegaria ou rogo a modo de «oración» para lograr o que busca, pero non consegue nin sequera ser escoitado, «o noso rogo foi desatendido» (Carvalho 970:204). Isto non quere dicir que debemos interpretar o final da obra como o encontro do prisioneiro despois de morto con Deus, que se xunta co pai e está salvado, compensando así o sufrimento que tivo en vida, porque tamén puidera entenderse que o prisioneiro se libera da angustia da súa vida coa morte. Agora ben, se temos en conta que ao longo da obra o autor utiliza simbolicamente aspectos da relixión cristiá, facendo unha alegoría dos principios morais que conducen o protagonista polo camiño correcto, poderíamos pensar que segue nesa liña ata o final e entendemos logo que deixa a porta aberta á esperanza.

Finalmente, posto que Carvalho Calero non nos dá unha solución, senón que busca que o espectador saque unha conclusión a modo de lección moral, esta ben podería ser a necesidade de cambiar a actitude do home no mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Basanta Cornide, E. «Umha aproximaçom à leitura do *Auto do prisioneiro*» en J. L. Rodríguez Fernández (ed.): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero* vol. 1, 97-104. Compostela: Parlamento de Galiza / USC.
- Biscainho-Fernandes, C.C. (2011) «*Auto do prisioneiro* nas Mostras de Ribadavia: a recepçom cénica da obra dramática de Carvalho Calero no período refundacional do teatro galego» en Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes / Xosé Manuel Sánchez Rei (eds.): *Ricardo Carvalho Calero: ciencia, literatura e nación*: 31- 48. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Blanco, C. (1989) *Conversas con Carballo Calero*, Vigo, Galaxia.
- Blanco, C. (1991) *Carballo Calero: política e cultura*, Sada, Edicións do Castro.
- Cajaraville, H. (2020) *Ricardo Carvalho Calero. A pegada do compromiso*, Vigo, Xerais.
- Carballo Calero, R. (1970) *Auto do prisioneiro*, Grial, VIII, 28, Vigo, Galaxia, pp. 189-206.
- Carballo Calero, R. (1971) *Catro pezas*, Vigo, Galaxia
- Carvalho Calero, R. (1983) *Da fala e da escrita*, Ourense, Galiza Editora.
- Carvalho Calero, R. (1984) *Letras galegas*, A Corunha, Associaçom Galega da Língua.
- Carvalho Calero, R. (1986) *Cantigas de amigo e outros poemas (1980-1985)*, A Corunha, Associaçom Galega da Língua.

- Carvalho Calero, R. (2000) *Escritos sobre teatro*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística.
- Carvalho Calero, R. (2002) *Teatro Nós*, Zamora, Ediciones Monte Casino.
- Castelao, M. (2019) *Elucidacións na sombra. Carvalho Calero en escena*, Santiago de Compostela, Laivento
- Dacosta, H. (2020) *Carvalho Calero. Vida e obra dun ser polifacético*, Vigo, Xerais.
- Fernán Vello, M.A. + Pillado Mayor, F. (1986) *Conversas en Compostela con Carballo Calero*, Barcelona, Sotelo Blanco Edicións.
- Fernández del Riego, F. (1984) *Historia da Literatura*, Vigo, Galaxia.
- Fernández del Riego, F. (1991) «Traxectoria galeguista dun significado escritor», en VV.AA.: *Ricardo Carvalho Calero: a razón da esperanza*, Vigo, Promocions Culturais Galegas.
- Fernández Roca, X.A. (2000) «Carballo Calero no seu teatro», en VV.AA.: *Homenaxe a Carvalho Calero*, 23-28 (Ferrol: Cadernos de Medúlio)
- Guisan Seixas, J. (2002) «Carvalho Calero. O Teatro e a Vida», en López T. & Salinas F. (eds.), *Actas do Simposio «Ricardo Carvalho Calero, Memoria do Século»*, 205-225 (A Coruña: Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña & Asociación Socio-Pedagóxica Galega)
- Herrero Figueroa, A. (2002) «Carvalho Calero no diagrama da comunicación dramática. Carballo, poeta dramático e ironista», en López T. & Salinas F. (eds.), *Actas do Simposio «Ricardo Carvalho Calero, Memoria do Século»*, 227-247 (A Coruña: Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña & Asociación Socio-Pedagóxica Galega)
- Lourenzo, M. + Pillado Mayor, F. (1979) *O do teatro galego*, Sada - A Coruña, Edicións do Castro
- Lourenzo, M. + PILLADO MAYOR, F. (1987) *Dicionário do teatro galego (1671-1985)*, Barcelona, Sotelo Blanco.
- Montero Santalha, J. M. (1993) *Carvalho Calero e a sua obra*, Santiago de Compostela, Laivento.
- Rabuñal, H. (2000): «Carvalho Calero e o teatro», en J. L. Rodríguez (ed.): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero* vol. 1, 281-291. Compostela: Parlamento de Galiza / USC.
- Rodríguez, J.L. (ed.) (2000): *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero* vol. 1. Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela

Tato Fontaíña, L. (2000): «Carvalho Calero poeta, narrador, dramaturgo», *Grial* 147, Vigo, Galaxia, pp. 441-460.

Tato Fontaíña, L. (2011): «O teatro de Ricardo Carvalho Calero» en Carlos - Caetano Biscainho-Fernandes / Xosé Manuel Sánchez Rei (eds.): *Ricardo Carvalho Calero: ciencia, literatura, nación*: 201-213. A Coruña: UDC

Vilavedra, D. (1999): *Historia da Literatura Galega*, Vigo, Galaxia