

O diálogo en *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste

Rodrigo Varela Cabezas

RESUMO

Rodrigo Varela estudia, en primeiro lugar, o diálogo dramático e as súas características específicas. A seguir analiza a peculiaridade e as funcións do diálogo na obra *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste, e dá conta dos elementos que determinan que o diálogo dramático adquira unidade semiótica.

ABSTRACT

Rodrigo Varela studies, firstly, the dramatic dialogue and its specific features. After that, he analyses the peculiarity and functions of the dialogue in the play *A fiestra valdeira*, by Rafael Dieste. Moreover, he gives an account of the elements that determine dramatic dialogue to show a semiotic unity.

Introducción á linguaxe dramática: o diálogo¹

Fronte ó dialoxismo xeral e consubstancial ó esquema semiótico elemental de comunicación, caracterizado “por la existencia de dos sujetos (emisor y receptor) en relación interactiva (expresión-comunicación/interpretación-efecto *feed-back*) y por el hecho de que el código utilizado tenga valor social”, o diálogo é unha forma específica de expresión na que un mínimo de dous suxeitos intercambian enunciados (Bobes Naves, 1987:117).

Sen dúbida, o diálogo é a forma discursiva fundamental do xénero dramático. Así pois, o diálogo dramático é a forma adoptada polo dialoxismo neste xénero literario.

Antes de abordar o estudio do diálogo dramático, conviría establecer unha breve aproximación ó concepto máis amplo de diálogo lingüístico. Podemos definilo, seguindo as verbas de Carmen Bobes, como unha:

1. En xeral, para o contido deste apartado, *cf.*: as obras de M^a del Carmen Bobes Naves citadas na bibliografía (1987, 1989 e 1992).

interacción verbal, continuada y fragmentada, efectivamente comunicativa para los interlocutores, con doble codificación y con doble contextualización (...). Todos estos aspectos concurren en un conjunto armónico formalmente y en una unidad semántica por relación al mismo marco de referencias (1987:118).

Na obra dramática, a unidade semántica provén da existencia dun único autor que orienta os diálogos de acordo co sentido profundo que quere achegar á obra. A unidade vén dada igualmente polo receptor do discurso teatral, que lle dá a súa propia interpretación. Sobre isto voltaremos no último apartado do noso traballo.

Respecto á forma, a alternancia de suxeitos emisores plásmase nunha alternancia paralela dos índices de persoa, os sinais chamados de ostensión, as concordancias e o paradigma dos tempos verbais. Así, en cada momento o falante convértese no centro de tódalas referencias². O suxeito da enunciación, polo feito mesmo de estar en posesión da palabra, parte dos que Bertrand Russell chama “particulares egocéntricos” e outros autores denominan “signos indéxicos” (Peirce) ou *shifters* (Jakobson); trátase dos indicadores textuais de persoa (eu), espacio (aquí) e tempo (presente), dependentes sempre do suxeito falante. Evidentemente, o seu valor é só denotativo.

Pero é importante, aínda que a miúdo se esquece, subliñar o papel que o *Ti* xoga en todo diálogo, recibindo e tamén condicionando o discurso do emisor. Polo tanto, o diálogo é tamén “una modalidad del discurso que pone el énfasis en el alocutario, frente al monólogo que se centra sobre el locutor” (Baamonde Traveso, 1986:210). Hai frecuentemente unha intencionalidade do falante para influír no outro, tratando de cambiar as súas modalidades de poder, querer ou saber falar respecto do asunto tratado nese intercambio verbal (de aí a abundancia de frases de carácter imperativo ou vocativo). En calquera caso, o máis normal é que tralo diálogo se produza unha alteración nas posicións iniciais dos personaxes³.

Un resumo esquemático do funcionamento do diálogo como *proceso semiótico de interacción* podería ser o que segue (Maestro, 1996:84):

a) Actuantes: dous ou máis suxeitos de enunciación.

Eu ↔ *Ti* (posicións locutivas alternantes).

b) Actividade: falar con / falar entre.

Eu (falante-oínte) ↔ *Ti* (oínte-falante).

2. Precisamente esa alternancia interlocutiva dá á literatura dramática o seu característico aspecto fragmentario, que “la asemeja más que la épica a la vivencia de la realidad física e histórica” (Hamburger, 1995:140).

3. En relación con isto, Baamonde Traveso (1995:211) engade ás marcas que considera propias do diálogo (os xa sinalados indicadores textuais de persoa, espacio e tempo, así como as formas que manifestan un intento de influír no interlocutor) a presenza de “formas por las que el hablante expresa su actitud respecto a lo enunciado...”. Pese a que posiblemente aparezan con frecuencia, a nosa opinión é que non se pode aceptar que sexan “marcas particulares” do diálogo, algo que dalgunha maneira recoñece a autora do artigo (pois considéraas “íntimamente unidas a esta modalidade discursiva, y al discurso en general” –cursivas nosas–).

c) Resultado: creación e interacción de sentido mediante a elaboración alternativa e continuada dunha mensaxe, por parte de dous ou máis interlocutores.

d) Campo: do suxeito da enunciación a un destinatario patente ou manifesto dela, que se converte á súa vez en suxeito dunha nova enunciación.

Eu (ti) ← signos → Ti (eu).

Ademais dos actuates que intercambian enunciados, no diálogo dramático habería un terceiro que Alexandrescu chama *englobante* e Bajtín *superdestinatario*, e que sen intervir no diálogo, recíbeo e establece unha relación de tipo dialóxico co autor. Isto explícase pola recursividade característica do teatro, onde o diálogo dos personaxes se ve envolto por outro proceso de comunicación máis amplo (o que afecta á relación autor-espectador)⁴. De feito, aínda que aparentemente personaxe e espectador compartan un tempo presente e un espazo contíguo no momento da representación, o certo é que se trata dunha convención escénica máis e, en efecto, os interlocutores dunha obra teatral actúan como se non existise ese observador externo⁵.

Fronte ó diálogo en xeral, o diálogo dramático presenta uns trazos específicos: tempo presente, espazo centrado pola deíxe persoal e a historia convencionalmente vivida polos interlocutores.

É evidente que historicamente o teatro se manifestou sobre todo en forma dialogada (na compañía doutros variados sistemas de signos)⁶. Pero isto tampouco nos permite considerar o diálogo unha forma expresiva exclusivamente teatral (hai novelas e poemas que presentan diálogos, e tamén atopamos obras dramáticas coa súa ausencia). Pódese, pois, dicir que “estadísticamente, como un feito de frecuencia, a expresión canónica del teatro es el diálogo lingüístico” (Bobes Naves, 1987:146). Distínguense ademais outras tres formas de enunciación que pode adquirir o discurso dramático: o soliloquio, o monólogo e o aparte. Pero a súa presenza en *A fiestra valdeira* é mínima, pois atópanse por completo marxinas ante o decisivo protagonismo que o diálogo adquire nesta obra de Rafael Dieste.

Rafael Dieste: dialoxismo e diálogo

En máis dunha ocasión, Dieste escribiu que toda poesía era dramática⁷; e, incluso, que toda a súa obra tiña unha raíz fondamente dramática. O autor limitárase,

4. Realmente, o proceso comunicativo pode ser moito máis complexo. Cfr: Kowzan (1997:147-57).

5. Respecto deste tema, Käte Hamburger aporta un novo matiz:

la situación del espectador ante la escena, estrechamente encadenado al presente sensorial, como afirma Schiller en carta a Goethe (26-XII-1797), al cabo corresponde mucho más (...) al carácter fragmentario de la realidad que cabe vivir, y figuras y mundo dramático se asemejan a ella mucho más que en la épica (1995:140).

Non obstante, non deixa de resultar paradóxico que, a pesar da importancia da palabra na mímese teatral, sexa igualmente un elemento que pode ter unha función mediadora, permitindo ó espectador saber o que hai e o que ocorre fóra do escenario (Issacharoff, 1991:316).

6. Tadeusz Kowzan (1968), nunha clasificación xa clásica, considera a palabra só un máis dos trece sistemas de signos que distingue no fenómeno teatral.

7. Jesús G.Maestro (1994:155-382) estudiou *os modelos semióticos de expresión dialóxica no poema lírico*, amosando as posibilidades dialóxicas do discurso poético. Podería ser interesante estudar baixo esta perspectiva a obra lírica de Dieste.

pois, a dar forma escrita ós conflitos internos que transcorren na intimidade do individuo. Isto provoca unha notoria concentración temática, que se manifesta na produción dramática do autor nunha preeminencia do problema da identidade (problema que está no xermolo mesmo de *A fiestra valdeira*). Desta maneira, o conflito tan característico de todo drama non sería só o resultado dun enfrontamento entre personaxes, senón que brotaría xa do interior de cada un deles⁸. Estelle Irizarry prefere falar dun “espírito dialogal” que vertebra toda a obra de Dieste, e que “hace que el lector de sus obras no dialogadas se sienta aludido e invitado a responder” (1980:255). En definitiva, trátase dun diálogo (aínda que non sempre formulado explicitamente) de raíz existencial, que xorde de maneira natural da experiencia interior e exterior dos personaxes. Pero o termo “diálogo” pode ser equívoco; sería quizais máis correcto falar dun dialoxismo levado ata o extremo, dando pleno valor á figura do receptor do enunciado dialóxico (que moitas veces era considerado secundario, cando non despreciado, polo emisor da mensaxe literaria).

Se aceptamos e asumimos as liñas anteriores parece obvio que é xustamente o xénero dramático o que mellor se axustaría á mentalidade do noso escritor. E, de feito, *A fiestra valdeira* cumpre plenamente esa condición que Francis Jacques (1985:50-51) reclamaba a todo diálogo en verdade dialóxico: que fose converxente. O esforzo dos personaxes por dialogar autenticamente, é dicir, dialoxicamente, que culmina co feliz desenlace do drama, é a expresión do esforzo do autor por comunicarse cos seus lectores, esforzo que, repetimos, sempre traspasou toda a produción literaria de Rafael Dieste.

O diálogo en *A fiestra valdeira*⁹

Antes de entrar na análise dos diálogos en *A fiestra valdeira* convén facer unha breve referencia ó *argumento* da obra. Cualificada polo propio autor como “comedia de remate ledo e ambiente mariñeiro, en tres lances, o derradeiro cun respiro”,¹⁰ desenvólvese no espazo único da gran sala da casa na que vive o protagonista, sala que comunica pola dereita co exterior e pola esquerda coas habitacións interiores.

8. Véxase Arturo Casas (1994:225-26), que chega a asegurar: “Toda a obra de Rafael Dieste é, pois, poesía dramática”. E, máis adiante, engade que esa base dramática “-en canto modo ético e epistemolóxico- é o principio director de toda a produción literaria, filosófica e ata científica de Rafael Dieste” (p.287). Tal dramatismo (en sentido amplo, como enfrontamento de ideas ou situacións) tería incluso notables repercusións estilísticas (Casas, 1994:303-09).

9. Antes de comezar coa análise específica da obra sería bo lembrar as valoracións positivas que mereceu de destacados estudiosos da literatura galega: Anxo Tarrío (1994:297) fala da “magnífica peza” que é esta comedia, e da moita “saboría escénica” que encerra; Carballo Calero (1981:713) define a obra como “unha apoloxía da autenticidade” e alude a “unha construción escénica de calculados efectos” (p.714); Fernández del Riego (1975:259) refírese á “aquecida sensación de ambiente” e considera a obra un dos poucos “intentos xeneráis e louvábiles de anovamento teatral” da súa época; por último, Lourenzo e Pillado (1979:110-11) falan dun “clásico do xénero”, e lembran as louvanzas que a obra recibiu de escritores galegos como Villar Ponte, de homes do mundo do teatro como Ricard Salvat e Bal y Gay, e dun dos máis prestixiosos dramaturgos deste século: Eugene O’Neill.

10. Este “limiar”, que encabeza a edición de 1958 de *A fiestra valdeira*, non foi incorporado na versión seguida por nós ó longo deste traballo, a publicada en 1995.

O primeiro *lance* (ou acto) presenta o conflito orixinado polo retrato, pintado por Antonio, de don Miguel, vello mariñeiro retirado na súa vila natal despois de acadar unha boa fortuna no Brasil. No cadro, case rematado, o personaxe aparece ante unha fiestra desde a que se divisa un fondo mariñeiro que disgusta á muller e á filla de don Miguel (pois cren que lembra as súas humildes orixes).

No segundo *lance*, desenvólvese o conflito. Fronte á insitencia das mulleres por cambiar o fondo do retrato (poñendo no seu lugar o xardín dunha casa señorial), álzase non só a resistencia do pintor (que considera o cambio unha falsificación da verdade artística), senón a de todo un grupo de mariñeiros que se identifican plenamente co retrato e o reclaman como seu. Ó longo da obra, don Miguel débete entre as posturas duns e doutros. Por fin, os mariñeiros levan a parte do cadro que reclaman (as vistas da fiestra, que queda así *valdeira*).

No terceiro *lance*, don Miguel entra nunha profunda depresión. Pero co apoio de Nogueira, un amigo do pintor, tenta arranxar as cousas cos mariñeiros, e consegue por fin que Adelaida (a filla) acepte as raíces do seu pai e faga as paces con el. Por fin, no *respiro*, don Miguel volve a ser aceptado polos seus compañeiros, os cales devolven finalmente o fragmento do cadro cortado, sen agardar a cobrar o diñeiro que o vello mariñeiro lles prometera. Don Miguel decide entón empregar ese capital nos estudos de Matapitos (neno pobre que quere tamén ser mariñeiro); integrado no seo familiar e comunitario, séntese de novo feliz.

En primeiro lugar, hai unha serie de datos clarificadores respecto do *número de interlocutores* en cada unha das escenas dialogadas. Este número, salvo nas seis escenas en que aparece o coro de mariñeiros (que ademais actúa como un ente colectivo, por riba das individualidades), é reducido. Das sesenta e dúas escenas contabilizadas por Arturo Casas (1994:292-93), en tres non hai ningún personaxe sobre o escenario; noutras sete (todas moi breves) aparece só don Miguel, pero en catro ocasións (pp.159, 200, 201 e 204) o personaxe non di nada, mentres que nas outras tres (pp.152, 155 e 209) non di nunca máis de tres frases seguidas, polo que se trata de soliloquios sen a penas relevancia. E xustamente o máis frecuente (contabilízanse vintecinco casos) é con moito a situación interlocutiva básica, entre só dous suxeitos enunciadores; noutros doce casos os personaxes presentes son tres, mentres que tan só seis veces aparecen catro, e por fin cinco personaxes non os atopamos máis que en dúas ocasións¹¹.

É igualmente un dato significativo que dos vintecinco diálogos a dúas bandas, don Miguel participa en vinte, o que dá idea da súa importancia na obra. Ademais, os diálogos nos que toma parte este personaxe están moi repartidos

11. Pódese apreciar, se se suman tódalas escenas distribuídas en función do número de personaxes que nelas interveñen, o feito de que son un total de sesenta e unha, e non as sesenta e dúas de que fala Arturo Casas (digamos de paso que o estudio deste está feito sobre a edición de 1958, polo que neste traballo tivemos que localizar as páxinas correspondentes da edición de 1995). Quizais Casas errou ó sumar, ou quizais nós atopamos a escena que falta, na que aparece só don Miguel. Atópase no acto terceiro: o personaxe non fala; a acoutación indica os seus xestos e movementos:

Mentras don Miguel mira ou fai que mira, Adelaida enxoiña as bágoas ás agachadas. Pero sinte que lle gavea polo peito un salouco e fuxe correndo. Repara don Miguel na ausencia e quedase un intre atordoado e felís, co anteollo na man. Póusao despois en calquera sitio e paseía moi axitado. De súpito vaíse cara á mesma porta por onde ela desapareceu (p. 202).

entre suxeitos pertencentes ás dúas esferas enfrontadas (a familia por un lado e o pintor, o seu amigo Nogueira e o grupo de mariñeiros polo outro). Isto permite a Arturo Casas (1994:293) defender a súa tese do perfecto equilibrio na tensión formulada entre dúas posturas opostas. O absoluto predominio do diálogo máis simple (entre dous personaxes), así como esa situación de tensión equilibrada mantida polo autor case ata o final, debemos asocialos ó xa comentado no apartado anterior respecto ó carácter intensamente dramático (no seu senso máis amplo, como contraposición ou enfrontamento) e dialóxico de toda a obra de Dieste.

Un dos elementos máis interesantes no estudio do diálogo dramático afecta ás chamadas *modalidades* da fala (Bobes Naves, 1987:152-54). En todo diálogo pónense en xogo as posibilidades de *saber*, *querer* e *poder* falar de cada un dos interlocutores. Trátase, en definitiva, da contraposición das distintas competencias cognoscitivas no intre de emitir a mensaxe, así como da vontade de utilízalas e a posibilidade de facelo. Bobes Naves subliñou a importancia no diálogo desa interacción modal (que ten á súa vez un claro compoñente moral); desenvólvese, pois, un proceso de persuasión e de manipulación modalizante. A medida que o diálogo avanza os interlocutores van adquirindo conciencia do saber, querer e poder do outro, e isto permítelles seguir a súa propia estratexia conversacional. Xunto ó “contrato inicial”, polo que os interlocutores entablan o diálogo sobre un determinado tema, cun mesmo marco referencial e unhas presuposicións comúns, estaría tamén un “*contrato fiduciario*” que permite xustificar o diálogo no desexo de cada un de convencer ó outro. Precisamente en *A fiestra valdeira* hai un caso de ruptura temporal, ó principio do terceiro acto, dese contrato fiduciario; Balbina dille a Nogueira que o seu home non fala e que se retirou ó sobrado:

¿Non oi os seus pasos no sobrado de arriba? Sempre así, coas mans nos petos, a testa abatida... –eu penso que máis branca– e dunha banda para outra, nise van onde temos trastos vellos e agora tamén o retrato furado, a fiestra valdeira coma il di. Sen falar... (p. 191).

Ó non conseguir don Miguel convencer á súa familia da necesidade de deixar o cadro como está, decide calar e illarse do contorno. É evidente que o personaxe perdeu a súa confianza no diálogo e terminou por romper, polo menos temporalmente, o seu contrato fiduciario (algo parecido, aínda que máis desenvolvido, ocorre en *Yerma*, segundo comenta Bobes Naves -1987:154).

A tensión dramática non se localiza, pois, só na acción, ou nos actos de fala (sobre os que voltaremos máis adiante), senón tamén nas modalidades do falar. No intento de cada personaxe de cambiar as modalidades do seu interlocutor ten particular importancia a utilización de:

las preguntas directas (como imperativo *epistémico*), los índices personales (con su carga afectiva), o los índices espaciales de tipo visual (por su valor ostensivo inmediato, que informa eficazmente). El diálogo dramático adquiere así un valor espectacular añadido al que puede proceder de su carácter lingüístico: se realiza como palabra (es decir con valor sémico) en el escenario y da lugar a acciones en el escenario o fuera de él en los

espacios latentes (acción física) y a modificaciones en las actitudes lingüísticas de los interlocutores (Bobes Naves, 1989:172).

Para comezar, e respecto ó contido global de *A festa valdeira*, trátase dun enfrontamento de dúas vontades opostas: a da familia do protagonista, que *quere* cambiar o fondo do retrato de don Miguel por outro máis “señor” (p.159), e a do pintor e o grupo de mariñeiros, que *queren* que o cadro conserve o fondo mariñeiro, tanto por manter a verdade artística (o pintor) como por reivindicación da identidade propia (os mariñeiros). Entre ámbalas dúas posturas, débátese o atormentado don Miguel, que observa impotente como tratan de alterar o seu *querer*.

Vexamos algún exemplo concreto: don Miguel ten os seus dous grandes amores na súa muller e na súa filla. Por iso, cando Adelaida *quere* algunha cousa que se opón ó *querer* do propio don Miguel, este termina por ceder, pois o *querer* da súa filla é para el máis importante que o seu propio. De aí que, no seu largo diálogo con Antonio (no segundo lance), opoña ás razóns do pintor para non alterar o cadro (razóns que no fondo comparte) os sentimentos cara á súa filla:

Antonio: Un cadro que nin siquiera vostede, alá no fondo, quer que se pinte...

Don Miguel: ¡Deixemos iso aparte!

[...]

Don Miguel: Si me quixera, ¿non cedería, como eu ceño por cariño á miña filla?...

Antonio: Xa sei, xa sei. ¿Como ía vostede ceder por outra cousa? Pero ¿non ve tamén que, xustamente por cariño á súa filla, non lle está permitido ceder?

Don Miguel: Sospeito que me estou enliando. Imos por partes...

Antonio: Eiquí non vexo partes.

Don Miguel: Moi ben. Eu tampouco. O que ela quer é agora o todo pra min... O demais... Cando eu me vaia diste mundo...

(2º lance, pp.177 e 178-79).

É evidente que neste caso o *querer* da filla se impón ó *querer* pero tamén ó *saber* do seu pai. Este diálogo que acabamos de citar en parte é ademais un dos máis longos da obra (abarca as páxinas 176-80), e é considerado por Arturo Casas (1994:291-92) un bo exemplo de diálogo argumentativo. O pintor négase a alterar o retrato por considerar que iso iría contra a unidade do seu modelo, non só ante si mesmo senón tamén ante os demais (“o don Miguel dos outros, o de Matapitos, o do señor Baldomero, o das gavotas, o do mar, o do seu nome vivo, ¿coida que non vai padecer nos seus alicerces?”, p.178). Fronte ós razoamentos de Antonio, don Miguel só pode opoñer argumentos de carácter afectivo, baseados no cariño que ten pola súa filla. Nótese a presenza de preguntas directas (*imperativos epistémicos*), que denotan ese intento de cada un de convencer ó seu interlocutor. Trátase, pois, dun enfrontamento entre as modalidades do *saber* do pintor e o *querer* do vello mariñeiro, enfrontamento verbal do que parece que o

pintor vai saír triunfador, pois o *querer* de don Miguel está dividido entre o amor á súa filla e o amor ó seu propio pasado e á súa vida mariñeira, da que se sente orgulloso. Pero antes de que conclúa o diálogo a irrupción de dona Balbina altera bruscamente o seu rumbo.

Como xa comentamos, ó *querer* da familia oponse o *querer* do grupo de mariñeiros, que esixen que o cadro siga tal e como está. Don Miguel trata de resistirse, pero a súa falla de convicción (pois no fondo el tampouco quere que se altere o retrato) contrasta co decidido *querer* da comunidade social á que pertence:

*Caramañola: Agora queremos que o cadro vaia como vai,
e irá. Irá porque o cadro é noso. De vostede non
pode ser. ¿Non ve ben que ise cadro non é de
vostede? ¡É noso e nada máis que noso!*

Tódolos mariñeiros: Ben falado. O cadro é noso.

*O vello anónimo: É noso diante de Noso Señor e da
Virxe patroa do mar.*

O mozo anónimo: É noso e levarémolo.

Don Miguel: Vós toleades.

(2º lance, pp.187-88).

O máis poderoso *querer* dos mariñeiros concrétase cando fan uso do seu *poder* para levar, cun corte de navalla, o fondo portuario do cadro, co que se identifican plenamente. Ante a súa seguridade e o seu número, don Miguel non *pode* facer nada para evitalo (nótese que fronte á profusión de imperativos e posesivos referidos ó cadro pola parte dos mariñeiros, o noso protagonista só pode responder cunha evasiva).

O xogo de modalidades adquire un ton cómico nun diálogo rápido, pleno de dinamismo, entre tres personaxes, don Miguel, Adelaida e Matapitos:

*Don Miguel (furioso, tomando unha resolución súpita): Garda o
traxe para ti, Matapitos. Que cho arromben. Quizais dea para dous.*

Adelaida: ¡Papai! ¿Ti toleas?

Matapitos (picado): Non o quero.

*Adelaida (a don Miguel): ¿Aínda non escaramentas? Velaí tes outro
soberbio.*

Matapitos: Eu non son soberbio. Xa que se ostinan...

Adelaida: ¡Iso quixeras! Dáme acá o traxe.

Matapitos (tendendo o traxe, moi altivo): Non o quero.

Don Miguel: Ou levas o traxe, Matapitos, ou douche unha lasqueta.

Matapitos: Deme a lasqueta. Non o quero.

*Adelaida (adiántase e dálle unha lasqueta a Matapitos): Toma a lasqueta,
malcriado.*

*Matapitos (a rente de chorar): ¡Que teima de que leve o traxe! E
ben, levareino.*

*Adelaida (erguendo a voz): ¿Ti queste mofar? Dáme o traxe.
Acabouse.*

Matapitos (volvendo a tendelo, furioso): ¡Pero si non o quero!

(2º lance, pp.169-70).

A comicidade da escena é evidente. Trátase case dun xogo na modalidade do *querer* entre don Miguel, que quere darlle o traxe a Matapitos, Adelaida, que non llo quere dar, e o propio Matapitos, que se deixa levar polo desexo dun ou doutro, sen acabar de decidirse entre os dous. O diálogo reflicte, en certo modo, pero dende unha perspectiva irónica e naturalmente nun episodio menor, a presión que o mundo exterior pode exercer sobre a nosa propia vontade, levando ó individuo a debaterse entre os desexos duns e doutros (tema fundamental da nosa comedia).

Bobes Naves (1987:142), entre as varias perspectivas desde as que aborda o Texto Dramático, ten moi en conta a posibilidade de consideralo como un conxunto de actos, *actos de fala* (pois maniféstanse mediante palabras) de diverso tipo¹². Searle, que parte da clasificación de Austin, distingue cinco tipos de *actos ilocucionarios*¹³: *representativos, directivos, comisivos, expresivos e declarativos*. Pois ben, aínda que certamente as cinco clases citadas están presentes na maioría das obras dramáticas, tamén é verdade que aquelas obras nas que son especialmente frecuentes os actos directivos e comisivos dan unha particular relevancia ó “desarrollo de la acción a través de la palabra” (Baamonde Traveso, 1986:213 e n.14). Se os actos directivos, onde hai unha relación de tipo conativo entre os interlocutores, consisten habitualmente en rogos, ordes e preguntas, os actos comisivos tratan de comprometer ó oínte (mediante promesas, por exemplo) no cumprimento dunha acción futura. Así, vemos que, efectivamente, a fundamental importancia do diálogo na nosa comedia queda confirmada pola considerable presenza de actos sobre todo directivos (entre os comisivos, máis difíciles de atopar, estarían quizais as escenas do segundo lance en que don Miguel timidamente, e sobre todo a súa muller e a súa filla, tentan convencer ó pintor –aínda que sen éxito– para que se comprometa a cambiar o fondo do retrato).

Vexamos un exemplo, cremos que suficientemente significativo, desa abundancia á que nos referiamos de actos *ilocucionarios directivos*. Trátase dun diálogo sostiúdo cara ó final do primeiro lance:

12. Para unha exposición sintética e clara do proveito (e tamén dos prexuízos) que o estudioso da literatura pode extraer da teoría dos *Speech Acts*, véxase o artigo de Domínguez Caparrós (1987) citado na bibliografía. En concreto, no punto V do mesmo (pp.88-92) expónense as teorías de Searle, e no punto VII (pp.92-95) coméntanse as referencias que este fai ó caso da literatura.

Nas páxinas 114-16 de dito artigo, Domínguez Caparrós resume en tres as posibles utilidades que desde a literatura pode darse á teoría dos actos de linguaxe: a) aplicación da teoría dos actos de linguaxe ó estudio da literatura (de utilidade fundamentalmente estilística); b) extensión da teoría dos actos de linguaxe ó estudio da literatura (que suporía admitir unha mesma natureza na linguaxe literaria e na linguaxe corrente, algo rexeitado por Searle e Austin); e c) analogía entre a teoría dos actos de linguaxe e a teoría da literatura (considérase á linguaxe literaria non unha clase, senón un uso especial -“parásito”- da linguaxe común). Xustamente esta última postura sería a adoptada por Carmen Bobes seguindo a Searle. De aí que esta estudiosa fale da importancia de examinar o diálogo dramático nos seus sentidos lingüísticos como “preludio necesario para descubrir las alteraciones que le dan sentido literario” (1987:135).

13. Dentro do acto de linguaxe, Searle distingue tres tipos: “actos de expresión: enunciar palabras (morfemas, oraciones); actos proposicionales: referir, predicar; actos ilocucionarios: afirmar, ordenar, preguntar, prometer...” (*apud* Domínguez Caparrós, 1987:89).

Os anteriores engadíranse os actos perlocucionarios, que son os efectos que os actos de linguaxe provocan en “los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas” (art.cit., p.88). Esta noción tómaa Searle tal cal de Austin.

Don Miguel (serio. Serio de vez): *Abonda. Que veña Donosiña.*
Doña Balbina (agradecida, pero non moi segura): *Xa sabía eu que...*
Don Miguel: *Abonda. Que veña Donosiña.*
Doña Balbina (indo buscar a Adelaida): *Porque ela non o fai por ela. Faino tamén por ti. O seu trunfo ao fin é teu... O seu señorío...*
Don Miguel (furioso, conténdose): *¡Abonda! ¡Que veña Donosiña!*
 (Mentres desaparece doña Balbina, don Miguel paseia alporizado.
 Detense cando entra Adelaida coa nai).
Di, Donosa, o que queres.
Adelaida: *¿Cantas veces quer que llo digan?*
Don Miguel: *Di, Donosa, o que queres.*

(1º lance, pp.158-59).

Don Miguel formula, e repite varias veces, dúas ordes claras e directas, expresadas mediante o uso do imperativo; a primeira exhortación intensifícase aínda máis coa adición dos signos exclamativos. Á contudencia das súas ordes, doña Balbina contesta con evasivas frases entrecortadas (senaladas graficamente cos puntos suspensivos) e Adelaida cunha interrogación case retórica. O predominio da función conativa é, pois, evidente (Casas, 1994:291).

O diálogo de *A fiestra valdeira* constrúese así como unha complexa rede de accións e reaccións, na que a *función conativa* da linguaxe adquire especial relevancia, pois como vimos trátase de orientar, condicionar e influír nas accións (verbais ou non verbais) do interlocutor. Certamente, as funcións emotiva, conativa, poética, fática e metalingüística¹⁴ poden ser todas máis ou menos dialóxicas na medida en que provocan unha reacción no receptor (máis autónoma, aínda que non escape ó dialoxismo, é a función referencial)¹⁵. Pero é claro que, dentro das

14. Sobre a función poética voltaremos no apartado seguinte pola súa importancia para dar unidade á obra. Nunha das escenas do primeiro lance adquire especial relevo a función metalingüística; trátase do diálogo entre Nogueira, Antonio, don Miguel e o señor Baldomero. Nogueira, que parece moi interesado na fala popular (o que nos fai supoñer que é escritor ou filólogo) pídelles a don Miguel e ó señor Baldomero a súa definición da palabra “urco”; estes danlla, e ademais no decorrer do diálogo xorde o termo “arreolado”, que Nogueira “vocaliza moi consentemente”, como para retela, e anota axiña nun papel (pp.143-44).

Tamén aparece esta función no terceiro lance, esta vez por medio de don Miguel, que lle di a Nogueira: “¿Asómbrralle como falo? Si, falo un pouco floreado, non sei por que. O mesmo lle pasou ao finado de meu pai cando senteu a morte perto. ¡Que cousas bunitas dicía!...” (p.197). Carballo Calero (1981:714) considera que hai aquí un intento de Dieste de xustificar a inadecuación lingüística que se aprecia ó longo da obra, pois os mariñeiros utilizan unha lingua demasiado “floreada” en relación co que se podería agardar.

15. Cfr. Issacharoff (1991:324), que ten unha visión máis restrinxida do dialoxismo que a que nós seguimos (tomada de Bobes Naves). Considera este autor que o dialoxismo non se produce se a mensaxe mantén unha autonomía con respecto ás circunstancias discursivas ou “énonciatives”, o que ocorre coa función referencial, mentres que dende o noso punto de vista basta con que a mensaxe poida ser interpretada por un receptor para que haxa dialoxismo (o que non impide que o dialoxismo sexa máis intenso co predominio doutras funcións).

Precisamente a función referencial ou representativa é a predominante no diálogo entre don Miguel e don Baldomero co que comeza a obra. Isto implica que o diálogo adquira un ton narrativo (de feito, o que fan os dous personaxes, sobre todo don Baldomero, é lembrar algunha anécdota do seu pasado mariñeiro). Atopamos aquí longos parlamentos e un ton sosegado e reflexivo, cunha linguaxe que ás veces recórdanos o teatro poético (Casas, 1994:290):

funcións do diálogo, son xustamente a emotiva e a conativa as máis características, ademais, naturalmente, da función fática (curiosamente, Issacharoff -1991:324- refírese só ás dúas primeiras, mentres que Baamonde Traveso -1986:213- considera que son as dúas últimas as fundamentais no diálogo dramático). E se aquí destacamos a importancia da función conativa é pola atención que nos diálogos desta obra o suxeito emisor presta ó papel desempeñado polo alocutario, que o condiciona notablemente. En relación con isto, hai que recordar a importancia que Dieste concedía ós seus lectores no proceso envolvente Autor-Receptor; subliñouse xa o carácter intensamente dialóxico (véxase o apartado anterior) de toda a obra do noso escritor. Deste modo, as dúas dimensións do proceso de comunicación dramático (Autor-Receptor e Personaxe-Personaxe) posuían esta característica común: a énfase que poñen no receptor da mensaxe.

Un dos elementos máis característicos do diálogo dramático é a abundancia de *deícticos*, fronte ó que ocorre no diálogo narrativo (Bobes Naves, 1987:138). Os *deícticos* relacionan o diálogo dramático co espazo escenográfico; trátase de “signos indéxicos” que, como dixemos na introducción, cambian de referencia ó cambiar o suxeito emisor, pois o falante é sempre o centro do proceso comunicativo. A través dos *deícticos*, dos que só analizaremos o seu uso no ámbito do diálogo (pois tamén aparecen nas acoutacións) podemos estudar a *performatividade* (Bobes Naves, 1989). O valor performativo do diálogo, e en concreto dos *deícticos* (sinaladores de persoas, obxectos, tempos, espazos) resulta de indicar que clase de actos trata de facer o personaxe “con el mesmo lenguaje, con sus modalidades y con sus formas” (Bobes Naves, 1989:177). Bobes Naves chega a suxerir a posibilidade de considerar o discurso dramático como “una verdadera *encrucijada de deícticos*” (186). É máis, esta teórica da literatura considera incluso o uso da *deíxe* “con valor performativo inmediato” a característica máis destacada do diálogo dramático (179).

A performatividade atópase non xa en determinados verbos, senón no seu uso en determinados enunciados. Así, os verbos que indican unha acción realizada coa palabra só teñen valor performativo no caso de que haxa identidade entre o suxeito da enunciación e o suxeito do enunciado¹⁶. Existe igualmente un valor performativo nos enunciados imperativos e interrogativos (Bobes Naves define a interrogación como un *imperativo epistémico*). Nestes enunciados a performatividade implica o uso da función conativa (que como xa vimos é frecuente na obra que aquí nos ocupa); prodúcese así unha interacción nun “discurso persuasivo” entre

Don Miguel: Eu non sei que sería o que tanto nos namoraba naquelas miudanzas.

O señor Baldomero: ¡Que sabe un! O mesmo que nos namora aos mariñeiros nises mundos de coores que penduramos do teito nas casas probes. Poida que o mesmo que namorara a un pintor cando parez agarima-la pintura co pincel. O mesmo que me entoleceu a min naquel pau enmeigado, do que eu quería sacar algo... e non sabía o que. Cicais o seu ser propio, como ti dixeste antes.

(1º lance, p.136).

Casas chega a considerar que a función referencial deste fragmento faise, “por catálise, simbólica” (1994:291), pois as verbas dos personaxes, ó lembrar o pasado compartido, lembran tamén que a identidade propia se constrúe sobre ese pasado, o que será un dos temas fundamentais da obra.

16. Por exemplo, mentres “yo juro la constitución” é un enunciado performativo, “Pedro juró la constitución” é un enunciado simplemente constativo (Bobes Naves, 1989:180).

o *eu* da enunciación e o *ti* dun enunciado directo. Neste caso advírtense, pois, dúas partes no enunciado, podendo estar latente a primeira (é o que adoita acontecer nos imperativos), que é a autenticamente performativa. Isto leva a relacionar ilocución e perlocución:

Las relaciones interactivas que así se producen tienen, pues, dos aspectos que han sido denominados por el mismo Austin como ilocución y perlocución. La fuerza ilocutoria de un enunciado está en relación con el sujeto que lo profiere y puede tener diversos contenidos; la perlocución está en relación con los efectos del enunciado sobre el tú (Bobes Naves, 1989:180).

Vexamos un exemplo, no diálogo situado cara ó final do segundo lance entre don Miguel e os mariñeiros, xa comentado ó falar dun desequilibrio na modalidade de *querer*:

Caramañola: Pero agora é outra cousa... ¡Alá se nos vai a fachenda! Porque un tamén sinte; e vese que vostede, falou ben o Garreante, xa non é o do retrato.

Don Miguel: Sigo sen entendervos. Dicide o que queredes.

O señor Baldomero: E ben... Queremos que o retrato vaia como vai.

[...]

Caramañola: Agora queremos que o cadro vaia como vai, e irá. Irá porque o cadro é noso. De vostede non pode ser. ¿Non ve ben que ise cadro non é de vostede? ¡É noso e nada máis que noso! Tódolos mariñeiros: Ben falado. O cadro é noso.

O vello anónimo: É noso diante de Noso Señor e da Virxe patroa do mar.

O mozo anónimo: É noso e levarémolo.

Don Miguel: Vós toleades.

(2º lance, pp.187-88).

No intercambio verbal apréciase unha marcada oposición entre don Miguel e os mariñeiros; esa oposición exprésase a través dos deícticos de tipo persoal. As formas verbais levan índices fundamentalmente de tempo presente e futuro, e de primeira persoa de plural, no caso dos mariñeiros: *queremos* (dúas veces), *levarémolo*; tamén usan a terceira persoa de singular: *é* (seis veces), *vaia* (dúas veces), *vai* (dúas veces), *irá* (dúas veces), *[non] pode*. Atopamos ademais por tres veces un índice de persoa: *vostede*. Todos estes deícticos persoais amosan no caso da primeira persoa de plural (cun valor perlocutivo indubidable) a integración plena de cada un dos interlocutores de don Miguel nun colectivo que os respalda e no que se senten plenamente integrados; en contraposición, o pronome de segunda persoa “vostede” é un sinal de distanciamento, de exclusión do interlocutor dese colectivo mariñeiro. Respecto ós índices de terceira persoa, refírense ó cadro, e a súa abundancia explícase por ser precisamente o cadro o eixo do conflito formulado. Por último, os índices temporais de futuro teñen un valor case imperativo, e aluden a un momento temporal inmediato no que a acción referida será con toda seguridade efectuada (o seu valor perlocutivo resulta, pois, evidente). A todo

o cal hai que engadir o que quizais sexa o deíctico máis significativo; trátase do posesivo *noso*, que se repite ata en seis ocasións. Este posesivo, pronunciado por tódolos mariñeiros, reflicte con absoluta claridade a convicción inquebrantable do grupo de que o cadro lle pertence. En relación coas repeticións, debemos lembrar que é un dos trazos máis característicos do diálogo dramático fronte ó narrativo, como subliña Bobes Naves (1987:138-39), que destaca deste recurso (por outra parte moi frecuente en *A fiestra valdeira*) a súa utilidade para dar “intensidad al contenido semántico denotativo” e engadir “connotaciones y matices que no tiene la expresión singulativa” (no exemplo comentado aporta matices de convicción, de seguridade, de forza,...).

Fronte a esa contundencia, don Miguel contesta con formas verbais que conteñen índices temporais de presente e persoais de segunda persoa de plural: *entender-vos, queredes, toleades* (e o imperativo *dicide*). O último verbo refórzase ademais cun redundante índice directo de segunda persoa: *vós*. Nótese que don Miguel non desexa o distanciamento que amosan os mariñeiros (non usa “vostedes”), e que a penas pode intervir ante a fervenza de intervencións dos seus interlocutores. De feito, o seu illamento amósase ó usar a primeira persoa de singular (“sigo”), que contrasta notablemente co plural colectivo que atopamos nas intervencións dos mariñeiros.

Todos estes elementos deícticos, fundamentalmente de tipo persoal, axudan en suma a contraponer as distintas modalidades postas en xogo por dous bloques actanciais ben diferenciados, un colectivo e outro individual e illado.

O diálogo anterior ten un desenlace feliz (recordemos que se trata dunha comedia), xa ó final da obra:

Caramañola (estendendo a fiestra e volvéndoa enrolar de seguida):

Conserva os coores tan nidios e brillantes como na primeira hora.

(Entrégalla a don Miguel).

Don Miguel: ¡Outra vez miña!

O vello anónimo: Nosa.

O señor Baldomero: Si, de don Miguel, de Caramañola, de Dourado, de todos: nosa.

Don Miguel: Ah, xa entendo. Vosa e miña.

O mozo anónimo: ¡Nosa e de vostede? Non está ben dito, non. Hai un respiro no medio que aínda nos doe.

Don Miguel: Direi: nosa, nada máis.

Todos: Eso mesmo.

(3º lance, pp.205-06).

Ante todo, chama a atención a escaseza das formas verbais. Destaquemos en particular dúas, *dito* e *direi*, que nos interesan fundamentalmente como exemplo da característica recursividade da linguaxe, que se volve sobre si mesma para subliñar neste caso os deícticos utilizados. Trátase de posesivos de primeira persoa de singular, nas súas dúas modalidades: dun só posuidor (*miña*, dúas veces) e de varios posuidores (*nosa*, catro veces); aparece ademais en boca de don Miguel o posesivo de segunda persoa para varios posuidores: *vosa*. Esta abundancia de

deícticos persoais expresa con extraordinaria plasticidade o conflito establecido entre don Miguel, que reclama a propiedade do seu cadro, e os mariñeiros, que consideran que o cadro é de todos. Por iso, ó final, incluso non aceptan a unión de ambas posibilidades (“vosa e miña”). Non se trata de que don Miguel comparta o seu cadro cos seus amigos, senón de que estes acepten a don Miguel no seu colectivo e, ó facer isto, o fagan tamén dono (ó mesmo nivel que tódolos demais) do conflictivo retrato¹⁷. De aí que sexan os dous personaxes anónimos, precisamente os que mellor representan ó grupo, os que con máis forza reivindicán a colectividade da propiedade. O uso dos deícticos ten, pois, nesta escena, unha indubidable rendibilidade.

En resumo, o predominio dos diálogos entre dous personaxes, o xogo de modalidades entre dous bloques ben diferenciados, a abundancia de actos ilocucionarios directivos, e a importancia da función conativa e dos deícticos con valor performativo conforman unha obra na que un diálogo equilibrado e coidadosamente construído acada unha importancia decisiva. O emisor fala sempre condicionado e animado polo receptor, configurando ambos, co decorrer do diálogo, a acción dramática nesta *fiestra valdeira*.

A unidade semiótica do diálogo dramático en *A fiestra valdeira*¹⁸

Bobes Naves destaca a unidade semiótica como “un rasgo específico del diálogo dramático” (1987:160). Certamente, isto non vai contra a individualidade e as peculiaridades propias de cada personaxe e da súa forma de expresarse; pero tamén é verdade que tódolos personaxes se integran na unidade semiótica proporcionada por cada receptor en cada lectura ou representación do Texto Dramático.

Así pois, os personaxes de *A fiestra valdeira* maniféstanse verbal e xestualmente dende a súa propia personalidade, creada a partir das súas intervencións no diálogo e tamén a través das intervencións dos demais. Na comedia de Dieste, o eixo temático non vén dado con anterioridade ó inicio do diálogo, senón que é creado por este. Neste sentido, notamos xa a considerable liberdade que o escritor daba ós seus personaxes, así como a súa permanente obsesión por contraponer posturas e situacións decantándose o menos posible por unhas ou outras; de feito, o propio Dieste, en *Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel*, defende un teatro no que se produza unha *autonomía* auténtica das voces dos personaxes con respecto á voz do autor. Así, considera que o autor ten que separarse do drama, deixando que os personaxes se expresen por si mesmos pero tamén polos demais, de maneira que o drama se convirta nun “xogo de espellos”¹⁹.

17. Trátase, en definitiva, de recuperar o espírito con que don Miguel contemplaba o cadro ó comezo da obra, onde está a clave da mesma. Cando o pintor lle preguntaba ó señor Baldomero se lle gustaba o cadro, este contestaba: “¿O cadro? ¡Cousa fina! ¡Son eu! Digo... ¡é il!”; e engadía don Miguel: “¡Sómo-los dous!” (p.20). Certamente, o cadro non representa a este ou a aquel individuo, senón ó mariñeiro, e por isto todo auténtico mariñeiro identifícase con el e sénteo como seu.

18. Para este apartado, cfr. especialmente Bobes Naves (1987:160-65).

19. Engade Dieste que ademais de falar para si mesmo e para os demais, o personaxe fala tamén para o autor (“en diálogo tácito con él”), para cada un dos demais personaxes pero tamén para o seu con-

Non obstante, os variados contextos achegados por cada personaxe son interpretados polo lector ou o espectador da obra como parte dunha mensaxe única, aínda que expresada de forma fragmentaria, creada por un autor tamén único (Mukarovski e Ingarden insistiron neste aspecto). Trátase, pois, de entender a obra teatral como un acto único de comunicación. Cada diálogo é, pois, a achega e o desenvolvemento parcial dun sentido único. En relación con isto, Baamonde Traveso fala da importancia da *coordinación* dos “distintos contextos parciais” (1986:216), e considera que o autor dispón de diferentes procedementos para sinalar ó lector a interpretación que debe dar ó diálogo dos personaxes (procedementos como a creación dun personaxe co que o autor se identifica dalgunha maneira, o uso de longas acoutacións explicativas, o mesmo nome dos personaxes, ou o carácter paródico, satírico, irónico, do propio discurso).

Por exemplo, a nós parécenos bastante evidente que *A fiestra valdeira* trata sobre a unidade da propia personalidade, así como sobre a unidade artística, que aparece estreitamente vencellada á anterior. Desta forma, don Miguel e o seu retrato convértense no centro sobre o que xira todo o conflito exposto no desenvolvemento da obra, e as intervencións dos personaxes teñen sempre algún tipo de relación con ese conflito. Ademais, hai un personaxe na comedia que cremos representa de maneira bastante fiel as ideas de Dieste sobre as relacións entre ética e estética; trátase do pintor Antonio, que axudaría ó lector a dar a interpretación adecuada e unitaria da comedia.

Por outro lado, ó tratarse de diálogos literarios crean a súa propia referencia, o que supón que a situación xerada polo diálogo é intrínseca á obra. De aí que o diálogo dramático sexa “cerrado y autosuficiente”, aínda que aberto semanticamente. De feito, un aspecto a ter moi en conta na construción por parte do receptor da unidade textual e contextual do diálogo dramático é “la oscilación entre un sentido dinámico literario y los valores semánticos estables de los términos lingüísticos” (Bobes Naves, 1987:164). É precisamente ese valor semiótico engadido que implica o uso literario da linguaxe o que determina que cada lector dea unha persoal interpretación unitaria á obra, interpretación que pode variar non só entre os distintos receptores, senón incluso entre os distintos momentos en que un mesmo receptor interpreta unha mesma obra²⁰.

Resulta significativo que mentres o proceso de enunciación ficticia que se desenvolve no interior de todo diálogo dramático é moi claro, o proceso de enunciación envolvente que lle dá a súa unidade e que ten por emisor ó autor e por receptor ó lector está desdubuxado. O primeiro é un proceso explicitamente presentado e o segundo, que é a enunciación real, só aparece implicitamente, pois disimúlase en beneficio da enunciación ficticia, que trata de acadar así unha perfecta mímese da realidade. Pero, en definitiva, son tanto o autor único como o receptor único os que proporcionan unidade ó Texto Dramático.

xunto (como bloque de presión social, moral,...), para unha comunidade que pode ou non coincidir co mesmo conxunto de personaxes, “pero que es el mito de lo colectivo”, ante unha comunidade esencial (“la comunidad racional del espíritu”), ante o misterio e ante o público.

E conclúe Dieste: “El personaje habla para todos esos ángulos simultáneamente. En eso consiste su peculiar oratoria teatral” (*apud* Casas, 1994:288-89).

20. Respecto a isto, *cfr.* o capítulo titulado “Polivalencia y ambigüedad del signo”, en Kowzan (1997:158-72).

Sen embargo, hai elementos intratextuais que contribúen a proporcionar unha sensación de unidade ou ben a disimulala. É o caso da presenza / ausencia de elementos dialectais ou idiolectais na lingua dos personaxes²¹. En *A fiestra valdeira* si se producen diferencias sobre todo idiolectais (pois en canto ó idioma, o autor utiliza un galego que conserva unha forte homoxeneidade)²²: pensemos na linguaxe directa e de frases breves e claras de don Miguel, oposta á linguaxe enrevesada e ambigua da súa filla (e tamén da súa muller), diferenza percibida polo propio personaxe protagonista, que chega a dicirlle a Adelaida: “Non fagas frases enliadas e bunitas a conta do que me custou deixar de ser probe para que ti deprendeses, con mestres que eu non tiven, a facer frases enliadas e bunitas” (p.160). Estas diferencias, sen anular a unidade da mensaxe, disimulan a presenza do autor único e axudan a perfilar a marcada individualidade dos distintos personaxes (á que xa nos referimos máis arriba).

Resumindo, a unidade semiótica do diálogo dramático fundaméntase no uso correcto dos turnos de fala, nas implicacións derivadas do mesmo diálogo, na contextualización e codificación achegadas por cada interlocutor, na actitude do autor (segundo disimule mellor ou peor o seu control sobre os personaxes)²³, e, evidentemente, na presenza dun espectador que dea un sentido único a todo o conxunto.

Un elemento que debe estudiarse no conxunto do texto e que polo tanto nos axuda a apreciálo como un todo unitario é a función poética. Sempre está presente no diálogo dramático, por moita que sexa a súa semellanza coa conversa ordinaria, pois trátase do produto dun autor elaborado cunha fundamental finalidade artística. A mesma unidade plásmase tamén no ton e no coidado xogo de “ritmos y tempos” (Baamonde Traveso, 1986:214).

Moitos críticos defenden unha maior ambigüidade (e polo tanto unha menor unidade) no xénero dramático, amparándose na aparente desaparición do autor. Pero Baamonde Traveso (1986:217), con quen estamos completamente de acordo, considera que non só é o xénero empregado o que determina o grao de ambigüidade dun texto, senón tamén (e sobre todo) a intensidade con que se manifeste a ideoloxía do escritor. Na obra que aquí nos ocupa, debemos recordar a notable liberdade que Dieste daba ós seus personaxes, así como o seu característico afán por contrastar situacións e opinións sen comprometerse explicitamente cunha ou

21. Mijaíl Bajtín (1989) insiste na estratificación social da linguaxe (continuamente utiliza o concepto de plurilingüismo), pero recorda tamén que esa diversidade “se ordena de maneira especial” ó incorporarse á obra literaria, “convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor” (p.116). A esas ideas alude tamén Darío Villanueva (1989:20-21), nun capítulo que titula “Polifonía y dialogismo”.

22. Carballo Calero (1981:714) e Sierra Rodríguez (1975:394-95) comentan, sen crítica, esa inadecuación lingüística (que quizais se xustifica na necesidade, da que Dieste era ben consciente, de buscar unha lingua estándar para un idioma, o galego, naquel momento sen normativizar). Polo demais, as declaracións do propio Dieste, recollidas por Freixeiro Mato (1995:140 e 150-51), denunciaban o falso enxebriemento de moitos escritores. A lingua do escritor, “baseada na fala de Rianxo aprendida polo autor, [...] reproduce tamén algúns trazos dialectais, mais nela áchase un constante afán de superación do modelo comarcal, para chegar a un galego común e válido para a expresión literaria máis esteticamente elaborada” (p.188).

23. Baamonde Traveso (1986:209) considera que é precisamente no diálogo dramático onde mellor se evitan as pegadas dese emisor único.

outra postura. Non obstante, tamén é verdade que en *A fiestra valdeira* se percibe con claridade un sentido unitario, unha mensaxe única coherente coa mentalidade do seu autor (aínda que expresada sen imposicións de ningún tipo): trátase de entender a vida e a arte como un todo, como unha unidade que non se pode alterar sen afectar á súa mesma esencia, sen traizoar, en último termo, os máis arraigados fundamentos sobre os que se asenta a nosa propia personalidade²⁴.

Rodrigo Varela Cabezas
Universidade de Vigo

Bibliografía

Baamonde Traveso, Gloria, "Caracteres generales del diálogo dramático", *Lingüística Española Actual*, 8, 1986, pp.209-218.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

Bobes Naves, M^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.

———, "Valor performativo de los deícticos en el diálogo dramático", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, n^o6, 1989, pp.165-193.

———, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Editorial Gredos, 1992.

Carballo Calero, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea*, 3^aed., Vigo: Galaxia, 1981.

Casas, Arturo, *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Vigo: Galaxia, 1994.

———, *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/Deputación de A Coruña, 1997.

Dieste, Rafael, *A fiestra valdeira*, Buenos Aires: Editorial Citania, 1958; agora en *Obra galega completa*, ed. Xosé L. Axeitos, tomo I, Vigo: Galaxia, 1995, pp.129-210.

24. Quero facer constar a miña gratitude ó profesor Jesús G. Maestro, pois este artigo xurdiu dun curso de doutoramento que en 1996 impartiu na Facultade de Humanidades da Universidade de Vigo.

- Domínguez Caparrós, "Literatura y actos de lenguaje", en J.A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco-Libros, 1987, pp.83-121.
- Fernández Del Riego, Francisco, *Historia da literatura galega*, Vigo: Galaxia, 1975.
- Freixeiro Mato, Xosé Ramón, "A lingua en Rafael Dieste", en *Congreso Rafael Dieste*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, pp.137-188.
- Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor Distribuciones, 1995.
- Irizarry, Estelle, *La creación literaria de Rafael Dieste*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1980.
- Issacharoff, Michael, "Vox clamantis: l'espace de l'interlocution", *Poétique*, 87, 1991, pp.315-326.
- Jacques, Francis, "Du dialogisme à la forme dialoguée: Sur les fondements de l'approche pragmatique", en Marcelo Dascal (ed.), *Dialogue: An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam/Philadelphía: John Benjamins Publishing Company, 1985, pp.27-56.
- Kowzan, Tadeusz, "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", *Diogenes*, 61, 1968, pp.59-90; trad. ó castelán de Carmen Bobes Naves e Jesús G.Maestro, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en A.A.V.V., *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros, 1997, pp.121-153.
- , *El signo y el teatro*, trad. de M^a del Carmen Bobes e Jesús G.Maestro, Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Lourenzo, Manuel, e Francisco Pillado Mayor, *O teatro galego*, La Coruña: Edicións do Castro, 1979.
- Maestro, Jesús G., *La expresión dialógica en el discurso lírico. (La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción)*, Kassel: Reichenberger, 1994.
- Maestro, Jesús G., *Didáctica y teoría del teatro. Signo y método*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.
- Sierra Rodríguez, María Xosé, "O teatro galego de Rafael Dieste", *Grial*, 49, 1975, pp.390-95.
- Tarrío Varela, Anxo, *Literatura galega*, Vigo: Xerais, 1994.
- Villanueva, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Ediciones Júcar, 1989.