

Sobre letras e signos



Estudos en homenaxe
a Anxo Tarrío Varela

ARMANDO REQUEIXO (ED.)



XUNTA DE GALICIA

Sobre letras e signos



Estudos en homenaxe
a Anxo Tarrío Varela

ARMANDO REQUEIXO (ED.)

XUNTA DE GALICIA

Sobre letras e signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío / edición a cargo de Armando Requeixo – Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2017.

789 pp.; 24 cm. Homenaxes – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

D. L. C 410-2017 ISBN: 978-84-453-5251-9

1. Literatura galega. 2. Historiografía literaria galega. 3. Crítica literaria. 4. Teoría da Literatura. 5. Literatura comparada. I. Tarrío, Anxo II. Requeixo, Armando III. Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

© Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

© Da edición: Requeixo, Armando

© Da revisión e corrección lingüística: Piñeiro Pais, Laura

© Da ilustración de cuberta: Vía Láctea Comunicación

© Das ilustracións interiores: Agra Pardiñas, María Xesús

© Da viñeta do colofón: Maside, Xulio

Edita: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Maquetación e impresión:

Grafisant, S. L.

ISBN:

978-84-453-5251-9

Depósito legal:

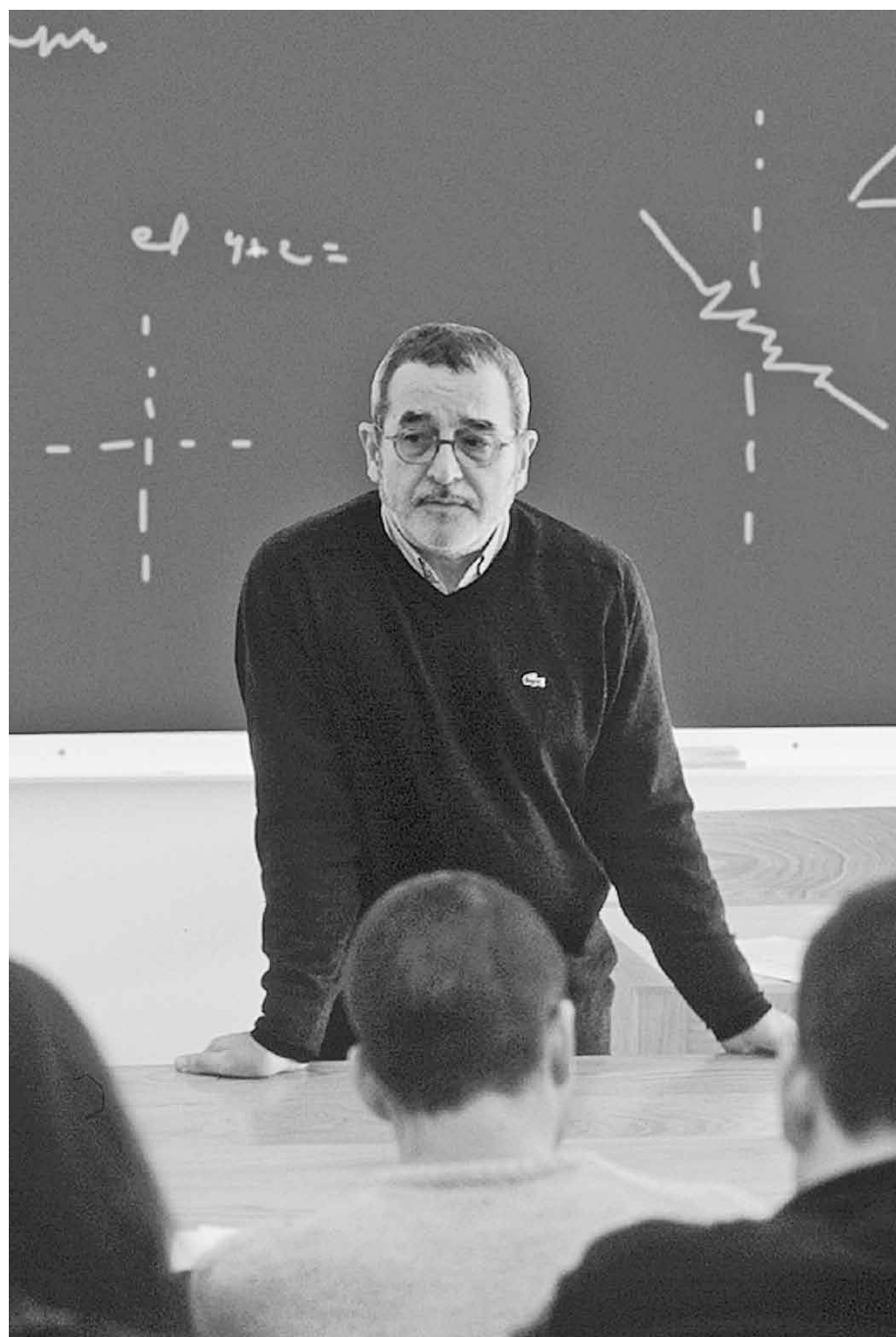
C 410-2017

ARMANDO REQUEIXO (ED.)

Sobre letras e signos



Estudos en homenaxe
a Anxo Tarrío Varela



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Román Rodríguez González: Homenaxe a un mestre e intelectual exemplar	15
Valentín García Gómez: O meu profesor Anxo Tarrío	19
Manuel González González: Anxo Tarrío, un traballador cos ollos abertos ao mundo	23
Armando Requeixo: Letras e signos en homenaxe	29

CRONOBIOGRAFÍA

Armando Requeixo: Cronobiografía de Anxo Tarrío Varela	37
--------------------------------------------------------------	----

ESTUDOS

Anxo Abuín González: Notas sobre a intermedialidade filmoliteraria...	113
Eulalia Agrelo Costas: <i>O único que queda é o amor</i> : a síntese da escrita de Agustín Fernández Paz	123
Luis Alonso Girgado: Pasado e presente da narrativa policial arxentina ...	139
Xesús Alonso Montero: José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e as Letras Galegas: un soneto en galego de 1902, un poema políglota de 1914, unha crestomatía universitaria de textos galegos de 1921, unha carta ao lingüista Aníbal Otero de 1936 e outros textos	151
Carmen Blanco: Estranxeira na súa patria: catro poetas. Rosalía. Manuel Antonio. Pimentel. Pozo Garza	175
Mercedes Brea: <i>O solaz</i> nos trobadores galego-portugueses	191
Fernando Cabo Aseguinolaza: Notas para unha voz de dicionario: literatura comparada	205
César Camoira Vega: <i>O Seor Pedro</i> e o pronunciamento militar de 1854 ...	221
Xavier Carro: Os diarios do horror de Syra Alonso	239
Arturo Casas: Víctor Said Armesto na historiografía literaria galega: unha biblioteca e un proxecto	253
Luis Cochón: Álvaro Cunqueiro: labregando verbas en soidade	271

Esther Corral Díaz: A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do <i>maldizer</i> feminino	279
Xosé Manuel Dasilva: Luz diáfana sobre <i>Antipoemas</i> , unha falsa autotradución de Celso Emilio Ferreiro	293
Xosé María Dobarro Paz: Noticias de Santiago Montero Díaz cando novo	311
Nicolás Extremera Tapia: A <i>Ode Marítima</i> de Álvaro de Campos e a <i>Oda al Atlántico</i> de Tomás Morales	325
Mar Fernández Vázquez: O mundo eclesiástico na obra casariana	337
M ^a del Carmen Ferreira Boo: Achegamento teórico á reescritura da narrativa de transmisión oral na literatura galega do século XX ...	349
Manuel Forcadela: Literatura nacional, literatura mundial. Literatura universal, literatura globalizada	367
Modesto Fraga: O esplendor da epopea peninsular nos albores do século XIX. De <i>L'Atlàntida</i> de Verdaguer a <i>Os Eoas</i> de Pondal	387
Víctor F. Freixanes: Sobre as cubertas dos libros	401
José António Gomes: Vida e escrita e seus reflexos na poética do diário ..	425
Isabel González: <i>Valer voria s'io mai fui validore</i> : polémica literaria ou resposta a modo de sirventés?	439
José Manuel González Herrán: Do escrito ao filmado: o comezo e o final de <i>Fortunata y Jacinta</i> (Benito Pérez Galdós, 1887 / Mario Camus, 1980)	449
Ánxela Gracián: O tratamento do espazo da casa como intimidade e segredo na novela xuvenil <i>A sombra descalza</i> de An Alfaya	465
Modesto Hermida: Borobó, tamén poeta	477
Jon Kortazar: Dous prólogos apócrifos de Gabriel Aresti á colección de poemas <i>Mailu batekin</i> (1964)	483
María Xesús Lama López: Mulleres de cine nas primeiras novelas policiais de Miguel Anxo Fernández	497
Arcadio López-Casanova: Na palabra poética de Luís Pimentel: fantasía ditadora e simbolización	513
Basilio Losada: A obra do Tarrío xornalista	527
Ana Cristina Macedo: <i>En fin, cómpre non perder a memoria destas cousas</i> . Laudatio a Anxo Tarrío: a talentosa obstetríca das ideas e do espírito seguida de breve reflexión sobre «La indemnización»	533

Xosé Manuel Maceira: Epistolario da última etapa de Carré	541
Marina Mayoral: Tempo e novela	551
Carmen Mejía Ruiz: Epistolario inédito: unha clave para a recepción de <i>Tres tempos y la esperanza</i> (1962) de María Victoria Villaverde	561
Isabel Mociño González: Antecedentes da ficción científica en lingua galega: entre a fantasía da primeira novela longa do Rexurdimento e o sincretismo da contística culta	583
Marta Neira Rodríguez: Mulleres e Guerra Civil Española. Unha proposta tipolóxica na narrativa infantil e xuvenil galega	599
María Xesús Nogueira Pereira: A narrativa curta de Álvaro Cunqueiro. Notas sobre «Pontes de Meirado»	615
Camiño Noia Campos: Pola ruta do sochantre das <i>Crónicas</i> de Cunqueiro	627
Manuel Quintáns: Un primeiro modo de achegamento ao teatro de Vidal Bolaño a través dos seus personaxes	643
Ana Margarida Ramos: <i>A expedición do Pacífico</i> , de Marilar Aleixandre, e a construción da identidade	657
Román Raña: Unha viaxe polas pedras	671
Sara Reis da Silva: <i>Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos</i> , de Alves Redol, ou uma história de infância para gente crescida	683
Alfonso Rey: A voz «novela» na crítica literaria española	691
João Manuel Ribeiro: «A metáfora da melancolia» ou «olhar o pasado com nostalgia e melancolia». Recensão a <i>Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía</i> (2014)	709
Claudio Rodríguez Fer: Birmingham & Shakespeare (travesía persoal) ...	719
Isabel Soto: Apuntamentos sobre a formación da crítica literaria galega. Unha polémica relacionada coa narrativa da fin de século	727
Laura Tato Fontaiña: Un dramaturgo esquecido, Luís Manteiga	745
Martín Veiga: Crónica de sociedade, sátira carnavalesca e representación imagolóxica en <i>Estampas do mundo elegante</i> (1992), de Xesús Campos	761
Darío Villanueva: A música na literatura comparada	777

PRESENTACIÓN

Homenaxe a un mestre e intelectual exemplar

ROMÁN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria

O profesor Anxo Tarrío manifestou unha vez: «Galicia é o meu lugar, o lugar onde me sinto seguro, a paisaxe que levo dentro e sen a que non sabería vivir. É o meu tobo». Unha declaración tal de amor á Terra explica a admirable entrega deste compostelán á causa da lingua e da cultura de noso por toda unha vida.

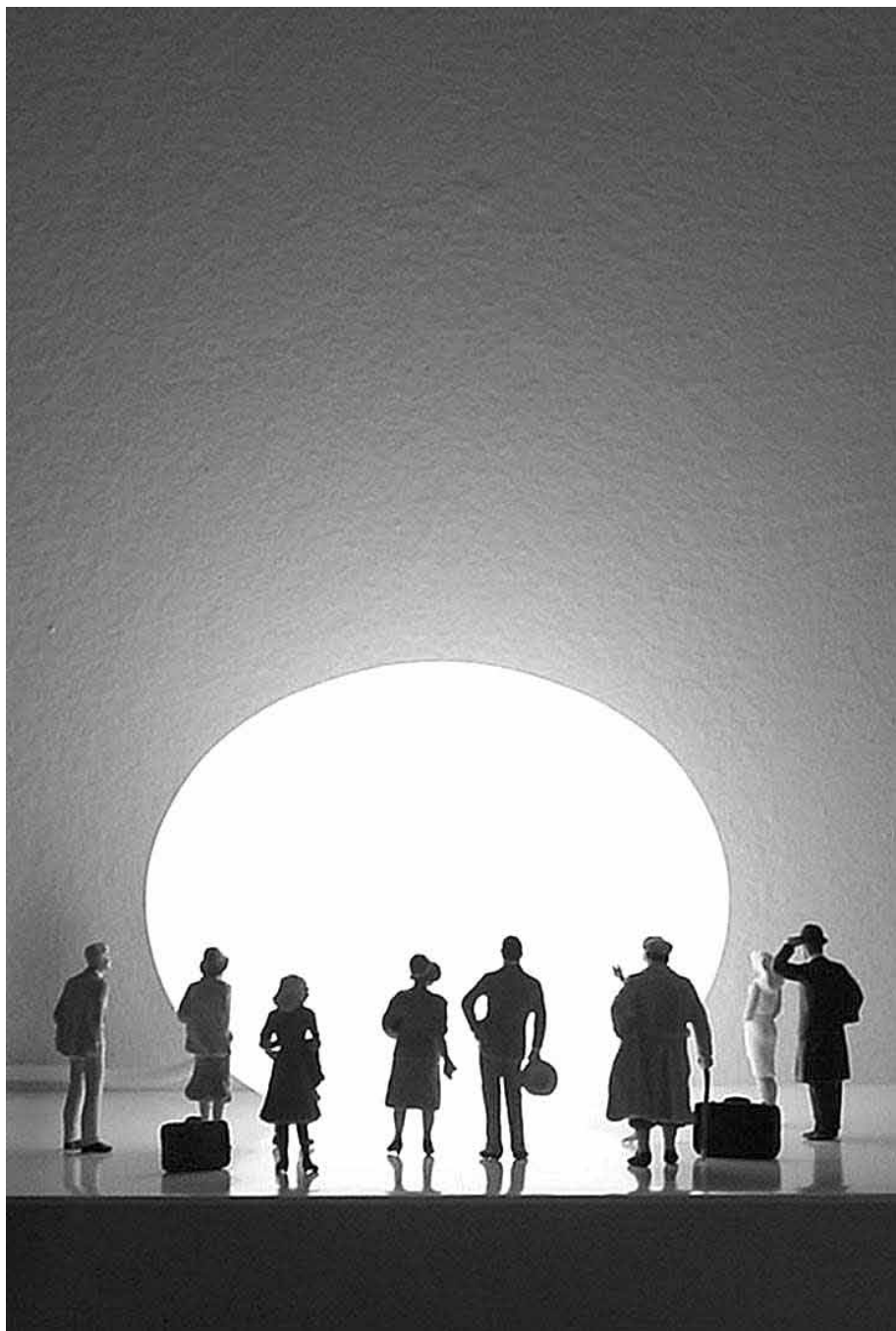
Os que frecuentamos os ámbitos da Xeografía sabemos ben que o espírito do noso pobo está cicelado nos esgrevios cantís da beiramar, nos dondos cumes dos cordais, nas largacías chairas das depresións interiores e ata nas farturentas ribeiras das bacías fluviais. Tamén si, na miríade de pequenos asentamentos parroquiais, nas vilas fortes das distintas bisbarras e nos antigos burgos que co alento secular hoxe deviñeron cidades arredor das cales medran novas áreas metropolitanas. Mais, alén desta xeografía física e humana, Galicia é tamén —e se cadra antes de nada— unha xeografía sentimental, unha cultura milenaria que abraia pola pegada que nela foron deixando artistas e intelectuais, xentes ilustradas que fixeron da palabra, das palabras, os ollos cos que ver e contar o mundo.

A esta nobre caste dos que tanto levan feito polas nosas letras e o seu idioma pertence Anxo Tarrío. Poucos coma el poden presumir de ter contribuído a engrandecernos cun coñecemento tan fondo, feraz e rigoroso da nosa literatura e os seus artífices, tamén dos contextos desta e das súas relacións con outras escritas e disciplinas. Por iso é ben gratificante e necesario reler os seus traballos, para seguir a aprender neles o moito que lles debemos aos devanceiros da escrita.

Mestre na historiografía literaria galega, nos estudos sobre os máis senlleiros autores desta e tamén no exercicio da teoría, a crítica e a literatura comparada, Anxo Tarrío está detrás de obras e proxectos decisivos para as nosas letras, iniciativas sen as cales estas talvez non terían a consideración e proxección que foron gañando nas últimas décadas e que el axudou a añar dende a súa cátedra de Literatura Galega na Universidade de Santiago, na que se formaron moitas promocións de docentes e investigadores que tiveron nas súas sabias ensinanzas un valioso guieiro.

Quero salientar, especialmente, o seu extraordinario labor durante dúas décadas á fronte da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, dependente da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da que teño a honra de me responsabilizar. Mercé aos seus esforzos, foron numerosas as publicacións, xornadas, intercambios, presentacións e outros eventos e actividades que se levaron a cabo nestes anos e que hoxe continúan a súa andaina con bo pé grazas, entre outras cousas, aos firmes esteos investigadores por el dispostos.

O presente volume, *Sobre letras e signos*, nacido co gallo da súa xubilación administrativa, constitúe unha merecida homenaxe ao profesor Anxo Tarrío que asinan os seus colegas, alumnos e colaboradores, amigos todos que honran así unha biografía intelectual tan extensa como brillante. Resúltame ben grato saudar tan oportuna iniciativa e felicito os responsables da mesma. Estou convencido de que o medio cento de autores que aquí achegan os seus ensaios concordarán comigo en que este recoñecemento non só é pertinente e atinado, senón tamén un acto de xustiza que nos permite aplaudir como cómpre a traxectoria exemplar de quen é, con certeza, un bo e xeneroso onde os haxa.



O meu profesor Anxo Tarrío

VALENTÍN GARCÍA GÓMEZ

Secretario Xeral de Política Lingüística

Ben poucas veces ten un a convicción de que unha homenaxe é tan xusta e necesaria como esta que aquí se lle ofrece a Anxo Tarrío. O seu saber, o seu maxisterio e o seu labor como guieiro intelectual fano merecente tanto do aplauso unánime coma deste recoñecemento colectivo.

Podo gabarme de ter sido alumno seu na vella Facultade de Filoloxía en Mazarelos, onde o vin por vez primeira e onde aprendín pola súa man boa parte do que sei sobre Literatura Galega. Nas súas clases, impartía valioso coñecemento ao tempo que infundía en nós unha paixón polo noso pasado literario que aínda perdura no ánimo de moitos docentes e investigadores que el axudou a formar, por descontado tamén na miña máis agradecida memoria.

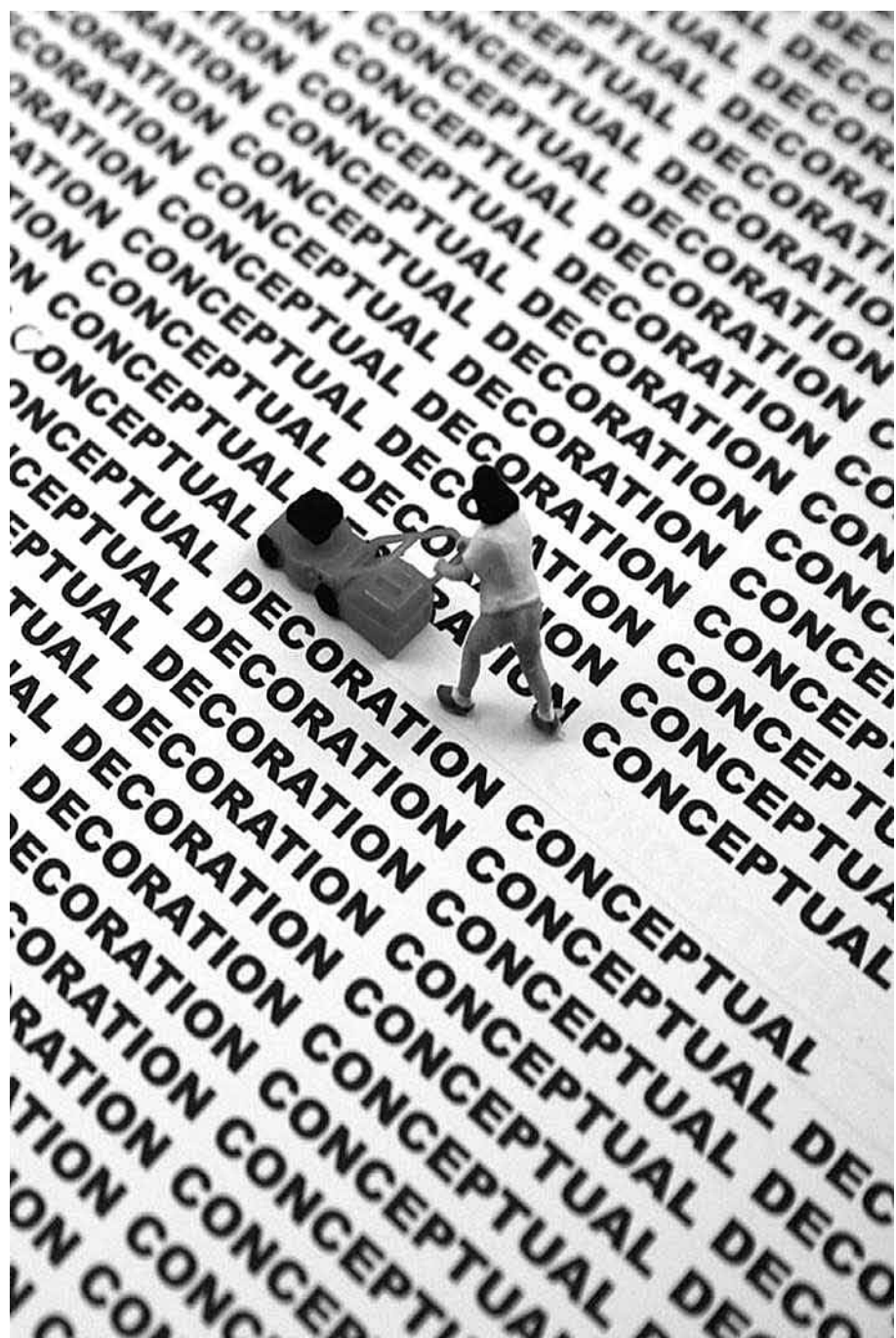
Dende aquel tempo e ao longo deste último cuarto de século teñen sido moitas as ocasións nas que me deleitei escoitando o meu profesor en congresos, xornadas e simposios, presentacións de libros e entregas de premios, eventos de promoción literaria e cultural e aínda entrevistas televisivas e radiofónicas. En todas as alocucións recoñecín aquela vella arela súa por transmitir esa sorte de unción coa palabra nosa que fai dos poetas, narradores, dramaturgos e ensaístas dos que se ocupou voces inesquecibles na lembranza da súa ilustración.

En xaneiro do 2012, ao adquirir a responsabilidade de poñerme á fronte da Secretaría Xeral de Política Lingüística, volvemos coincidir. O Centro Ramón Piñeiro, administrativamente integrado nesta secretaría, tivo sempre nel un dos seus máis brillantes investigadores, pois non en van levaba xa entón case vinte anos dirixindo a súa Área de Literatura. Dende ese momento e ata a súa xubilación o noso trato afianzouse e fíxose entrañable e hoxe podó dicir que non hai ocasión na que non nos atopemos en que non revalidemos ese afecto e siga eu aprendendo da súa erudición literaria e ben coñecida bonhomía.

Nunca agradeceremos o suficiente a Anxo Tarrío as súas canónicas Historias da Literatura, os rigorosos e documentados libros de ensaio, as reveladoras monografías e edicións de autores e obras clásicas das nosas letras, a ad-

mirable dirección do *Diccionario de Termos Literarios* —obra encomiada internacionalmente— e moitas outras decisivas achegas ás nosas letras. Mais, sobre todo, non daremos pagado tanta entrega á nobre causa da lingua do país, da súa cultura e o seu progreso social.

Como responsable público pero, antes nada, como alumno e amigo seu, quero manifestar a miña ledicia pola publicación deste *Sobre letras e signos*, volume no que varias ducias de colegas e avantaxados alumnos homenaxean cos seus estudos a quen foi compañeiro de angueiras profesorais e investigadoras. Para alguén que viviu e vive entre libros, non pode haber máis feliz agasallo que unha obra como esta. Ogallá ao presente recoñecemento se lle sumen moitos outros, namentres continuamos a ler e aprender da palabra, sempre doura, do profesor Anxo Tarrío.



Anxo Tarrío, un traballador cos ollos abertos ao mundo

MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Coordinador Científico do Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Anxo Tarrío naceu na Avenida de Raxoi, a un paso da Praza do Obradoiro ou Praza do Hospital, como adoitaban chamarlle os do lugar. Alí xogaba case todos os días cando o tempo o permitía. O Obradoiro era xa daquela, como o é hoxe, unha porta aberta ao mundo, un lugar onde confluían persoas vindas doutros lugares de Galicia, doutros lugares de España e doutros lugares de Europa. A pesar de ser un espazo fisicamente pechado, era un lugar cultural e lingüisticamente aberto. E esta visión aberta que Anxo respiraba cada día no Obradoiro impregnou para sempre a súa personalidade de home amante da diversidade, con ganas de probalo todo.

Os que non coñezan a Anxo desde hai tempo poden ter a imaxe deformada, por incompleta, dun catedrático de Universidade, dedicado ao estudo da literatura galega, sobre a que fixo algunhas das máis serias, comedidas e argumentadas análises. Isto é verdade, pero só unha parte da verdade, porque a persoa de Anxo Tarrío ten moitas outras facetas menos coñecidas, que responden a alguén que sempre tivo os ollos abertos a todo o que o rodea no plano material e no plano cultural.

O rapaz Anxo, cando chegou o momento de deixar a escola, pensou que podía ser un bo fresador e aló o vemos facendo estudos na Escola de Traballo, onde obtivo o título de Oficial Industrial Fresador. Pero a súa traxectoria no mundo do mecanizado foi curta e Galicia perdeu un que podería ser un gran fresador para gañar un dos grandes estudosos da nosa literatura.

Anxo é un apaixonado pola música, pero esta paixón vénlle xa de vello. Cando aínda era un mozote, que trataba de probar todo o que as circunstancias lle poñían ao seu alcance, vémolos como integrante do trío Los Bardos, que acadou un éxito notable aló polos anos 1962 e 1963, onde amais de cantar un amplo repertorio de boleros, guapangos e outros xéneros especialmente da música suramericana, tocaba con maestría o requinto. A calidade da súa voz levou a que se pensase nel para cantar e gravar un disco con poemas de Salvador García-Bodaño, musicados por Aurichu Pereira, disco que finalmente non se acabou producindo.

Despois desta etapa, que Anxo considera anecdótica, retoma os seus estudos e fai a carreira de Maxisterio, aproba as oposicións ao Corpo Nacional de Maxisterio, pero solicita a excedencia para continuar os estudos de Filosofía e Letras, na especialidade de Filoloxía Románica. Será neste ámbito da filoloxía onde desenvolverá a súa actividade desde o momento en que no ano 1972 se licencia na Universidade de Santiago. Desde o ano 1973 percorre todos os campus universitarios existentes daquela en Galicia, primeiro como profesor no Colexio Universitario de Lugo e despois no Colexio Universitario de Vigo, antes de pousar xa con carácter definitivo na Facultade de Filoloxía de Santiago.

Antes de centrar a súa carreira docente e investigadora no ámbito da literatura galega, Anxo Tarrío explorou outros mundos e impartiu docencia universitaria de materias das áreas de Lingua española, de Lingüística xeral, de Teoría da literatura e de Literatura española. Isto deulle unha formación e unha visión interdisciplinaria e poliédrica dos problemas, que moitos botamos en falta nunha época dominada pola superespecialización redutora.

É verdade que o profesor A. Tarrío deixou traballos transcendentais para o coñecemento da literatura galega, ben coñecidos de todos os que se dedican ao seu estudo e que non vén ao caso lembrar aquí. Pero deixou tamén achegas moi importantes no campo da Teoría da literatura e da produción literaria noutras linguas, de maneira moi especial na de expresión en lingua castelá. Recordemos a súa tese de doutoramento, dirixida por Dña. Carmen Boves, que leva por título *Análisis semiolóxico de una obra de Pérez Galdós. Aproximaciones a una semiología del Realismo*.

Compartín toda a miña traxectoria como profesor na Facultade de Filoloxía da USC con Anxo Tarrío, primeiro en Departamentos diferentes e despois como membros do mesmo Departamento de Filoloxía Galega, a partir do momento en que o de Filoloxía Románica se fusionou con aquel. Pero establecín un trato máis íntimo aínda con Anxo a partir do momento en que coincidimos no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Tense dito moitas veces que os organismos e as institucións funcionan se teñen estruturas adecuadas e responsables eficientes. Non sei se o Centro Ramón Piñeiro ten as estruturas adecuadas, pero do que non me cabe dúbida é de que un dos acertos foi a selección inicial dos seus responsables, empezando por Constantino García, o seu primeiro Coordinador Científico ao que tiveron a fortuna de suceder, e continuando polos Directores Técnicos da

Área de Lingua, Guillermo Rojo, e da Área de Literatura, Darío Villanueva, ao que sucedeu Anxo Tarrío, responsabilidade que exerceu ata o momento da súa xubilación. Anxo dirixiu a Área de Literatura con seguridade, pero con prudencia e sentido común. Pero Anxo foi ao mesmo tempo o director de diversos proxectos levados a cabo nesta área, e, aínda que procuro non citar realizacións concretas, quero facer unha excepción cun dos proxectos por el dirixidos, o *Diccionario de termos literarios*, elaborado polo equipo Glifo¹, do que se publicaron ata este momento dous volumes en papel (A-D, 1998; E-H, 2003) e que na súa versión actual está aberto á consulta libre no enderezo <http://www.cirp.gal/pls/bal2/f?p=106:50:1256122499863870640>.

A súa casa de Santiago, e sobre todo a súa casa de Portosín ou, mellor dito, a casa da familia de Blanca, antiga salgadoira de peixe, foron lugares de acollida para amigos, para intelectuais de dentro e de fóra do noso país, foron lugares de encontro e de parladoiro, case sempre ao redor dunha comida ou dun vaso de bo viño, onde se trataban temas culturais, pero tamén sociais e políticos.

En fin, Anxo é unha persoa coa mirada sempre aberta ao mundo, da que podemos dicir que case nada lle é alleo, amante das letras, pero tamén da música, que se dedicou ao estudo da literatura, pero tamén da lingua, que non tivo unha visión reducionista da literatura galega, senón que sempre tratou de inserila dentro do contexto internacional do seu tempo; unha persoa que dedicou unha parte moi importante da súa vida á Universidade de Santiago, pero que tamén foi fundamental para o desenvolvemento e crecemento do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades; unha persoa enormemente sociable, que sempre se viu rodeado de amigos cos que compartir as súas inquedanzas intelectuais, pero tamén sociais. Por iso o homenaxeamos, co desexo de que nos siga obsequiando no futuro co seu saber, coa súa entrega, coa súa amizade, da mesma maneira que leva tantos anos facendo.

¹ O equipo Glifo está integrado por Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas, Blanca-Ana Roig Rechou, Anxo Tarrío Varela e Darío Villanueva.



Letras e signos en homenaxe

ARMANDO REQUEIXO

Secretario Científico do Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Rigor, lucidez, dedicación. Velaí os tres principios que, ao meu ver, definen a longa e brillante traxectoria de Anxo Tarrío. Rigor porque todo o que leva escrito e pronunciado se adorna co selo inconfundible do coñecemento fondo e o estudo minucioso. Lucidez para alumar moitas tebras analíticas e non poucos camiños avesíos á investigación. Dedicación incansable, que cristalizou en libros, artigos, conferencias e millenta actividades sempre a prol da nosa cultura, da nosa lingua, da nosa escrita. E el son precisas máis razóns para unha homenaxe como esta que lle renden os seus colegas e alumnos?

Lembro perfectamente o día que nos coñecemos: o 4 de marzo de 1991. Son capaz de precisar a data porque naquel primeiro encontro na vella Facultade de Filoloxía en Mazarelos levaba canda min un exemplar da primeira edición da súa *Literatura Gallega*, o manual polo que estudaron varias promocións universitarias entre finais dos oitenta e primeiros noventa. Daquela xuntanza gardo tres recordos. O primeiro, a dedicatoria que o afectuoso profesor estampou no meu libro: «Para Armando Requeixo, esta *Literatura Gallega* coa esperanza de que lle sirva para melloralala algún día. No comezo dunha amizade que debe durar». A segunda, o agradecemento pola súa xenerosidade ao acoller a publicación dun meu traballo sobre Álvaro Cunqueiro —devoción que compartimos— nun volume que entón el coordinou para o Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago. A terza, e máis importante, a miña firme decisión de medrar no trato con aquel sabio que acababa de coñecer para aprender dos seus pasos, do seu consello.

Foi así como pouco despois comecei a traballar con el e coa súa compañeira Blanca-Ana Roig Rechou na secretaría do *Boletín Galego de Literatura*, ao tempo que me iniciaba como bolseiro de colaboración no Departamento, onde me titorou durante dous cursos, e, unha vez rematada a carreira, pasei formar parte do equipo inicial de bolseiros que botaron a andar a finais de 1994 varios dos proxectos pioneiros do Centro Ramón Piñeiro, o mesmo dende o que hoxe, case un cuarto de século despois, se lle rende esta merecida homenaxe. Pouco despois, en setembro de 1996, defendín na

USC a miña tese de licenciatura sobre a narrativa de Ánxel Fole, da que el foi o meu director.

Co andar dos anos a vida foinos levando por vieiros complementarios, mais non deixamos de cadrar ocasionalmente en angueiras comúns, como a publicación en revistas e volumes colectivos e tamén a asistencia a xornadas e outros eventos propios da profesión. Secasí, estivésemos lonxe ou preto, sempre ollei admirativamente as numerosas monografías, edicións, artigos e outros escritos cos que ía enriquecendo a historiografía, a crítica, a teoría e a literatura comparada galegas.

A ese seu ímprobo labor, infatigable no esforzo, cómpre sumar aínda os moitos anos nos que, como profesor titular primeiro e logo como catedrático de Filoloxías Galega e Portuguesa, impartiu maxisterio nos campus de Lugo, Vigo e Santiago de Compostela. Foron centos os alumnos que aprenderon do seu vasto saber nas aulas, aos que se engaden as ducias de investigadores por el formados dende a súa responsabilidade como director da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro durante dúas décadas.

Os que ao longo deste case medio século que leva dedicado ao estudo das nosas letras o teñen coñecido e o tratan poden dar testemuño da súa excepcional acuidade crítica, a súa entrega docente e a férrea vontade de crear plataformas coas que mellor divulgar a nosa escrita. Sábeno ben o medio cento de colegas e alumnos que participan neste volume. Cos seus artigos homenaxean o compañeiro de angueiras profesoras e o mestre de tantas aprendizaxes e, asemade, recuncan nunha amizade entrañable e antiga en tantos casos. Quero agradecerlles a todos a xenerosidade coa que se prestaron a colaborar e as facilidades que deron en todo momento. Honrar, honra e deles é todo o mérito destas páxinas nas que só a min deben imputarse os erros e esquecementos.

Doutra parte, quero agradecer a desprendida colaboración que prestou María Xesús Agra, autora das fantásticas ilustracións interiores. Sen ela este libro non sería un obxecto visualmente tan agradecido.

Tamén si, desexo manifestar a débeda impagable que esta obra ten con Blanca-Ana Roig Rechou. Mercé á súa axuda cómplice para todo e grazas ao seu auxilio figura aquí moita valiosa información e documentación tanto biobibliográfica coma visual de Anxo Tarrío e foi o seu concurso o que fixo posible salvar outras dificultades para chegarmos a pórllle o ramo.

En nome de todos os que participan nesta obra, benquerido Anxo, beizón por tanto como levas dado e has seguir dando a Galicia, por seres bo e xeneroso e axudar a que continúen florecendo primaveras nos eidos da nosa cultura. Que estas páxinas que che ofrecen os teus amigos e alumnos sirvan para testemuñarche o noso agradecemento e recordarche que, sobre letras e signos, ti sempre serás un mestre.



CRONOBIOGRAFÍA

Anxo Tarrío Varela: cronobiografía

ARMANDO REQUEIXO

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

1945

Naceu o 11 de marzo na Avenida de Raxoi 16, 2º. Fillo de Genaro Tarrío Díaz e María del Carmen Varela Curbera, mestres. Foi o quinto de sete irmáns: Carmen (Carmiña, nada en 1936), Pilar (Pilucha, 1937), José Luís (Licho, 1938), Genaro (Narucho, 1943), Dolores (Loliña, 1947) e Enrique (1950).



Foto 1: A familia en 1948. De esquerda a dereita: Carmiña, Licho, Pilucha, os pais, Narucho e Anxo. Foto 2: Os irmáns. De esquerda a dereita: Carmiña, Anxo, Loliña, Enrique e Narucho

Bautizárono co nome de Ángel en memoria do seu avó materno, Ángel Varela Santos, que morrera uns meses antes, un oftalmólogo compostelán que inventou o taquitoscopio, a quen Castelao chamou «A miña Santa Lucía» e de quen Vicente Risco comentou desde Alemaña a uns compañeiros de estadia no país galo que:

O Dr. Varela Santos falounos dun novo invento que dá grima. Tratábase dun novo procedemento para curtos de vista, de pórllles en lugar de anti-parras, cristais incrustados na córnea. Estivo xa onda dous doutores para que adeprendesen a facelo, e os dous dixéranlle que aínda non estaban ben impostos no choio. Cústame traballo crer que haxa un home coa coraxe de abondo para permitir que lle fagan nos ollos semellante herexía. En troques, ao Dr. Varela Santos parécelle moi ben.

Mitteleuropa (1934)



Triunfo de un médico santigués
El "taquistoscopio" Varela Santos

El notable aparato para la graduación de la vista inventado por el oftalmólogo santigués D. Angel Varela Santos y del cual hizo su autor satisfactorias experiencias en diversos centros técnicos de Madrid, acaba de ser declarado de uso reglamentario en el Ejército, según leemos en el *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra* correspondiente al día 30 de Diciembre último en circular que dice así:

«El Rey (q. D. g.), de acuerdo con lo informado por la Junta facultativa de Sanidad Militar, ha tenido á bien declarar reglamentario para los hospitales militares el aparato denominado «Taquistoscopio» para el diagnóstico rápido de las anomalías de la refracción, de que es autor el médico civil D. Angel Varela Santos, y disponer que se incluya dicho aparato en el primer grupo, sección primera, letra I del vigente nomenclator del material sanitario para hospitales.»

Felicítamos muy de veras al laborioso e inteligente inventor del «taquistoscopio» por su éxito no solo científico, sino también económico, ya que el precio de cada aparato es de 1.100 pesetas, y el Estado habrá de adquirir más de cien con destino á los hospitales militares, comisiones mixtas de reclutamiento, etc.

El Sr. Varela salió ayer para Alemania con objeto de ampliar sus estudios de oftalmología para establecer mas tarde un Consultorio de enfermedades de la vista.

M E F T

Aparato para el diagnóstico fácil y rápido de la refracción ocular, según ciertas propiedades de los colores, con esquemas originales.

Appareil pour le diagnostic facile et rapide de la réfraction oculaire, selon certaines propriétés des couleurs, avec schémas originaux.

40-4770
 4
 E
 7
 U
 4
 L
 4
 H

COMMISSIONER AT THE CONGRESS INTERNATIONAL D'OPHTHALMOLOGIE
 de
Dr. VARELA SANTOS
 (de Santiago (Chilago))

32 L'ESPÉRANCE LA FRANCE, 9 JAN. 1911, LE LANCET OCEANOGRAPHY, PARIS (1911)

MAISON LUER
 F. et Docteur W. WULFING-LUER, Successeurs
 PARIS (8^e), 104, boulevard SAINT-GERMAIN, PARIS (8^e)
 Les instruments médicaux se laissent en vente chez les opticiens et instrumentiers français et étrangers

MAISON LUER
 depuis 1868

MAISON LUER
 depuis 1868

Traquistoscopia de Santiago Varela Santos, médico Luier

«Un aparato inventado para el diagnóstico de las anomalías de la refracción.»

«El aparato de Santiago Varela Santos para el diagnóstico de las anomalías de la refracción, que es autor el médico civil D. Angel Varela Santos, y disponer que se incluya dicho aparato en el primer grupo, sección primera, letra I del vigente nomenclator del material sanitario para hospitales.»

«Felicítamos muy de veras al laborioso e inteligente inventor del «taquistoscopio» por su éxito no solo científico, sino también económico, ya que el precio de cada aparato es de 1.100 pesetas, y el Estado habrá de adquirir más de cien con destino á los hospitales militares, comisiones mixtas de reclutamiento, etc.»

«El Sr. Varela salió ayer para Alemania con objeto de ampliar sus estudios de oftalmología para establecer mas tarde un Consultorio de enfermedades de la vista.»

Catalogue sur demande

«El aparato de Santiago Varela Santos para el diagnóstico de las anomalías de la refracción, que es autor el médico civil D. Angel Varela Santos, y disponer que se incluya dicho aparato en el primer grupo, sección primera, letra I del vigente nomenclator del material sanitario para hospitales.»

«Felicítamos muy de veras al laborioso e inteligente inventor del «taquistoscopio» por su éxito no solo científico, sino también económico, ya que el precio de cada aparato es de 1.100 pesetas, y el Estado habrá de adquirir más de cien con destino á los hospitales militares, comisiones mixtas de reclutamiento, etc.»

«El Sr. Varela salió ayer para Alemania con objeto de ampliar sus estudios de oftalmología para establecer mas tarde un Consultorio de enfermedades de la vista.»

O avó Ángel xunto a un artigo da época falando do taquistoscopia e mais un anuncio e descripción do mesmo

Na casa, os amigos e os colegas da Facultade chamábanlle Gelo, nome que posteriormente os compañeiros galeguistas cambiaron polo de Anxo. De pequeno tivo por patio de recreo a Praza do Obradoiro, polo que medrou contemplando e oíndo xentes vindas de todas partes.



A Praza do Obradoiro da súa nenez

1953

Ingresou como alumno na Anexa da Escola Normal de Santiago, daquela localizada no Pazo de San Xerome. Ata entón estudara en diversas escolas rurais con seus pais, que exerceran durante eses anos en Cesar (Oroso), Busto (Santiago de Compostela) e Lamas (Boqueixón). Estes tres topónimos empregounos algunha vez como pseudónimo: César Busto Lamas.



Alumno da Anexa á Escola Normal de Maxisterio en Santiago de Compostela

1954

Realizou o ingreso no Instituto Masculino Arcebispo Xelmírez, daquela en Mazarelos, para cursar o Bacharelato, que rematou no curso 1958-1959.

1956

Participou, xunto a amigos e familiares, como extra na película *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, 1957) de Stanley Kramer, filme protagonizado por Cary Grant, Frank Sinatra e Sophia Loren. Algunhas escenas da película rodáronse na daquela chamada Praza do Hospital (actual Praza do Obradoiro). Durante a filmación, na primavera de 1956, déronlles permiso oficial no Instituto Arcebispo Xelmírez e dispensáronos da asistencia a clase, vestíronos como veciñanza do tempo da Francesada e pagáronlles vinte e cinco pesetas, unha cifra máis que xenerosa para aquela altura.



Cos irmáns e amigos durante a rodaxe

1959

Ingresou na Escola de Traballo de Santiago, logo chamada Escola de Mestreía Industrial, onde realizou os tres cursos de oficial mecánico fresador.

1962

En xaneiro decidiu marchar a Madrid para probar sorte no mundo da música co grupo Los Bardos, trío que el mesmo bautizara e do que formaban parte tamén Carlos Lois Feijoo e Avelino San José. Viviu nunha pensión da rúa Luna, paralela á Gran Vía e perpendicular á rúa Silva, onde o trío traballou durante uns meses en Erika, local no que eran moi apreciados e recibían bos emolumentos. Tamén actuaron en radios, teatros etc. Ende mal, unha

enfermidade grave de súa irmá Pilucha obrigouno a volver a Compostela pola Semana Santa, a mediados de abril.



Foto 1: Trío Los Bardos na Praza de España en Madrid, cun xornalista de *Informaciones* (Anxo Tarrío é o segundo comezando pola dereita). Foto 2: Trío Los Bardos no Círculo Mercantil en Compostela (á esquerda de todo)

1963

Logo de ter completado os tres anos de formación preceptiva, obtivo o título de Oficial Industrial Fresador na Escola de Traballo, que abandonou definitivamente en xuño, tras rematar o cuarto ano. Restáballe unicamente un curso para obter o grao de Mestre Industrial Fresador.

Tras o seu regreso a Santiago dende Madrid, Los Bardos continuou actuando por toda Galicia e Portugal xa cun novo membro, pois, ao ficar Carlos Lois Feijoo en Madrid a traballar nunha entidade bancaria, foi substituído por Suso Nogueira. A nova formación gravou entón en Madrid dous discos coa discográfica Polydor Records: *El Pecador—Me está enganando—Amor, mon amour, my love—Trépano coquero* e mais *Que es lo tuyo—Ódiame—Sublime obsesión—Irresistible*. Secasí, as atencións que demandaba o coidado de súa irmá Pilucha convencérono da necesidade de abandonar o grupo, que desapareceu ese mesmo ano.



Cubertas dos discos gravados polo Trío Los Bardos

1964

En setembro comezou a estudar por libre na Escola Normal de Maxisterio de Santiago.

1965

Incorpouse aos cursos oficiais de Maxisterio e ingresou na tuna universitaria.

1966

Participou na presentación oficial da Tuna Universitaria no Teatro Principal en Santiago de Compostela.



Ao fondo, co resto dos compañeiros da Tuna



Primeiro pola esquerda

1967

Diplomouse como Mestre de Primeiro Ensino na Escola Normal de Maxis-terio de Santiago e iniciou os seus estudos de Filosofía e Letras. Comezou a frecuentar xunto á súa noiva Blanca-Ana Roig Rechou os círculos galeguistas de Compostela, nos que foron introducidos por Luís Mariño, Salvador García-Bodaño e Aurichu Pereira. Por medio súa coñeceron outros activos mozos galeguistas como Xosé Manuel Beiras, Carlos Casares, Xulio Maside, María Esther Rodríguez Losada, Francisco Xavier Carro Rosende, Ventura Cores, Alfredo Conde e Margariña Valderrama, amais de nacionalistas cataláns e doutros lugares e mais o estudante británico David Mackenzie, de quen se fixo moi amigo, amizade que levou o británico a apostar pola lingua galega que comezou a aprender nun intercambio escolar na aldea de Mosteiro, Pontevedra.



David Mackenzie e Anxo Tarrío no Toural, en Compostela

1968

Aprobou a oposición de Mestre Nacional e foi destinado a un pequeno enclave rural preto de Sigüeiro. Porén, solicitou a excedencia no Corpo Nacional de Maxisterio, pois decidiu continuar os seus estudos de Filosofía e Letras.



Nun exercicio da oposición para mestre, o primeiro da ringleira central da esquerda

1969

Marchou a Londres no verán para traballar nun restaurante e mellorar o idioma.



Viaxe a Londres a bordo do barco sueco Patricia e instantáneas en Londres, onde traballou de coffee boy no restaurante Góndola, na rúa Wigmore Street, paralela a Oxford Street

Comezou a participar nas actividades da Asociación Cultural O Galo da man dos seus amigos galeguistas.

Baixo o pseudónimo xa amentado de César Busto Lamas, comezou a colaborar en *El Correo Gallego*, entón dirixido por Ramón Luís Acuña. Os textos que enviaba ao xornal compostelán ían acompañados de ilustracións do seu amigo Xulio Maside, quen tamén debuxou para el un retrato.



Foto 1: Un dos primeiros artigos en *El Correo Gallego*. Foto 2: Retrato que lle fixo Xulio Maside en 1968

1972

En xuño licenciouse en Filosofía e Letras, Sección de Filoloxía Románica (Subsección de Español) na Universidade de Santiago.

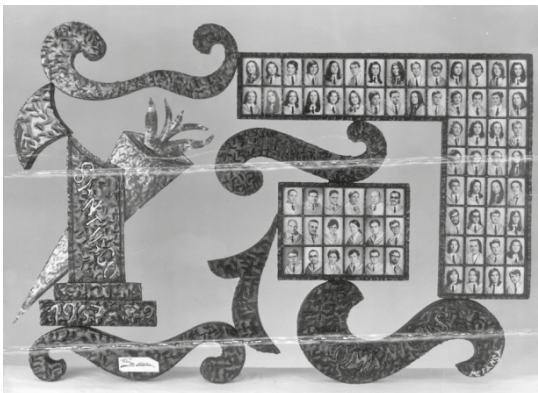


Foto 1: Orla de licenciatura. Foto 2: Celebración da licenciatura, con Carmen Bobes Naves, o seu home e Blanca-Ana Roig Rechou



Celebrando a licenciatura cos compañeiros no Bar Cosechero da Rúa Nova compostelá

Nese mesmo mes e lugar defendeu a tese de Licenciatura *Consideracións semiolóxicas arredor da poesía de Antón Tovar*, investigación dirixida pola profesora María del Carmen Bobes Naves pola que obtivo o grao coa máxima das cualificacións.



Con Antón Tovar en Ourense

Rematados os estudos, marchou cumprir co servizo militar obrigatorio. As autoridades, sabedoras da súa proximidade ao galeguismo, no ámbito do PSG, decidiron castigalo enviándoo durante trece meses ao cuartel do Aaiún, no Sahara Occidental.

GRUPO DE SANIDAD MILITAR DEL SAHARA	
LABORATORIO DE ANALISIS	
Nombre ANXO TARRIO VARELA	
Grupo Sanguíneo A	Factor RH Positivo como receptor y como donante *
Determinado el 17 de Julio de 1973 Por Dr. Jordi Daga	
Es conveniente indicar el grupo sanguíneo y factor Rh en el Documento Nacional de Identidad. * Tachar si no procede.	

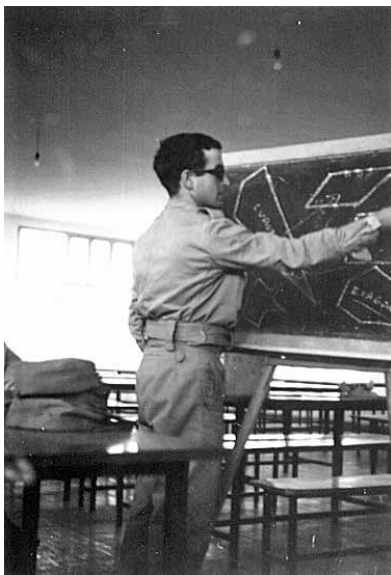
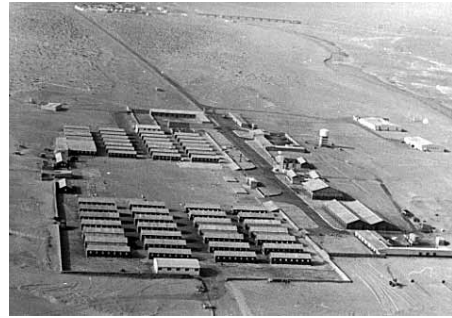


Foto 1: Carné militar. Foto 2: Vista xeral do cuartel do Aaiún. Foto 3: Dando clase a algúns compañeiros da quinta. Foto 4: No cuartel

1973

Tras regresar do servizo militar, casou con Blanca-Ana Roig Rechou o 15 de setembro no Santuario de Nosa Señora da Escravitude (Padrón).



Os noivos no xantar da voda

En outubro comezou a impartir clase no Colexio Universitario de Lugo como profesor encargado de curso (Nivel C) para a materia de Lingua Española. Durante a súa estancia nesta cidade viviu na rúa Ourense. Nas fins de semana regresaba a Santiago e Portosín para estar coa familia e amigos, quen cada vez o introducían máis en actividades relacionadas coa súa profesión, sobre todo naquelas que o vencellaban coa cultura galega (Día das Letras, xurados de premios, charlas, conferencias, invitacións a congresos, xornadas etc.), e mesmo o fixeron desistir de presentarse ás oposicións para o corpo de profesorado de Ensino Medio e seguir a vía universitaria.

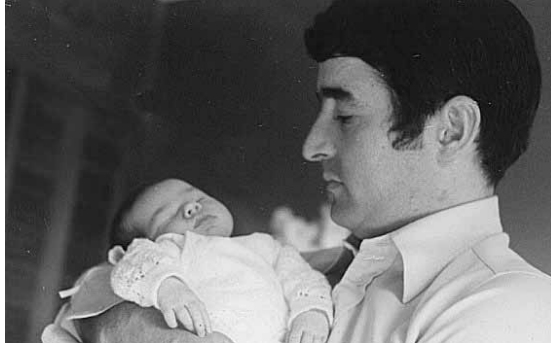
Ingresou no Colexio Oficial de Doutores e Licenciados en Ciencias e en Filosofía e Letras.



Carné do Colexio Oficial de Doutores e Licenciados en Ciencias e en Filosofía e Letras

1974

O 5 de novembro naceu en Santiago a súa filla Olalla.



Coa súa filla Olalla, ao pouco de nacer

1975

Continuou no Colexio Universitario de Lugo como profesor encargado de curso (Nivel C), mais agora non só para a materia de Lingua Española, senón tamén para a de Crítica Literaria.

En novembro deste ano foi nomeado polo Reitorado da Universidade de Santiago secretario do Colexio Universitario de Lugo.

1976

No mes de outubro o Reitorado da Universidade de Santiago nomeouno subdirector do Colexio Universitario de Lugo, dirixido polo catedrático compostelán Eduardo García Rodeja, cargo que tivo que deixar en setembro de 1978 por trasladarse ao Colexio Universitario de Vigo. Durante o

desempeño deste cargo en Lugo, puxo en marcha a Universidade Nocturna coa axuda da Deputación, para conseguir aumentar o alumnado e xustificar, así, a continuidade da institución.



Con Eduardo García Rodeja

1977

«Consideracións semiolóxicas arredor da poesía de Antón Tovar», *Grial* 57, pp. 273-297.

«Presupostos para una semioloxía del realismo en literatura», *Linguistica e Letteratura*, II, 1, Pisa, pp. 49-79.

1978

Comezou a traballar como profesor adxunto contratado no Colexio Universitario de Vigo impartindo clases de Lingüística e Lingua Española. Permaneceu nesta cidade, vivindo na Gran Vía, ata o ano 1981.



Carné do Colexio Universitario de Vigo

Empezou a colaborar cunha columna como crítico no xornal *La Hoja del Lunes de Vigo* e, máis puntualmente, noutras publicacións como *Faro de Vigo*, *La Voz de Galicia*, *El Correo Gallego* e semanarios e especiais desas cabeceiras, como «Artes e Letras» do *Faro de Vigo* (coordinado por Xosé Antón Perozo) ou «Cultura. Arte, Ciencias e Pensamento» de *La Voz de Galicia* (guiado por Luís Álvarez Pousa).

Obtivo o grao de Doutor en Filosofía e Letras, Sección de Filoloxía Románica, na Universidade de Oviedo coa tese *Análisis semiológico de una obra de Pérez Galdós. Aproximaciones a una semiología del Realismo*. O tribunal, presidido por Manuel Alvar, cualificou o traballo que lle dirixiu María del Carmen Bobes Naves coa nota de sobresaliente *cum laude*.

Como membro do Círculo Ourenán-Vigués, participou na posta en marcha dos Premios da Crítica e actuou como secretario en varias das modalidades que se convocaron, actividade da que segue a participar como membro do Padroado da Fundación Premios da Crítica Galicia, tal como se denominan os galardóns hoxe en día.

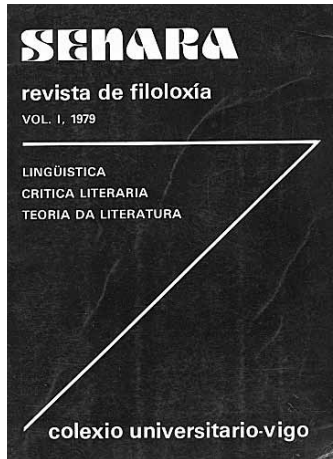


Foto 1: Carné do Círculo Ourenán-Vigués. Foto 2: Secretario dun dos xurados formado por Xavier Alcalá, Basilio Losada, Francisco Fernández del Riego, Antón Tovar e Carlos Casares

1979

Permaneceu como profesor adxunto contratado no Colexio Universitario de Vigo, pero agora impartindo clases de Lingua e Literatura Españolas.

Comezou a participar na creación de publicacións periódicas e a figurar en comités científicos e de redacción de cabeceiras galegas e foráneas, como *Ínsula* ou *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, e puxo en marcha con outros compañeiros do Colexio Universitario de Vigo a revista *Senara*.



Primeiro número da revista *Senara*

«Leo Hickey, *Realidad y experiencia de la novela*», *Anales de la narrativa española contemporánea*, Nebraska-Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 186-188.

«Las competencias del lector realista», *Senara* 1, pp. 209-228.

1980

É distinguido co Premio Internacional de Investigación Galdós polo seu traballo *Lectura semiológica de 'Fortuna y Jacinta'*, froito da súa tese de doutoramento. Este premio fora convocado polo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.



Nova de *El Correo Gallego* coa concesión do Premio Internacional de Investigación Galdós

Como profesor adxunto contratado no Colexio Universitario de Vigo principiou a impartir aulas de Lingüística Española e Crítica Literaria.

Participou no xurado do I Premio Blanco-Amor de Novela Longa, convocado por un grupo de concellos galegos a iniciativa do de Redondela, certame que axudaría a xulgar en moitas outras ocasións.



Xurado do I Premio Blanco-Amor de Novela Longa. De esquerda a dereita: Benito Varela Jácome, Antón Santamarina, Francisco Fernández del Riego, o alcalde de Redondela, Basilio Losada e Anxo Tarrío

«A traxedia de Cibrán en *A Esmorga*. En lembranza de Eduardo Blanco-Amor», en VV.AA., *Galicia no ano 1979*, Vigo: Colexio Universitario de Vigo, pp. 29-33.

1981

Tras a xubilación do profesor Ricardo Carballo Calero produciuse unha vacante e foi convidado a cubrila, polo que se trasladou como profesor agregado interino á Facultade de Filosofía e Letras da Universidade de Santiago, onde impartiu aulas de Literatura Galega. Na cidade do Apóstolo viviu, de primeiras, nun piso de aluguer na rúa Santiago de Guayaquil, logo noutro na rúa Frei Rosendo Salvado e, finalmente, marchou vivir ás aforas, a unha casa na urbanización de Brandia (Vidán).

Coordinou a Sección de Literatura das Xornadas da Cultura Occitana e Galego-Portuguesa *La cuestión occitana: planteamiento histórico cultural*, organizadas polo Colexio Universitario de Vigo.

Puxo en marcha, co seu amigo Luís Mariño, o Premio Chitón de Novela, patrocinado polos propietarios do Restaurante Chitón, os irmáns Alberto e Fernando Agrasar. O galardón outorgouse o vinte e un de Nadal. Foi premiada a novela *Memorias de Noa*, de Alfredo Conde, e quedaron finalistas *O soño perdido de Elvira M.*, de Ursula Heinze de Lorenzo, e *Nos pagos de Huinca-Loo*, de Xavier Alcalá, obras das que deu conta no suplemento «Cultura» de *La Voz de Galicia* ao ano seguinte, na sección titulada «As novelas do Chitón».

Comezou a publicar unha columna fixa no xornal *El Correo Gallego*.



Foto na vella sede de *El Correo Gallego* no Preguntoiro

«Limiar» en Antón Tovar, *Calados esconxuros*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 9-21.

«Diego Martínez Torrón, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*», *Anales de la narrativa española contemporánea*, Nebraska-Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 330-333.

1982

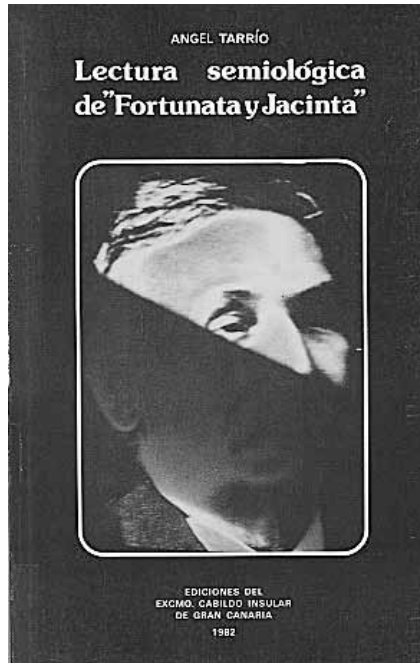
Faise cargo durante varios anos da publicación anual que realiza a Universidade de Santiago de Compostela sobre a personalidade distinguida no Día das Letras Galegas, da que se encarga o Departamento de Filoloxía Galega, creado xusto entón con ese nome logo dun longo debate no que el apoiou con firmeza esta denominación fronte a outras alternativas.

Entre as moitas actividades que desenvolveu este ano, acudiu á chamada da Fundación Otero Pedrayo en Trasalba, xuntanza na que participou noutras ocasións.



En Trasalba, xunto a amigos e membros da Fundación Ramón Otero Pedrayo

O Cabido Insular de Gran Canaria publicou en Santa Cruz de Tenerife o volume co que obtivera tres anos antes o Premio Internacional de Investigación Galdós: *Lectura semiolóxica de 'Fortuna y Jacinta'*.



Lectura semiológica de 'Fortunata y Jacinta'

«Limiar» e «Escolma» en *Escolma de Amado Carballo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-11 e 17-55.

«Amado Carballo, lonxe e connosco», *Dorna* 3, pp. 10-11.

«Se o vello Xoán da Isorna falase», *Dorna* 4, pp. 40-41.

1983

En abril foi nomeado secretario da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago, cargo no que permaneceu un curso.

Foi designado profesor agregado interino da Facultade de Filoloxía, adscribíndose a Literatura Galega.

Continuou coa súa actividade como congresista convidado en universidades de España e do estranxeiro, onde realizou breves estadias. Así, neste ano viaxou ao Reino Unido para impartir conferencias en Leeds, Oxford e Manchester. Nesta última universidade ocupouse das «Tendencias da na-

rrativa galega actual» no marco do Congreso da Association of Hispanists of Great Britain & Ireland, que tivo lugar en marzo. Foi entón cando se fixo membro da Asociación Internacional de Hispanistas. Tamén daquela comezou a idear, xunto co seu amigo David Mackenzie, a posibilidade de crear lectorados e centros de estudos galegos no Reino Unido para que a cultura, a literatura e a lingua galegas fosen estudadas no exterior. Grazas a esta iniciativa xurdiu na Universidade de Birmingham a figura do Colloquial Assistant in Spanish.

Xunto a Víctor F. Freixanes e Gerardo Martín promoveu a campaña «Mil primaveras máis para a lingua galega», que tivo eco en toda Galicia. Recolléronse miles de sinaturas para dirixir á Xunta unha petición de ensino en lingua galega na que participaron moitos intelectuais e asociacións de nais e pais en defensa do idioma.



Con Gerardo González Martín (segundo pola esquerda) e Víctor F. Freixanes (segundo pola dereita) presentando a Xerardo Fernández Albor (primeiro pola esquerda) a campaña «Mil primaveras máis para a lingua galega»

«Limiar» en *Escolma de Leiras Pulpeiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-7.

«A semántica difuminada de Méndez Ferrín», *Grial* 81, pp. 361-367.

1984

Pasou a ser profesor titular numerario na Área de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade de Santiago.

Entre este ano e 1990 foi coordinador do Seminario Permanente de Literatura Galega para o Curso de Orientación Universitaria (COU).

Membro da Fundación Castelao, creada o día 28 de decembro a iniciativa de Ramón Martínez López e Avelino Pousa Antelo.

Interveu coa conferencia plenaria inaugural «Lembranza da Xeración Nós» nas I Xornadas da Lingua Galega no Ensino, organizadas pola Dirección Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia e levadas a cabo en Santiago de Compostela. Esta lección foi publicada logo nas *Actas das I Xornadas da Lingua Galega no Ensino*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 105-116.



Na inauguración das I Xornadas da Lingua Galega no Ensino, presididas por Paz Lamela Vilaríño, Directora Xeral de Política Lingüística

Impartiu a conferencia «Tendencias actuales de la literatura gallega» no Simposio de la Asociación Europea de Profesores de Español, realizado en Santiago de Compostela.

Entre os meses de novembro e decembro, pronunciou varias conferencias dentro do ciclo «Risco: cen anos. Memoria dun tempo», actividade patrocinada pola Dirección Xeral de Cultura.

Dende este ano e ata 1994 xunto á súa muller Blanca-Ana Roig e os matrimonios Víctor F. Freixanes–María Dolores Cabrera e Ramón Villares–Berta Villamil celebraron na casa dos seus sogros (Alejandro Roig e María Rechou) en Portosín, polo mes de febreiro, uns xantares que servían de pretexto para o debate sobre cuestións que atinxían á cultura, lingua, literatura e sociedade do país. Con tal fin, cada ano eran convidados intelectuais e políticos coas súas parellas para que, mesa por diante, participasen na conversa. Por alí pasaron, entre outros, Camilo Nogueira, Pedro de Llano, Darío Villanueva, Modesto Hermida, Luís Álvarez Pousa, César Cunqueiro, Xusto Beramendi, Salvador García-Bodaño, Miguel Anxo Seixas Seoane, Chema Heras Varela e Xosé Freixanes, coas súas compañeiras e fillos ou sós. No marco destas xuntanzas xurdían, espontaneamente, creacións orais e escritas e todos os asistentes recibían tamén unha inicial de natureza literaria e/ou plástica.



Texto creado por Víctor F. Freixanes para agasallar os convidados a unha das xuntanzas de Portosín



Víctor F. Freixanes (centro) e Anxo Tarrío (dereita) cantándolle a Camilo Nogueira (esquerda) nunha xuntanza en Portosín antes de que o intelectual e político fose dar un mitin sobre a OTAN. A serenata, lúdica, tiña como retrouso: “OTAN, me gustasss”

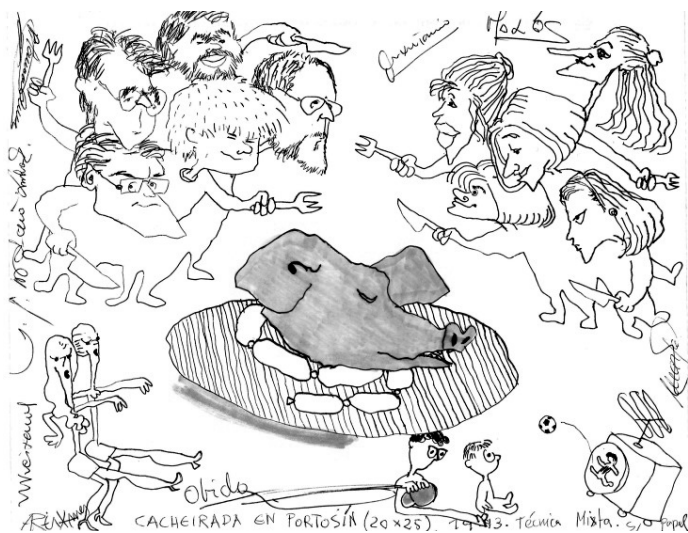


Ilustración alusiva debuxada por Xosé F. Freixanes a partir dunha das xuntanzas de Portosín

«Limiar» en Armando Cotarelo Valledor, *Trebón*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-15.

«*Deluvei os ollos*, de Antón Tovar. Para unha semiótica da angustia», *Grial* 83, pp. 41-59.

1985

Formou parte do comité organizador do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, que tivo lugar en Santiago de Compostela no mes de xullo.



Ramón Lorenzo, Constantino García, Ricardo Carballo Calero, David Mackenzie e Anxo Tarrío no Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo



Ramón Lorenzo, Ricardo Carballo Calero, David Mackenzie e Anxo Tarrío



Xavier Carro, Benito Varela Jácome e Anxo Tarrío
no Congreso Internacional de Estudos sobre
Rosalía de Castro e o seu tempo

Tradución ao galego da novela de Marina Mayoral, *Contra muerte y amor* (Madrid: Cátedra, 1985) baixo o título *Contra morte e amor*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

«Limiar» e «Escolma» en *Antoloxía de Antón Losada Diéguez*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-10 e 19-80.

«Estudio literario» en Antón López Ferreiro, *A tecedeira de Bonaval*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 11-36.

«*Cantares gallegos, poesía y algo más*», *Peña Labra. Pliegos de Poesía* 55, pp. 27-28.

«Síntesis histórica de la Literatura Gallega», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 32-33, primavera-outono.

«Dez anos de narrativa (1975-1985)», *Grial* 89, pp. 309-336.

«A creatividade nas novas xeracións», *Outeiro* 16, pp. 37-38.

«Ideoloxía e novela», *Dorna* 9, pp. 171-188.

«Un congreso científico e internacional para Rosalía», *Outeiro* 17, pp. 72-73.

«No centenario de Rosalía: pequeno balance dun ano», *Outeiro* 19, pp. 57-59.

1986

Comezou a escribir unha sección de opinión no xornal compostelán *El Correo Gallego* á que pronto bautizou co nome «Recanto do Cataventos» en homenaxe ao seu tío Rafael Tarrío Díaz, autor do cataventos que coroa a súa casa de Vidán. Seu tío herdara a mestría artesanal do avó Genaro Tarrío Loureiro, quen durante anos tivo taller en Entrerrúas, de onde saíron moitas pezas que adornan a cidade.



Cataventos da casa de Vidán, obra de Rafael Tarrío Díaz

Impartiu a conferencia plenaria «A recepción inmanente na obra literaria de Castelao» no Congreso sobre Castelao, que tivo lugar en Santiago de Compostela. Esta intervención recolleuse nas *Actas do Congreso «Castelao»*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989, pp. 107-123.

Pronunciou a conferencia «La nueva novela gallega» no *Encuentro de la nueva novela de las lenguas de España*, realizado na Casona de Verines, Pendueles-Llanes (Asturias), entre o 9 e o 12 de setembro.

«Castelao escritor» en Xosé Ramón Barreiro Fernández (ed.), *De Rosalía a Castelao: Galicia*, Xunta de Galicia/ Museo do Pobo Galego, pp. 81-90.

«Limiar» e «Escolma» en *Antoloxía de Aquilino Iglesia Alvariño*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-19 e 23-172.

«Rosalía, Curros, Pondal: literatura e colonización», *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela/ Consello da Cultura Galega, pp. 395-401.

«*Fortunata y Jacinta*, una escritura arriesgada», *Ínsula* 473, abril, pp. 1 e 14.

«Breixo, Noa, Grifón, un ciclo na narrativa de Alfredo Conde», *Grial* 93, pp. 318-333.

Coautor dos libros de Lingua e Literatura Galega para os cursos de 6º, 7º e 8º de E.X.B. da Editorial Anaya, nos que redactou as páxinas dedicadas á Literatura Galega.

1987

Empeza a dirixir o equipo que elabora o Inventario de Voces para un Dicionario Galego, proxecto nacido ao abeiro da experiencia no Seminario Permanente de Literatura Galega para COU que apoiou a Xunta de Galicia. Formaban parte do equipo, entre outros, María Camiño Noia Campos, Luís Alonso Girgado, María do Carme Ríos Panisse e Blanca-Roig Rechou.

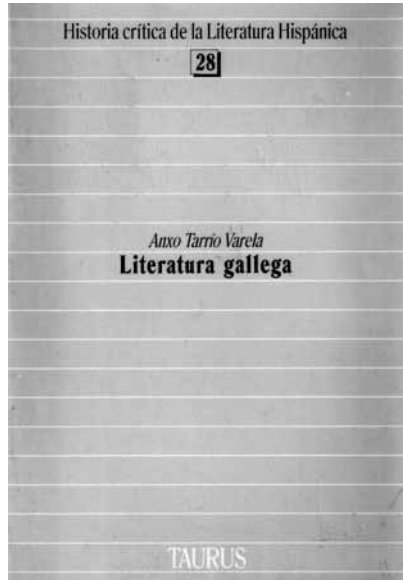
De letras e de signos. Ensaos de semiótica e crítica literaria, Vigo: Xerais.



«Limiar» e «Selección» en *Homenaxe a Francisca Herrera Garrido*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-11 e 13-106.

1988

Polo mes de maio, a editorial madrileña Taurus integrou a súa *Literatura gallega* na prestixiosa colección Historia crítica de la Literatura Hispánica.



Impartiu en Compostela a conferencia «Aspectos narratolóxicos da obra de Otero Pedrayo» no *Simposio sobre Ramón Otero Pedrayo*, no que colaborou como membro do comité organizador e secretario. Esta conferencia recolleuse nas *Actas do Simposio Internacional: «Otero Pedrayo no panorama literario do século XX»*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990, pp. 129-136.

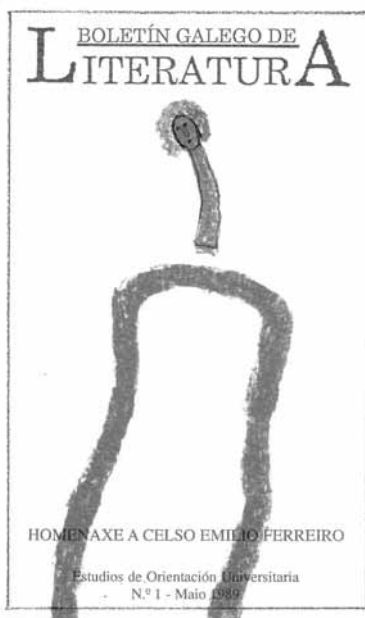
Pronunciou a conferencia «Otero Pedrayo y la renovación de la novela del siglo XX» nas *Jornadas Universitarias sobre las lenguas y literaturas catalana y gallega*, que tiveron lugar na Universidade Complutense de Madrid entre o vinte e tres e o vinte e cinco de marzo. Esta intervención é a base dun seu artigo na *Revista de Filología Románica* 6, 1989, pp. 119-136. Logo, traducida e adaptada, foi publicada nun volume no que tamén se encargou da «Escolma de textos»: *Otero Pedrayo na Revista Nós (1920-1936)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 25-46 e 49-170.

Conferenciou sobre «Otero Pedrayo e a novela lírica» na *Semana da cultura galega adicada a Ramón Otero Pedrayo*, organizada pola Escola Oficial de Idiomas de Ourense entre o nove e o trece de maio.

«Otero Pedrayo e a intuición», *Encrucillada* 57, marzo-abril, pp. 6-14.

1989

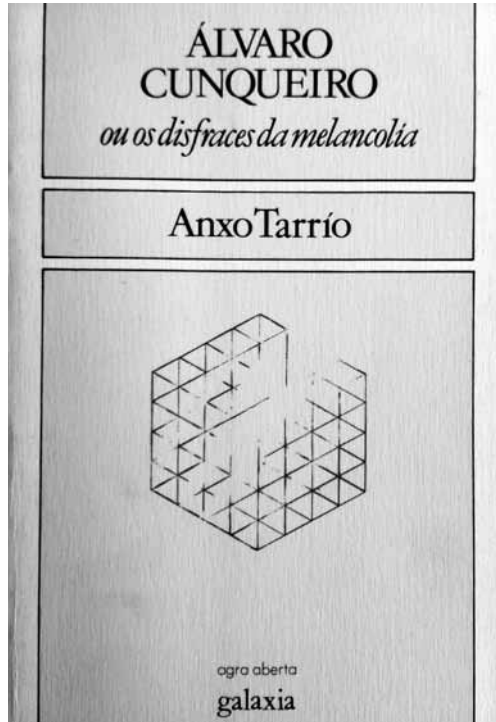
Fundou e empezou a dirixir o *Boletín Galego de Literatura* no seo da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago. A revista, baixo a súa dirección, segue a se publicar na actualidade, desde o ano 2015 en formato on line (<http://www.usc.es/revistas/index.php/bgl>). Ao longo destes anos, xa viron a luz medio cento de números e varios monográficos.



Primeiro número do *Boletín Galego de Literatura*

Impartiu a conferencia «Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841: *El Iris del Bello Sexo*», presentada no *Seminario sobre Escritoras Románticas Españolas* organizado pola Fundación Banco Exterior en Madrid no mes de marzo. A alocución recolleuse despois en Marina Mayoral (coord.), *Escritoras Románticas Españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 105-118.

Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía, Vigo: Galaxia.



«Narrativa de Celso Emilio Ferreiro» en VV. AA., *Celso Emilio Ferreiro 1912-1979. Unha fotobiografía*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 185-198.

«A prosa de Celso Emilio Ferreiro» en *Celso Emilio Ferreiro*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, s. p.

«Aproximación á prosa de Celso Emilio Ferreiro», *Boletín Galego de Literatura* 1, pp. 96-102.

«Marina Mayoral, una voz para Galicia», *Ínsula* 514, outubro, p. 20.

1990

Estadía no Reino Unido, onde participou en palestras como a titulada «Realismo, imaxinación e melancolía na obra de Álvaro Cunqueiro», conferencia plenaria presentada no Congreso da Association of Hispanists of Great Britain & Ireland, que tivo lugar en Sheffield do vinte e seis ao trinta e un de marzo.

Impartiu a conferencia «Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro», pronunciada nas Jornadas sobre el relato fantástico en España y en Hispanoamérica, realizadas na Universidade Complutense entre os días sete e doce de maio. O texto da intervención publicouse en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario/ Ediciones Siruela, 1991, pp. 305-317.

Participou no mes de xullo no Seminario Novelistas Galegos de Hoxe, encadrado nas actividades académicas da Universidade Menéndez Pelayo.

Coordinou a Área de Literatura do I Congreso Internacional da Cultura Galega, levado a cabo en Santiago de Compostela no mes de outubro. Escribiu a «Introducción» aos textos de tal área nas correspondentes *Actas do Congreso internacional da cultura galega*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992, pp. 399-400.

Edición comentada dos textos inéditos de Luís Pimentel recollidos no caderno *Tagebuch en Homenaxe a Luís Pimentel*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

«A narrativa de Luís Seoane» en VV. AA., *Catálogo da Exposición Luís Seoane*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, pp. 55-57.

«Encontro con Alain Robbe-Grillet en Compostela (en colaboración con Camilo Flores e Marcos Mariño)», *Boletín Galego de Literatura* 3, maio, pp. 121-131.

«Encontro con Ian Michael (David Serafín) en Sheffield (en colaboración con David Mackenzie)», *Boletín Galego de Literatura* 4, novembro, pp. 113-128.

«Un año para Luis Pimentel», *Ínsula* 528, decembro, pp. 5-6.

1991

Nova estaba no Reino Unido para impartir a conferencia «A investigación literaria en Galicia. A configuración do modelo de lector inmanente na literatura galega contemporánea (1863-1991)» no marco do I Symposium de Estudios Galegos en Oxford, organizado pola Consellería de Cultura da Xunta de Galicia e a Universidade de Oxford entre o vinte e cinco e o vinte e oito de abril. Esta súa intervención figura recollida nas *Actas do I Symposium de Estudios Galegos en Oxford*, Consellería de Cultura da Xunta de Galicia/ Universidade de Oxford, pp. 81-92 (texto galego) e 205-216 (tradución ao inglés).



Na Biblioteca do Queen's College, con Constantino García (uns pasos á dereita) e John Rutherford (á súa esquerda)

Impartiu o 15 de maio a conferencia «Álvaro Cunqueiro, unha razón para continuar» no paraninfo da Facultade de Xeografía e Historia, no marco da Semana das Letras Galegas coa que a Universidade de Santiago homenaxeou a personalidade á que se lle dedicaba o Día das Letras Galegas.

Participou coa conferencia plenaria inaugural «Álvaro Cunqueiro e as saídas do labirinto» no Congreso Álvaro Cunqueiro, que tivo lugar en Mondoñedo entre os días nove e trece de setembro, texto logo recollido nas *Actas do Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 151-164.

Na Universidade de Barcelona impartiu unha conferencia no marco das actividades organizadas ao redor do Día das Letras Galegas dedicado a Álvaro Cunqueiro.

Forma parte do grupo de conferenciantes do Curso de Verán sobre Álvaro Cunqueiro e a Vangarda Europea que no mes de xullo a Universidade de Santiago mantivo no daquela Colexio Universitario de Lugo, centro do que fora profesor.



Con Claudio Rodríguez Fer no curso de verán Álvaro Cunqueiro e a Vangarda Europea

Pronunciou a conferencia «El enxebrismo en la literatura gallega de los siglos XIX y XX» no Seminario La Literatura del casticismo, que se desenvolveu en Cádiz entre os días quince e dezaioito de xullo.

Coordinou o volume colectivo *Álvaro Cunqueiro (escritos recuperados)*, Santiago de Compostela: Departamento de Filoloxía Galega/ Universidade de Santiago de Compostela.

«Introducción» en Marcial Valladares, *Maxina*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 9-62.

Preparou, como antólogo, o volume de relatos de Álvaro Cunqueiro, *La historia del caballero Rafael*, Barcelona: EDHASA.

«A narrativa galega dende 1975 ata hoxe» en Alfonso Blanco Torrado e Manuel López Rodríguez (coords.), *Doce anos na búsqueda da nosa identidade*, Guitiriz: Asociación Cultural Xermolos, pp. 165-168.

«¡Ave, Laxeiro!» en VV. AA., *Homenaxe a Laxeiro de escritores e artistas de Galicia*, Santiago de Compostela: Citania, pp. 9-10.

«El lector implícito en los relatos gallegos de Rafael Dieste», *Documentos A 1*, pp. 76-80.

«Encontro con Vitor Manuel Aguiar e Silva en Compostela (coa colaboración de Darío Villanueva)», *Boletín Galego de Literatura 5*, maio, pp. 105-117.

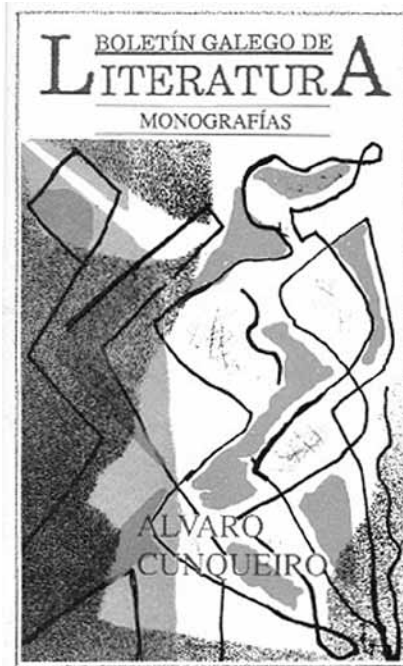
«Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula* 536, número especial dedicado a Álvaro Cunqueiro e coordinado por Anxo Tarrío Varela, agosto, pp. 9-11.

«Encontro con Giuseppe Tavani en Compostela (coa colaboración de Mercedes Brea)», *Boletín Galego de Literatura* 6, novembro, pp. 125-137.

«A novela policiaca», *Animal* 1, inverno, pp. 28-29.

1992

En xaneiro dirixiu a primeira das monografías do *Boletín Galego de Literatura*, dedicada a *Álvaro Cunqueiro*. Para a mesma escribiu unhas «Verbas limiares. Introducción a Álvaro Cunqueiro» e levou a cabo con David Mackenzie a entrevista «Con Colin Smith en Oxford», pp. 9-15 e pp. 161-173.



Viaxou a Bos Aires para participar no «Encontro entre dous mundos». Impartiu a conferencia «Las narraciones bonaerenses de Eduardo Blanco-Amor» no Auditorio da Universidade de Belgrano (Bos Aires) o día 14 de setembro.



Foto 1: Xesús Alonso Montero, Xosé Manuel Salgado, Miguel Santos, Anxo Tarrío e Blanca-Ana Roig. Foto 2: Xesús Alonso Montero, Anxo Tarrío, Blanca-Ana Roig e Graciana Vázquez

Impartiu a conferencia «Administración e Literatura en Galicia» o día 26 de xuño no Auditorio da Escola de Administración Pública de Santiago de Compostela con motivo do I Simposio de Historia da Administración, recollida logo nas *Actas do I Simposio de Historia da Administración*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, pp. 329-343. Na EGAP levou a cabo tamén diversas presentacións de volumes preparados con motivo da celebración do día Das Letras Galegas.

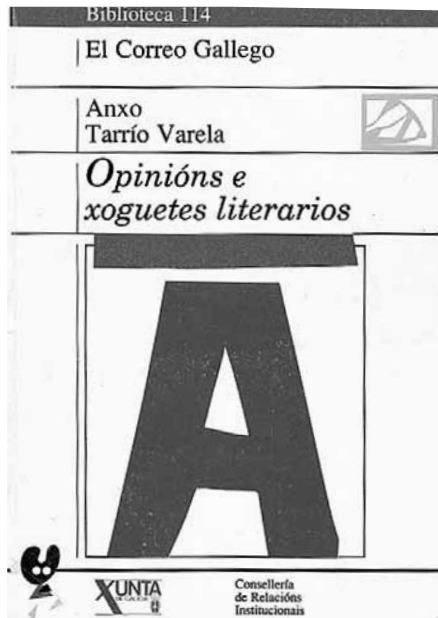


Anxo Tarrío, Jaime Rodríguez-Arana, Xosé Filgueira Valverde e Benito Varela Jácome nun acto arredor da figura de Eduardo Blanco-Amor, evento sobre as nosas letras no que participou en diversas ocasións na EGAP

Conferenciou sobre «A influencia europea na narrativa galega» na clausura do IX Congreso Galeuzca de Escritores Galegos, Vascos e Cataláns, levado a cabo en Santiago de Compostela o día un de novembro.

Participou nas sesións de «Mar por medio. Xornadas da Cultura Galega: unha visión desde a universidade británica», que tiveron lugar en Ribadeo a iniciativa do Centro de Estudos Galegos da Universidade de Oxford os días 27, 28 e 29 de xuño.

Opiniós e xoguetes literarios, Santiago de Compostela: El Correo Gallego.



«*Deluvei os ollos*, de Antón Tovar» en Claudio Rodríguez Fer (coord.), *Comentarios de textos contemporáneos*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 69-91.

«Avilés de Taramancos: noticia final», *Ínsula* 546, xuño, pp. 26-27.

1993

Despois de orientar varias teses de licenciatura, dirixiu a súa primeira tese de doutoramento: *A literatura galega durante a guerra civil (1936-1939)*, defendida por Claudio Rodríguez Fer no Paraninfo da Universidade de Santiago o once de xaneiro e cualificada con sobresaliente *cum laude* por un tribunal do que formaron parte Pilar Vázquez Cuesta (presidenta), Xesús Alonso Montero,

Basilio Losada Castro, Xosé Luís Méndez Ferrín e Arcadio López-Casanova. A esta seguiron en 1993 *Análise da polifonía na novela galega: variabilidade diacrónica dos emisores textuais*, defendida por Dolores Vilavedra Fernández na mesma facultade e cualificada sobresaliente *cum laude* por un tribunal do que formaron parte Xesús Alonso Montero (presidente), Antón Figueroa Lorenzana, María Camiño Noia Campos, Claudio Rodríguez Fer e Xosé María Dobarro Paz; *Narrativa galega: tempo do Rexurdimento*, defendida por Modesto Hermida na Facultade de Filoloxía o 14 de xuño de 1994, cualificada tamén con sobresaliente *cum laude* por un tribunal formado por Xesús Alonso Montero (presidente), Basilio Losada, Xosé María Dobarro Paz e Antón Palacio; *Imaxes das mulleres na literatura galega contemporánea á luz dos discursos feministas*, defendida por Carmen Blanco tamén en 1994 na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago, que foi cualificada con sobresaliente *cum laude* por un tribunal formado por Pilar Vázquez Cuesta (presidenta), Kathleen March, Xesús Alonso Montero, Amparo Moreno Sardà e Andrés Pociña Pérez; *Evaristo Correa Calderón na literatura galega contemporánea. Vanguardismo e galeguismo*, defendida por Xulio Pardo de Neyra Fernández Couso na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago o 15 de marzo de 2002 e cualificada con sobresaliente *cum laude* por un tribunal do que formaron parte Francisco Fernández del Riego (presidente), Arturo Casas Vales, Arcadio López-Casanova, Pilar Vázquez Cuesta e Xesús Alonso Montero; codirixiu, xunto a Claudio Rodríguez Fer, a tese *A obra xornalística de Ánxel Fole*, defendida por María Xosé Pardo-Gil Magadán na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago o 21 de febreiro de 2003 e cualificada sobresaliente *cum laude* por un tribunal do que formaron parte Xesús Alonso Montero (presidente), Lois Celeiro Álvarez, Aurora López López, Andrés Pociña López e Luís Álvarez Pousa; dirixiu tamén a titulada *Leandro Carré Alvarelos na literatura galega*, defendida por Xosé Manuel Maceira Fernández na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago o 20 de xuño de 2005 e cualificada con sobresaliente *cum laude* por un tribunal formado por Xosé Ramón Barreiro Fernández (presidente), Xosé María Dobarro Paz, José Luís Rodríguez Fernández, María Camiño Noia Campos e Anxo Abuín González; *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*, defendida por María Xesús Nogueira Pereira na mesma facultade o 23 de xuño dese mesmo ano e cualificada con sobresaliente *cum laude* por un tribunal formado por Henrique Costas González (presidente), Luciano Rodríguez Gómez, Carmen Blanco García, Ana Sofía Bustamante Mourier e Antonio Gil González.



Foto 1: Co tribunal da tese de Claudio Rodríguez Fer (1993). Foto 2: Asistentes á defensa da tese de Carmen Blanco (1994)

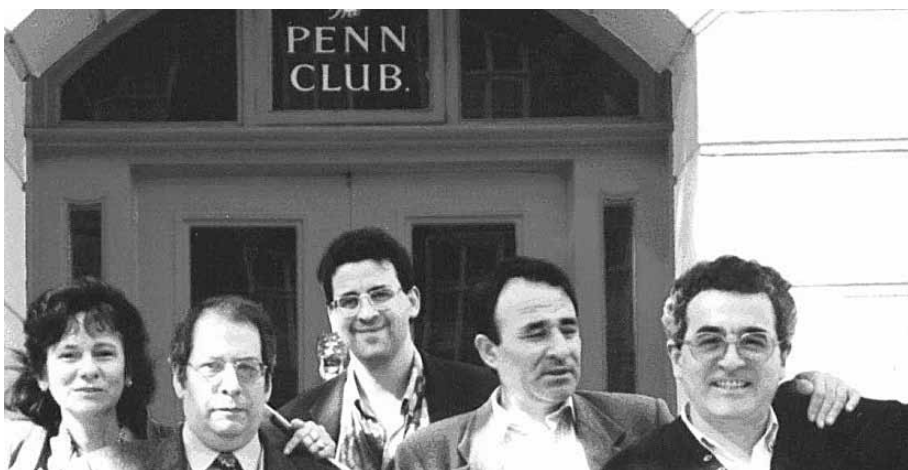


Coa profesora María Xesús Nogueira, xa doutora tras superar a súa defensa de tese (2005)

Viaxou a Alemaña para participar na Universidade de Tréveris nun Congreso Internacional e tamén a Londres ao Encontro de Centros Galegos no Departamento de Linguas Hispánicas da universidade daquela cidade.



Foto 1. Con Xesús Alonso Montero e Camiño Noia Campos en Tréveris. Foto 2. Diante da casa de Marx con David Mackenzie (á esquerda) e Xesús Alonso Montero (no centro)

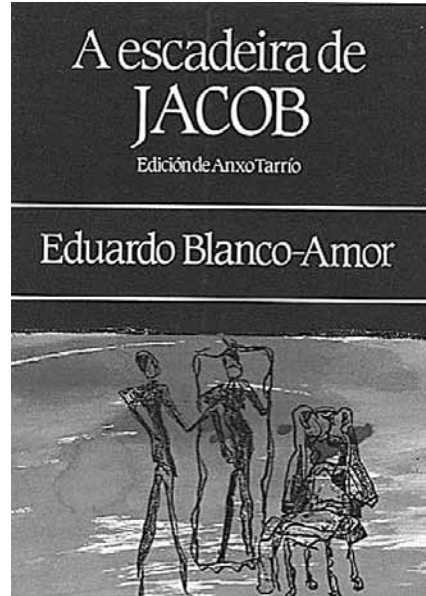
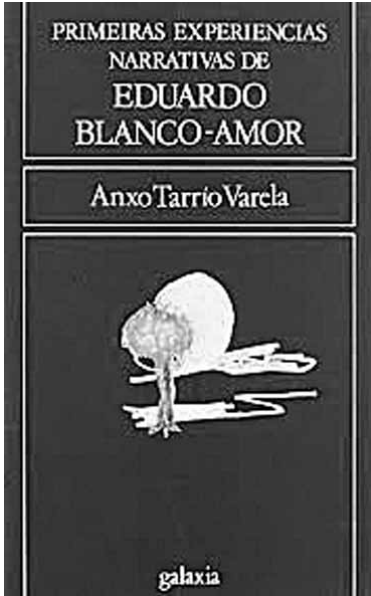


Con Blanca Roig Rechou, Xavier Carro, Henrique Montegudo e Carlos Casares diante da residencia Penn Club en Londres

Gañou por concurso-oposición a Cátedra de Filoloxías Galega e Portuguesa da Universidade de Santiago.

Primeiras experiencias narrativas de Eduardo Blanco-Amor, Vigo: Galaxia.

Edición de Eduardo Blanco-Amor, *A escadeira de Jacob*, Vigo: Galaxia.



Ditou unha conferencia no Ciclo «Tiempo y Novela», levado a cabo en marzo na Universidade Complutense e organizado polo Centro de las Letras Españolas (Ministerio de Cultura).

Pronunciou a conferencia «A obra narrativa de Eduardo Blanco-Amor» no Congreso sobre Eduardo Blanco-Amor que tivo lugar en Ourense entre o dous e o seis de xuño e outra sobre o escritor ourensán na Escola de Administración Pública con motivo do Día das Letras Galegas.

«Presentación» e «A narrativa de Eduardo Blanco-Amor» en Anxo Tarrío Varela (coord.), *Eduardo Blanco-Amor. Día das Letras Galegas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 7 e 121-156.

«Literatura e vangarda en Galicia» en *Surrealistas gallegos. E. Granell. U. Lugrís. M. Mallo*, A Coruña: Fundación Caixa Galicia, pp. 5-8.

«Prólogo» en Xesús Rábade Paredes, *Poldros de música*, Ferrol: Sociedad Cultural Valle-Inclán, pp. 7-11.

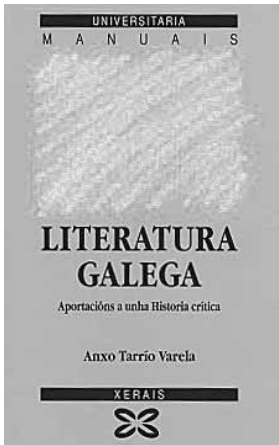
«Dos novelas de Eduardo Blanco-Amor a recuperar», *Ínsula 562*, outubro, pp. 22-23.

1994

Converteuse en membro fundador do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro en calidade de director de diversos proxectos integrados na súa Área de Literatura (Bibliografía Galega e Dicionarios de Literatura).

Iniciou a sección «Recanto do Cataventos» no primeiro xornal escrito enteiraamente en galego, *O Correo Galego*.

Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica, Vigo: Xerais. Esta obra presentouse oficialmente na Casa de Galicia en Madrid no mes de xuño, acto no que o acompañaron Víctor F. Freixanes e mais José Antonio Ferreiro Piñeiro.



Presentación de *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica* na Casa de Galicia de Madrid, en xuño de 1994, con Víctor F. Freixanes á súa esquerda e José Antonio Ferreiro Piñeiro á súa dereita

Participou coa conferencia «Luis Seoane narrador» no *Congreso Luis Seoane* que coordinou xunto a Xosé Luís Axeitos e que tivo lugar no Auditorio de Galicia entre o 28 de setembro e o 1 de outubro da man da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria e a Consellería de Cultura.

1995

En abril integrouse como vogal na nacente Fundación Vicente Risco (Allariz-Ourense).

En maio obtivo o Premio da Crítica de Galicia na modalidade de Investigación por *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, galardón que lle outorgou un xurado constituído por Xoaquín Fernández Leiceaga, Xosé Antonio Rodríguez Vázquez, Darío Villanueva, Xosé Luís Meilán e Rosario Álvarez Blanco.

Participou no xurado do Premio Ramón Otero Pedrayo, que ese ano foi outorgado a Francisco Fernández del Riego.

En setembro pasou a dirixir a Área de Literatura do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, que tres anos despois adoptou o seu nome actual: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, onde permaneceu ata o 31 de agosto do 2015.



Presentando actividades do Centro Ramón Piñeiro diante do Presidente Manuel Fraga, do Coordinador Científico do centro, Constantino García, do profesor Luís Alonso Girgado, tamén membro do centro, e do Director Xeral de Política Lingüística, Manuel Regueiro

Creou o Equipo Glifo, grupo de traballo constituído tamén por Anxo Abuín González, Fernando Cabo Aseguinolaza, Arturo Casas Vales, Blanca-Ana Roig Rechou e Darío Villanueva, responsable do *Diccionario de termos literarios* elaborado no seo do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, que tirou dous volumes impresos (1998 e 2003) e hoxe, coordinado por Anxo Abuín, pode consultarse en liña no enderezo: <http://www.cirp.es/pls/bal2/f?p=106:50:3776705082399433847>



Equipo Glifo. De esquerda a dereita: Anxo Abuín, Fernando Cabo, Arturo Casas, Blanca-Ana Roig, Darío Villanueva e Anxo Tarrío

O dezaseis de maio, no Paraninfo da Universidade de Santiago, presentou xunto a Xesús Alonso Montero, Luís Concheiro (Vicerreitor), Carmen Muñoz (viúva de Rafael Dieste), Darío Villanueva (Reitor) e outros, o libro homenaxe *Día das Letras Galegas. Rafael Dieste 1995*, no que se responsabilizou do «Limiar» e edición do facsímile do manuscrito autógrafa de *Historias e invenciones de Félix Muriel*.



Conferenciando no Paraninfo da USC sobre Rafael Dieste, baixo a presidencia do Reitor Darío Villanueva

Ditou a conferencia «Rafael Dieste, entre o xornalismo e a literatura» no Congreso Rafael Dieste, levado a cabo na Coruña entre o vinte e cinco e o vinte e sete de maio, intervención que, co título «Rafael Dieste. Periodismo e literatura», pode lerse en Xosé Luís Axeitos (coord.), *Actas do Congreso Rafael Dieste*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, pp. 67-81.

Presentou o relatorio «Nuevas corrientes narrativas en gallego (III)» no marco dos Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca, realizados entre o 3 e o 7 de xullo.

Pronunciou a conferencia «Introducción á obra literaria de Vicente Risco» no Congreso Vicente Risco, realizado en Ourense entre o dezaioito e o vinte e un de outubro, máis tarde publicada en Carlos Casares (coord.), *Congreso Vicente Risco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, pp. 187-200.

Participou na mesa redonda organizada pola Casa de Galicia de Madrid, levada a cabo o 11 de decembro para clausurar a conmemoración do «Ano Rafael Dieste (1995)».

«As primeiras experiencias narrativas de Eduardo Blanco-Amor» en José Luís Varela (ed.), *La Literatura del exilio gallego en América*, Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, pp. 47-68.

«Rafael Dieste na *Época Nós*: contra as esencias» en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Barcelona: Sotelo Blanco, pp. 31-47.

«Rafael Dieste na prensa da *Época Nós*» en Xosé Luís Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 81-108.

«A crítica literaria», *Colóquio/Letras* 137-138, xullo-decembro, pp. 212-215.

1996

Segue a participar en múltiples actos do galeguismo, como por exemplo na entrega do Pedrón de Honra ao galego bonaerense Antón Pérez Prado.



Foto 1: Na entrega do Pedrón de Honra en Padrón a Antón Pérez Prado (no centro), con Blanca-Ana Roig á súa esquerda e, detrás e á dereita, Anxo Tarrío. Foto 2: No mesmo evento; de esquerda a dereita: Blanca-Ana Roig, Antón Pérez Prado, Anxo Tarrío e Xulián Maure



Outro momento do acto de entrega do Pedrón de Honra a Antón Pérez Prado. De esquerda a dereita: Blanca-Ana Roig, Xosé Neira Vilas, Anisia Miranda, Anxo Tarrío e o galardoado

Inaugurou o Curso «As Vangardas Artísticas: a súa presenza en Galicia» coa conferencia «A Vangarda Galega», evento organizado pola Fundación Vicente Risco e o Centro Ramón Piñeiro na Casa de Cultura de Allariz.

O sete de setembro ingresou na Academia de Lunfardo (Bos Aires) baixo a presidencia de José Gobello, obtendo o voto a favor unánime de toda a corporación.

Acta nº 120

Con la ciudad de Buenos Aires y su puerto de Sabonés, a los veintidós días de setiembre de mil novecientos veintidós, y seis, se reúne en sesión solemne la Academia de Letras de Lufardo con la presidencia de don Sebastián, don José Sobello, y la asistencia de los señores Académicos de Iñiguez don Juan Gil, don Juan Blázquez, don Pedro de Rubén, don Vicente, don Horacio Galice, don Enrique P. del Valle, don Juan Carlos Ferrero, don Horacio Ferrer, don Andrés Rovira, don Miguel Ángel, don Manuel, don Enrique, don Manuel, don Juan Sobello, don Víctor Vega, don Juan Cordero, don César del Priar, don Roberto Galice y don Roberto Galice. En sesión solemne a las diez y treinta. Se constata y a punto se actúa de la sesión anterior inmediatamente con lo que el presidente recuerda que el único objeto de la reunión es el de considerar la designación del profesor Anxo Tarrío Tarrío, Académico Correspondiente en la forma con residencia en Santiago de los Ríos que en el precedente del candidato a

elección a disposición de los señores Académicos en el presente, tal como ordena el estatuto. Pregunta luego si algún señor Académico tiene algo que decir y ante el silencio de los señores presentes al secretario que tiene la votación nominal de rigor. El secretario toma la votación en las terminadas de los señores y se obtiene la siguiente votación afirmativa y ninguna negativa. Habiendo logrado el profesor Anxo Tarrío Tarrío la mayoría de los votos, se pide por escrito, al presidente de la Academia Académica Correspondiente en España, a quien que desde ese momento le serán inscritos en la lista con cinco Académicos correspondientes: don José Baume de Nara, en Chile; don Carlos Reyero, en Zaragoza; don Manuel José Sobello, en Guadalupe; don Juan de Ramón, en Asturias; y don Anxo Tarrío Tarrío, en Santiago de Compostela. Se levanta la sesión a las diez y treinta y se acuerda.

Acta de nomeamento como membro da Academia de Lufardo

«La formación del canon literario gallego», *Ínsula* 600, decembro, pp. 18-22.

Recanto do cataventos, Santiago: Editorial Compostela/Caja de Madrid.



1997

Estadía en San Petersburgo para participar nas Xornadas da Cultura de Galicia da súa universidade o vinte e seis e vinte e sete de maio, onde se ocupou da «Investigación e recepción literaria en Galicia».



Programa das Xornadas da Cultura de Galicia da Universidade de San Petersburgo, en maio de 1997



Anxo Tarrío, Blanca-Ana Roig, Alfredo Conde e outros en San Petersburgo

Celebrou as vodas de prata da súa licenciatura con algúns compañeiros e profesores.



Con compañeiros e profesores, celebrando as vodas de prata da súa licenciatura, nas escaleiras ao Obradoiro

Participou no ciclo de conferencias e mesas redondas levadas a cabo no Salón de Actos de Caixa Ourense o 3 de xuño baixo o título «Homenaxe á Xeración Nós», organizadas con motivo da presentación dos terreos para a edificación do campus universitario de Ourense.

Tomou parte do coloquio «A obra de Nélida Piñón. Diferentes olladas e lecturas», organizado pola Universidade de Santiago de Compostela. Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira.

Escrito en Compostela, Santiago: Editorial Compostela/Consortio de Santiago.



Con motivo da celebración do vinte e cinco aniversario do Hospital Xeral de Galicia, publicou no volume colectivo *E dixo o corvo...*, Santiago: Xunta de Galicia/ Hospital Xeral de Galicia, o relato «Rabiños», pp. 217-223.

«O Rexurdimento/ El Rexurdimento» en *Galicia Terra Única. O Século XIX/ El Siglo XIX*, Pontevedra: Xunta de Galicia/ Concello de Pontevedra/ Deputación de Pontevedra/ Caixa Pontevedra, pp. 309-316.

«A literatura galega na Galicia exterior/ La literatura gallega en la Galicia exterior», en *Galicia Terra Única. A Galicia exterior*, Xunta de Galicia/ Deputación de Pontevedra/ Caixa Vigo/ Concello de Vigo/ Citroën/ Consorcio Zona Franca de Vigo/ Porto de Vigo, pp. 44-66.

«A literatura galega entre 1990 e 1990/ La literatura gallega entre 1900 y 1990» en *Galicia Terra Única. Galicia, 1900-1990*, Xunta de Galicia/ Deputación da Coruña/ Endesa/ Concello de Ferrol/ Audasa, pp. 37-59.

«A literatura galega entre 1990 e 1997/ La literatura gallega entre 1990 y 1997» en *Galicia Terra Única. Galicia hoxe*, Xunta de Galicia/ Deputación da Coruña/ Fundación Pedro Barrié de la Maza/ Porto da Coruña, pp. 31-49.

«A literatura galega hai cen anos» en *Actas do Congreso «Galicia nos tempos do 98»*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 107-119.

«La Época Nós», *Quimera* 158-159, maio-xuño, pp. 38-41.

«A lección dun pequeno concello», *Eco* 68, xaneiro, p. 98.

1998

Estadía na Sorbona Nouvelle-Paris III para impartir conferencias e seminarios ao alumnado entre o 29 de xaneiro e o 5 de febreiro, no marco dos cursos organizados polo Colegio de España e o Instituto Cervantes, baixo o título «La Littérature galicienne à travers ses texts: une vision panoramique».



Sorbona Nouvelle-Paris III

No mes de febreiro integrouse como membro fundador na Fundación Álvaro Cunqueiro en Mondoñedo.

Participou no Congreso «Galicia nos Tempos do 98» convocado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural da Xunta de Galicia e levado a cabo os días 27, 28 e 29 de abril.

Estivo presente en «TRASATLÁNTICO. I Encontro de Escritores na Finis Terrae. Tarefas da Literatura na Fronteira do Novo Milenio», que tivo lugar en Santiago e Muros entre o 26 e o 27 de xuño.

Pronunciou a conferencia inaugural «Periodización da literatura galega» no marco das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa, que tiveron lugar na Universidade Nova entre o vinte e cinco e o trinta de maio. A alocución recolleuse ese mesmo ano en Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-24.



Conferenciando nas I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa na Universidade Nova

En outubro marchou a Cuba para realizar actividades relacionadas co Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.



Foto 1: Eduardo López Pereira, Blanca-Ana Roig, Anxo Tarrío, o Conselleiro de Educación Celso Currás Fernández e un asesor cubano. Foto 2: Anxo Tarrío, Nuria Gregori Torada, Luís Alonso Girgado, unha investigadora do Instituto de Literatura y Lingüística, Yolanda Vidal Felipe e o bibliotecario da institución

Participou no proxecto Bases Metodolóxicas para unha Historia Comparada das Literaturas na Península Ibérica, estudo apoiado polo Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía primeiro (2001-2004) e pola Xunta de Galicia despois (2002-2005).

Equipo Glifo (Anxo Tarrío Varela, Fernando Cabo Aseguinolaza, Blanca-Ana Roig Rechou, Arturo Casas, Anxo Abuín González, Darío Villanueva Prieto), *Diccionario de termos literarios. Vol. I (A-D)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.



«Tempo e novela: da melancolía á vertixe (Ensaio)» en Dieter Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, vol. I, pp. 377-390.

«Do enxebre ó bravú», *Revista Galega do Ensino* 21, novembro, pp. 59-88.

1999

Iniciou a publicación semanal dun artigo de opinión nunha sección do xornal *O Correo Galego* titulada «A baloira» que mantivo ata o ano 2001.

Participou na escenificación de Uvegá Teatro *Un hombre que se parecía a Macbeth*, dirixida por Vicente Montoto, na que prestou a súa voz xunto a Mónica Caamaño, Susana Dans, Laura Ponte, Mabel Ribera e o escultor Ramón Conde.

«Presentación» en Xulia Marqués Valea, *A literatura galega no xornal «El Compostelano» (1920-1946)*, Santiago de Compostela: O Correo Galego/ El Correo Gallego, p. 5.

«Breve achegamento á poesía de Salvador García-Bodaño» en VV. AA., *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 670-685.

«Sísifo se queda en la terraza», introdución a «Veinticinco años de letras gallegas», número monográfico que coordinou para a revista *Ínsula* 629, maio.

«Palabras limiars» en Luís Alonso Girgado (ed.), *A Gaita Gallega. A Habana (1885-1889). Edición facsimilar*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, pp. 13-15.

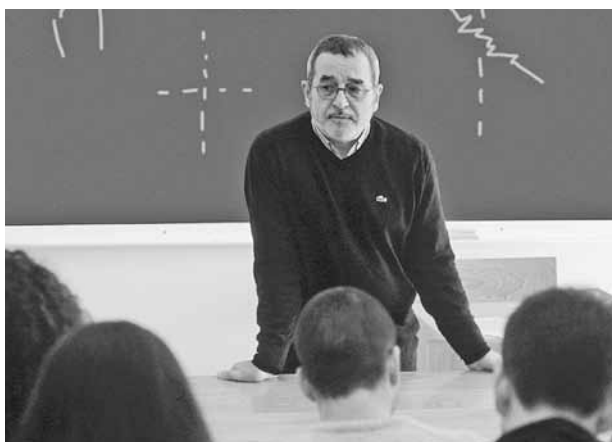
«Palabras limiares» en Luís Alonso Girgado (ed.), *La Tierra Gallega (A Habana, 1915). La Alborada (A Habana, 1912). Edición facsimilar*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, pp. 15-16.

2000

Uniu o grupo LITEXXI, do que era coordinador, co grupo CELT, máis centrado na investigación en Literatura Infantil e Xuvenil: Análise Literaria e Crítica de Textos; Literatura Comparada e Metodoloxía da Lectura, para así crear e dirixir o Grupo de Investigación Liter21 «Investigacións literarias, artísticas, interculturais e educativas. Lecturas textuais e visuais» (GI-1839), un grupo interdisciplinario con especialistas de Filoloxía, Belas Artes, Didáctica da Lingua e Literatura e Didáctica da Expresión Plástica, inscrito, amais de na Universidade de Santiago de Compostela, na Eurorrexión Galicia-Norte de Portugal e no Catálogo de Grupos de Investigación da Xunta de Galicia co código 09IDI0006 (<http://www.conselleriaiei.org/catalogogrupos/>).

Asumiu a coordinación dos volumes XXXI a XXXV de *Galicia. Literatura*, entregas especializadas do proxecto enciclopédico da Editorial Hércules que avanzou na confección dunha Historia da Literatura en Galicia colectiva na que participaron numerosos estudosos. Para este proxecto escribiu as introducións aos diferentes volumes que se foron publicando ata o 2003.

Convidado pola AELG, participou como poñente nas Xornadas sobre Literatura e Xornalismo que tiveron lugar na Facultade de Ciencias da Información, onde entón era profesor.



Impartindo docencia na Facultade de Ciencias da Información da USC

Participou nos «Diálogos da Casa de Rosalía» no mes de maio, onde acudiu en diferentes ocasións respondendo o chamado de Agustín Sixto Seco.



Foto 1. Na Casa-Museo Rosalía de Castro con Francisco Fernández del Riego (no centro) e Agustín Sixto Seco (á dereita). Foto 2. No Auditorio da Casa-Museo Rosalía de Castro, en Padrón, maio do 2000

«Fírgoas: libro dun prólogo que alguén escribiu» en VV. AA., *Manuel Luís Acuña*, Vigo: Edicións Xerais, pp. 105-110.

«Valores e literatura» en Miguel Santos Rego (ed.), *A pedagogía dos valores en Galicia*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 295-307.

«Como está feito o relato «A luz en silencio», de Rafael Dieste» en *Estudos dedicados a Ricardo Carballo Calero*, Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia/ Universidade de Santiago de Compostela, pp. 707-724.

«Rosalía de Castro» en Anxo Tarrío Varela (coord.), *Galicia. Literatura. Vol. XXXI*, A Coruña: Hércules de Ediciones, pp. 260-303.

«Simboloxía xuvenil e liberdade», *Alameda 0*, maio, pp. 34-36.

2001

Comezou a escribir para *La Voz de Galicia* un artigo de opinión semanal nunha sección que denominou «Letras e outros signos».

Estadía en Francia para formar parte do tribunal que xulgou a tese de doutoramento de Martine Roux titulada *Écriture et idéologie chez le Galicien Álvaro Cunqueiro. Recherche sur une interation*, defendida na Universidade de Poitiers o 15 de decembro.

Foi nomeado membro da Comisión de Normalización Lingüística da Universidade de Santiago.

Impartiu a conferencia «O asubío espectador na poesía de Lamas Carvajal e o seu tempo» no marco das Xornadas sobre Lamas Carvajal que tiveron lugar en Ourense entre o vinte e un e o vinte e dous de outubro. Este traballo recolleuse despois nas *Actas das Xornadas sobre Lamas Carvajal*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 105-131.

2002

Pronunciou a conferencia «Identidade literaria e referentes interliterarios. Algunhas consideracións a propósito da literatura galega» no Simposio Historia Comparada e Espacios Interculturais. As literaturas da Península Ibérica, que se desenvolveu en Santiago de Compostela do doce ao catorce de decembro.

«Limiar» en Antón Tovar, *Calados esconxuros*, Santiago de Compostela: Follas Novas, pp. 13-27.

«Limiar» en Luís Alonso Girgado e Carmen Fariña Miranda (coords.), *O libro dos abanos (Palabras no aire)*, Santiago de Compostela: Follas Novas, pp. 11-15.

«As dedicatorias de C.J.C.» en VV. AA., *La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, pp. 213-256.

«Apuntamentos sobre a obra narrativa de Nélica Piñón» en VV. AA., *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 377-382.

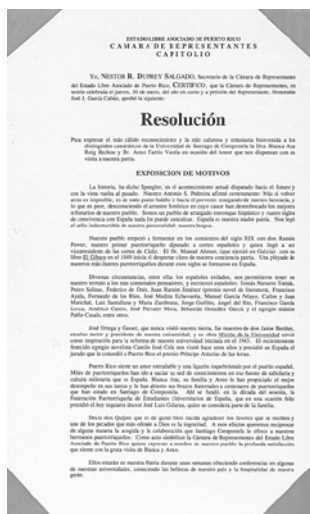
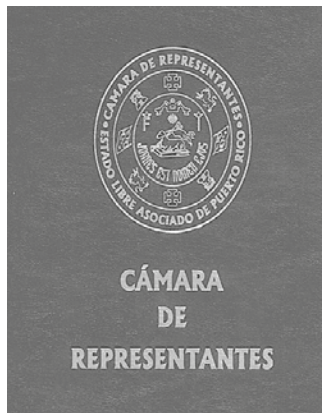
«Revistas literarias: ¿unha supervivencia?», artigo redactado con María Xesús Nogueira que se recolleu en Ana Blanco (coord.), *Diálogos na Casa de Rosalía*, Padrón: Fundación Rosalía de Castro/ Padroado Rosalía de Castro, pp. 138-149.

«Presentación» en VV. AA., *Vello ceo nórdico. Poesía estonia contemporánea*, Monografías II do *Boletín Galego de Literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 9-10

«Para un análisis comparativo de paratextos», en «Galicia viva», monográfico da revista *Ínsula* 664, abril, pp. 27-28.

2003

Estadía en Puerto Rico para impartir unha conferencia na Universidade de Río Piedras, así como diversos encontros con alumnado e profesorado, feito que foi recoñecido polo Senado de Puerto Rico cunha sesión onde se lle entregou un documento de agradecemento.





Recoñecemento do Senado de Puerto Rico coa entrega dun diploma acreditativo e de agradecemento por Carlos Vizcarrondo Irizarry (Presidente da Cámara de Representantes) e Néstor R. Duprey Salgado (Secretario) aos profesores Anxo Tarrío e Blanca Roig Rechou

Participou como fundador «amigo» na creación da Fundación Carlos Casares, que se constituíu o día 18 de marzo.

Impartiu a conferencia «As prosas de Avilés de Taramancos» no Congreso Avilés de Taramancos que tivo lugar na Casa da Cultura de Noia dos días tres ao cinco de abril. O traballo recolleuse nas *Actas do Congreso sobre Avilés de Taramancos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-136.

Escribe o conto «A tecla maldita (Conto sexualmente correcto)» que se insire no volume colectivo coordinado por Ana Romaní e Paulino Novo, *Narradio. 56 historias no ar*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/ Radio Galega, pp. 215-218.

Equipo Glifo (Anxo Tarrío Varela, Fernando Cabo Aseguinolaza, Blanca-Ana Roig Rechou, Arturo Casas, Anxo Abuín González, Darío Villanueva Prieto), *Diccionario de termos literarios. Vol. II (E-H)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.



Como responsable da Área de Literatura do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, e xunto co seu Coordinador Científico Manuel González González, foi anfitrión de moi diversas delegacións que visitaron o centro durante estes anos.



Con Manuel González, coordinador científico do Centro Ramón Piñeiro, Blanca-Roig Rechou e Miren Azcárate (dereita), Viceconselleira de Política Lingüística do País Vasco

«Avilés de Taramancos na(s) Universidade(s)» en Anxo Tarrío Varela (coord.), *Avilés de Taramancos. Día das Letras Galegas 2003*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 7-15.

«Lendo *Nova crónica das Indias* e outras prosas de Avilés de Taramancos», *Boletín da Real Academia Galega* 634, pp. 185-201.

«O literato» en VV. AA., *Vicente Risco. O mestre sempre vivo*, A Coruña: La Voz de Galicia/ Fundación Vicente Risco, pp. 185-215.

«Castro, Rosalía de. Importancia histórica e estética da súa narrativa» en VV. AA., *Gran Enciclopedia Galega*, Lugo: El Progreso/ Diario de Pontevedra/ Gran Enciclopedia Gallega-Silverio Cañada Editor, vol. IX, pp. 26-30.

«Limiar» en Xulio Pardo de Neyra, *Ánxel Fole. Pazos e nacionalismo*, Santiago de Compostela: Tórculo, pp. 17-22.

«Cunqueiro Mora, Álvaro. O narrador. O poeta», en VV. AA., *Gran Enciclopedia Galega*, Lugo: El Progreso/ Diario de Pontevedra/ Gran Enciclopedia Gallega-Silverio Cañada Editor, vol. XIII, pp. 52-58.

«A obra narrativa de Carlos Casares», *Revista Galega do Ensino* 38, febreiro, pp. 15-25.

«Casares o el oficio del novelista», *El Extramundi* XXXV, outono, pp. 35-64.

«Encontro con Suso de Toro e Xavier Villaverde», traballo elaborado en colaboración con José Manuel González Herrán para o *Boletín Galego de Literatura* 27, pp. 237-261.

2004

«Identidade literaria e referentes interliterarios. Algunhas consideracións a propósito da literatura galega» en Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 445-459.

2005

Interveu como poñente no Encontro Ramón Piñeiro, que tivo lugar o dezanove de outubro no Museo do Pobo Galego de Santiago de Compostela.

«Prólogo» en Álvaro Cunqueiro, *Viajes y yantares por Galicia*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, pp. 9-12.

«Presentación» en Gemma Lluch Crespo e Blanca-Ana Roig Rechou (coords.), *Para entenderte mellor. As literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

«A Galicia moderna. Literatura» en VV.AA., *A Galicia moderna. 1916-1936*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ CGAC, pp. 230-269.

«Unha autopoética de Ramón Lorenzo» en VV. AA., *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 616-622.

«A miña relación con Antón Tovar» en VV. AA., *Tovar na memoria*. Especial da revista *Lethes. Cadernos Culturais do Limia* 6, pp. 56-57.

A baloira (Cidadanías, literaturas, mundos), Vigo: Xerais.



Presentación en Compostela do volume *A baloira*. De esquerda a dereita: Manuel Bragado, Anxo Tarrío, Darío Villanueva e Luís Pousa Meréns

2006

Comezou a publicar un artigo semanal no xornal *Galicia Hoxe* baixo o título «De letras e de signos» que mantivo ata o 2011.

O 18 de maio impartiu unha conferencia no Salón Nobre de Fonseca arredor de Manuel Lugrís Freire, a quen se dedicou daquela o Día das Letras Galegas.

Foi o editor, xunto a Antón Santamarina, do volume colectivo *Manuel Lugrís Freire. Día das Letras Galegas 2006*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.



Conferenciando no Salón Nobre de Fonseca sobre Manuel Lugrís Freire, figura homenaxeada co Día das Letras Galegas do 2006

«Comentarios ao poema ‘D’o xornadario d’un estudante’, de Manuel Antonio» en VV. AA., *A tarefa de pensar. Homenaxe ao profesor Carlos A. Baliñas Fernández*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 329-339.

«Os prólogos de Ramón Piñeiro» en VV. AA., *Encontros Ramón Piñeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 73-83.

2007

Comezou a dirixir o portal «Letras Galegas na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes» (www.letrasgalegas.org), posto en marcha a través dun convenio entre a Biblioteca Miguel de Cervantes (dirixida por Darío Villanueva) e o Centro Ramón Piñeiro.

«Manuel Antonio. Del diario de un estudiante» en Joana Sabadell-Nieto (coord.), *Cien años de poesía. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Bern: Peter Lang, pp. 239-251.

«Trinta anos de memorias» en Henrique Alvarellos Casas (coord.), *Alvarellos: 30 anos de edición en Galicia*, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora, pp. 127-130.

«Novela e cidade» en Luciano Rodríguez (ed.), *Cadernos Mariñáns 2*, A Coruña: Deputación da Coruña, pp. 64-72.

Con María Xesús Nogueira Pereira e María Pilar López Suárez, «La producción literaria en Galicia en el 2006», *Ínsula 714*, abril, pp. 19-21.

2008

No mes de maio impartiu no Salón Nobre de Fonseca unha conferencia sobre Xosé María Álvarez Blázquez, figura homenaxeada co Día das Letras Galegas.

Coordinou o volume *Día das Letras Galegas. Xosé María Álvarez Blázquez*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Para esta obra escribiu a «Presentación», pp. 7-9.

«Os alicerces históricos da edición en Galicia» en Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (coords.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao Profesor Xosé Luís Couceiro Pérez*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 343-352.

«Comentario de «A xustiza pola man», de Rosalía de Castro», *Revista de Estudos Rosalianos 3*, pp. 121-125.

«Espazos culturais e literatura na Galicia contemporánea», *Boletín Galego de Literatura 36-37*, pp. 169-198.

«Semblanza de Manuel Lugo Freire» en Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 403-415.

«Literatura, nación y geografía. Espacios culturales en la Galicia contemporánea (1840-1936)» en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 245-273.

2009

Participou en varios dos actos literarios organizados polo Ateneo de Santiago de Compostela dirixido por Salvador García-Bodaño, como o encontro entre poetas, narradores, ensaístas e lectores no marco do ciclo habitual dos luns na sede da Fundación Caixa Galicia, hoxe Afundación.



Yolanda Castaño, Suso de Toro, Anxo Tarrío e Salvador García-Bodaño

O 27 de xaneiro, con motivo da Feira FITUR, fai unhas declaracións a Loles Silva para *El Economista* que compendian o seu sentir sobre Galicia:

Aventuraré algo. Galicia es mi lugar, es el lugar donde me siento seguro, es el paisaje que llevo dentro y sin el cual creo que no sabría vivir. Es mi madriguera. Es la casa en la que habito junto a otros dos millones y pico de personas, no todas de mi agrado, como ocurre en las familias, por eso los gallegos andamos a la greña con cierta frecuencia, fraternalmente a la greña. Estoy de acuerdo con Vicente Risco: «Tú dices que Galicia es pequeña, yo te digo que Galicia es un mundo».

«O porco de pé e algo máis», *Boletín Galego de Literatura* 39-40, pp. 239-256.

«Noticia de Antonio Ramos Varela» en VV. AA., *Marcos Valcárcel. O valor da xenerosidade. Homenaxe dos Amigos*, Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

2010

Recibiu a Insignia Fonseca por ter dedicado á institución trinta anos ou máis de servizo, no seu caso trinta e oito.



Recibindo a Insignia Fonseca de mans do reitor Senén Barro

No mes de maio impartiu no Salón Nobre de Fonseca unha conferencia sobre Uxío Novoneyra, figura homenaxeada co Día das Letras Galegas.



Co reitor Senén Barro e outras autoridades académicas no Salón Nobre de Fonseca, no acto de homenaxe a Uxío Novoneyra polo Día das Letras Galegas

«Literary and cultural productions center in Galicia (1848-1936)» en Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González e César Domínguez (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, vol. I, pp. 253-267.

2011

O 16 de marzo naceu no Hospital do Barbanza a súa neta Carme.



Coa súa neta Carme, poucos días despois de nacer

Dentro do programa «O escritor do mes» da AELG, á que pertence dende a súa creación, fíxoselle unha entrevista no suplemento «Culturas» de *La Voz de Galicia*.



Entrevistado por *La Voz de Galicia*
ao ser nomeado «Escritor do mes»
pola AELG

No mes de maio impartiu no Salón Nobre de Fonseca unha conferencia sobre Lois Pereiro, figura homenaxeada co Día das Letras Galegas.

Pasou a formar parte do Padroado da Fundación Premios da Crítica Galicia e a participar, novamente, nos xurados dos galardóns por esta convocados.



Nunha reunión dos membros da Fundación Premios da Crítica de Galicia na Cidade da Cultura, en agosto do 2011, segundo pola esquerda

O 28 de setembro leu a conferencia inaugural do Congreso Mil e un Cunqueiros, organizado polo Consello da Cultura Galega e as tres universidades galegas.

Con María Xesús Nogueira Pereira edita *Lois Pereiro. Día das Letras Galegas 2011*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Para este volume escribiu «Lois Pereiro. Calvario, morte e resurrección dun punk-dandi», pp. 73-87.

Publicou no portal [poesiagalega.org](http://www.poesiagalega.org) «*O faro de Lo.Li.Ta. Palimpsesto*», <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1377>

2012

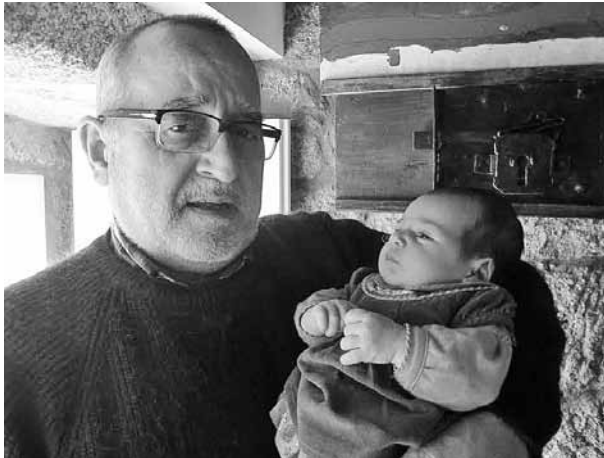
Comezou a participar no Proxecto Liter21. Consolidación e Estruturación de Unidades de Investigación Competitivas (GPC), financiado pola Xunta de Galicia e actualmente coordinado por María del Carmen Franco Vázquez.

«A literatura galega anterior ao Rexurdimento» en Ramón Mariño Paz (ed.), *Papés d'emprenta condenada. II*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 183-212.

Responsabilizouse da edición da obra de Uxío Novoneyra, *Os Eidos. Manuscrito autógrafo 1952-1954 contrastado coa edición orixinal (1955)*, accesible no portal [poesiagalega.org](http://www.poesiagalega.org/uploads/media/novoneyra_eidos_xen_tarrio3.pdf) a través do enlace http://www.poesiagalega.org/uploads/media/novoneyra_eidos_xen_tarrio3.pdf

2013

O 16 de marzo naceu no Hospital do Barbanza a súa neta Lucía.



Coa súa neta Lucía, ao pouco de vir ao mundo

Participou como membro do xurado de Ensaio dos Premios da Crítica de Galicia.



Con outros membros do xurado dos Premios da Crítica de Galicia e algúns dos seus gañadores

Co gallo da celebración do Día das Letras Galegas, impartiu a conferencia «Roberto Vidal Bolaño na Historia do teatro galego» no Salón Nobre de Fonseca da Universidade de Santiago de Compostela o día dezaseis de maio.

2014

Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía, Porto: Tropelias & Companhia.



2015

Presentou o libro anual que, con motivo da celebración do Día das Letras Galegas, prepara o Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago, nesta ocasión arredor da figura de Xosé Filgueira Valverde, último libro de homenaxe que coordinou como catedrático de Literatura Galega en activo nesta universidade, pois o 31 de agosto alcanzou a xubilación.



No Salón Nobre de Fonseca da Universidade de Santiago, presentando un volume sobre Xosé Filgueira Valverde, autor homenaxeado co Día das Letras Galegas do 2015. De esquerda a dereita: Xesús Alonso Montero (Presidente da Real Academia Galega), Carmen Silva (Vicerreitora), Juan Viaño (Reitor), Francisco Cidrás (Director do Departamento de Filoloxía Galega) e Anxo Tarrío

Foi un dos encargados —xunto ao seu colega e amigo Xavier Carro— de pronunciar a laudatio de Salvador García-Bodaño ao serlle concedida a este a distinción de Fillo Adoptivo de Santiago de Compostela e outorgárselle a Medalla de Ouro da cidade nun acto público celebrado no Auditorio de Galicia o 17 de marzo.

Responsabilizouse da edición do volume Carlos Maside, *Correspondencia [1928-1958]*, Santiago: Alvarellos Editora/ Consorcio de Santiago.

«Introdución» e «Filgueira Valverde na prensa escrita. Un ensaísta exemplar, sabio e ameno» en Anxo Tarrío (ed.), *Xosé Filgueira Valverde: Día das Letras Galegas 2015*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 9-13 e 131-215.

«Álvaro Cunqueiro: unha mirada holística» en Xesús Alonso Montero e Antón Pulido, *Homenaxe a Modesto Hermida*, Vigo: Ir Indo, pp. 145-160.

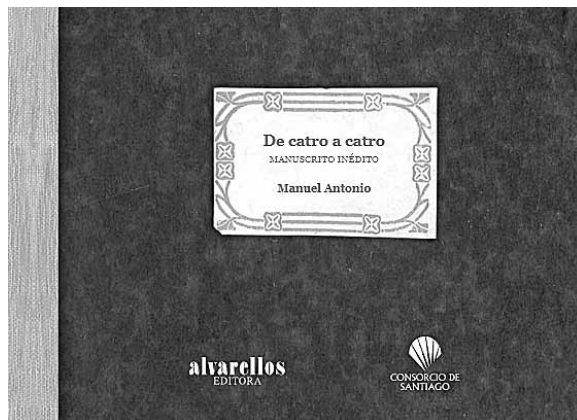
Celebrou a súa xubilación cun xantar de fraternidade xunto aos seus amigos e colegas do Equipo Glifo.



De esquerda a dereita: Arturo Casas, Fernando Cabo, Anxo Abuín, Blanca-Ana Roig, Darío Villanueva e Anxo Tarrío

2016

Manuel Antonio, *De catro a catro. Manuscrito inédito*, edición de Anxo Tarrío, Santiago de Compostela: Alvarellos Editora/ Consorcio de Santiago.

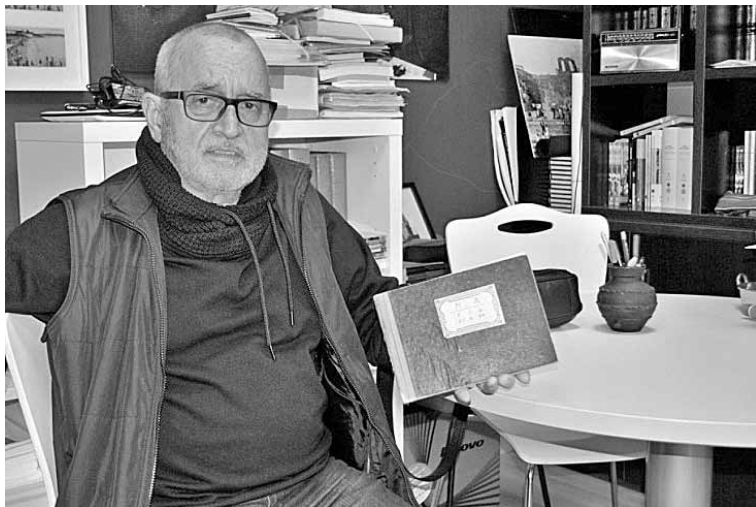


2017

«*O sol do verán* como peche da narrativa de Carlos Casares», *Cadernos Ramón Piñeiro XXXVII. Carlos Casares: Homenaxe. De amicitia*, Luís Cochón, Luís Alonso Girgado e Laura Piñeiro Pais (eds.), Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Na actualidade, prosegue coa súa actividade investigadora, centrada, fundamentalmente, na dirección do *Boletín Galego de Literatura* (agora publicación en liña), na participación nos labores do Grupo Liter21 da Universidade de Santiago e mais do Equipo Glifo do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, ao tempo que asina edicións, artigos e outros traballos ensaísticos.

[Evidentemente, o vizoso curso de vida de Anxo Tarrío soborda o aquí anotado e aínda poderían engadirse outras informacións verbo da participación en presentacións de libros e autores, mesas redondas ou programas de radio e televisión, presentacións de exposicións, catálogos e mesmo vídeos sobre pintores, escultores etc., amais da súa presenza en comités científicos de publicacións, xurados de premios, tribunais e dirección de teses e outras angueiras filolóxicas e literarias, traballos todos que realizou e realiza acotío e que fan aínda máis admirable o seu inxente labor intelectual]



Nas instalacións de Alvarellos Editora, ao pouco de saír do prelo a súa edición do manuscrito de *De catro a catro*

ESTUDOS

Notas sobre a intermedialidade filmoliteraria

ANXO ABUÍN GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Postos a examinarmos¹ o recente renacemento dos estudos das relacións entre literatura e cinema, concretado na publicación dalgúns importantes *companions* sobre a cuestión (en especial os de Robert Stam, Deborah Cartmell, Linda Hutcheon, Thomas Leitch, Katja Krebs...) e nunha continuada reflexión sobre unha subdisciplina, os *Adaptation Studies*, que adoita encadrarse dentro dos Estudos Culturais, ocorrense algunhas razóns que puideran xustificar este fenómeno. Non vou determe agora na facilidade deste tipo de traballos para o desenvolvemento curricular, que se manifesta xa na atracción dos estudantes universitarios por realizaren achegas de investigación, xa na inflación de artigos e revistas no ámbito filmoliterario. Interésame moito máis neste momento situar esta manifestación no contexto dos Estudos interartísticos e intermediais como disciplina (ou subdisciplina) en franca expansión, a cal se ocuparía de estudar os procesos de transferencia de temas, formas e técnicas dun medio a outro, dunha arte a outra. André Gaudreault lembraba como dende a perspectiva da intermedialidade os medios, logo convertidos (ou non) en artes, nacen dúas veces: a primeira coa aparición dun novo dispositivo; a segunda co descubrimento dunha linguaxe propia. O cinema nacería por primeira vez naquela proxección parisiense dos irmáns Lumière, e, a partir dese instante fundacional, sen ter aínda acadado un repertorio temático e formal propio, debeu funcionar como unha especie de gardador cultural no que se tomaba prestado calquera elemento doutras series mediais: a literatura, a caricatura e o (incipiente) cómic, o melodrama teatral, os xornais, a pintura, a escultura, a fotografía... Do teatro, como se sabe, especialmente, pois nesta época «primitiva» as películas dun rolo practicaban o que Gaudreault denominaba *mostración*, isto é, a gravación *unipuntual* e continuada dunha acción ou unha serie de accións, en plano fixo e frontal.

O cinema nacerá por segunda vez, e foi un parto moi longo, coa chegada gradual da montaxe, do primeiro plano, da fragmentación temporal e o dinamismo dos

¹ Este traballo encádrase nas actividades do Proxecto de Investigación PERFORMA. O teatro fóra do teatro. Performatividades contemporáneas na era dixital (FFI2015-63746-P) (2016-2019). Este proxecto foi financiado cunha axuda do Ministerio de Economía e Competitividade e cofinanciado polo Fondo Europeo de Desenvolvemento Rexional (FEDER) correspondente ao marco financeiro plurianual 2014-2020.

espazos, do que Noël Burch denominou o *modo de representación institucional*. Coa consolidación dunha linguaxe de seu, o cinema configurouse, nos termos de Ricciotto Canudo, como a sétima das artes, renovando a vella aspiración da síntese artística e mesmo da idea wagneriana de *obra de arte total*.

Os estudos intermediais senten unha especial predilección polos procesos de transferencia: do cinema á literatura, pero tamén da literatura ao cinema. É coñecido, sobre todo a partir das palabras de Eisenstein sobre Griffith, o vínculo da montaxe cinematográfica coa novela vitoriana ou co modelo novelístico de Charles Dickens e Honoré de Balzac, pois nel a narración ou diéxese substitúe a mostración (ou mímese). Pero os dous nacementos do cinema provocaron unha revolución no sistema das artes e no labor dos artistas, que se atrincheiraron en posicións cinematófobas ou cinematofílicas sen posibilidade de reconciliación. A literatura viuse influída polo cinema de múltiples maneiras: o encadeamento de accións simultáneas (o *cross-cutting*), a fragmentación, o emprego de distintos planos para construír literariamente a realidade... Xurdiron tamén formas híbridas, como o guión cinematográfico, a medio camiño entre as instrucións técnicas, a descrición dun espectáculo e o libreto dramático, o drama (*photoplay*) ou, máis adiante, como aquel *ciné-roman* que puxeron de moda os autores do *nouveau roman*.

Para a maior parte dos teóricos do cinema, o guión representa certamente un problema cuxa solución aínda está por se atopar. En 1936 o artista ruso, crítico e guionista Osip Brik escribía:

A pregunta 'qué constitúe un guión' debe ser un tema de debate. Unha obra de arte literaria autónoma, ou meramente a tradución en linguaxe fílmica dunha obra literaria preexistente (novela, conto ou peza dramática), ou quizais simplemente un memorándum para o director que indica a secuencia das escenas e episodios? (cit. en Nannicelli, 2012: 57).

As respostas dadas polos teóricos foron moi diverxentes. Para o propio Brik o guión non é unha obra independente. Para Hugo Münsterberg, a diferenza do drama, é unha obra de arte imperfecta que só acada un status pleno coa intervención do produtor. Béla Balázs precisaba que o filme, en oposición á representación teatral, absorbía o guión tan completamente que a súa preservación como obxecto independente resultaba innecesaria, aínda que a súa forma sexa tan específica como a da obra dramática (véxase o magnífico libro de Ted Nannicelli para unha achega literaria do guión). Os manuais de escritura de guión, tan de moda na actualidade (Linda Seger,

Syd Field, Robert McKee...) prolongan, curiosamente, a inevitábel tradición aristotélica na aplicación de modelos de escritura.

O cinema converteuse moi cedo na arte narrativa por excelencia. Unha máquina *insaciable* de contar historias. E, no seu exercicio lexítimo de *vampirismo* intermedial, a literatura ofrecíalle un fondo case inesgotábel de argumentos e temas, ese invernadoiro de *sementes inmortais*, por seguir a metáfora de Jordi Balló e Xavier Pérez. Dende os tempos do cinema primitivo, a adaptación de textos literarios volveuse a fonte primordial da creación cinematográfica, dende os grandes clásicos (Shakespeare, Victor Hugo ou Cervantes) até os *best-sellers* de duración máis efémera. Os primeiros estudos sobre este tema (o libro de André Bazin ou o de George Bluestone, nos anos cincuenta) defendían curiosamente a autonomía dos dous medios. Bluestone botaba man mesmo da célebre oposición de Lessing (*Laocoonte*) entre artes temporais e espaciais para situar o cinema na esfera estrita do visual, renovando a polémica distinción entre palabra e imaxe ou entre diálogo e acción/movemento (a novela e o cinema practicarían así unha amigable hostilidade). O cinema basearíase na percepción de feitos externos, mentres que a literatura chegaría a esa percepción tan só despois do exercicio mental (e interno) da lectura. Aínda hoxe, ao lermos moita da bibliografía sobre a adaptación dos textos shakespearianos ao cinema, alúdese á incompatibilidade da palabra (teatral) co dinamismo visual da acción cinematográfica.

En todo caso, malia as advertencias de Bluestone ou, dende a Semiótica, de Christian Metz, sobre a independencia dos medios, os estudos sobre adaptación instaláronse na academia cunha forza invencíbel. Non é agora o momento de facelo en extenso, pero cómpre introducir algunhas precisións. En primeiro lugar, a adaptación cinematográfica só pode ser entendida como unha transformación textual (*transducción*) en termos de *interpretación*, lectura ou comentario dun texto literario, nun contexto histórico determinado, nunca en termos de autoridade. Quere isto dicir que se debe evitar unha postura, se se permite chamala deste xeito, *modernista* segundo a cal a literatura sería alta cultura e centro (complexidade e enriquecedora ambigüidade), mentres o cinema sería cultura de masas e marxe ou mesmo unha actividade subsidiaria con respecto ao literario. Ningún texto fílmico é infiel ao texto literario, nin o traizoa, deforma, viola ou vulgariza. O texto literario non é superior ao fílmico, aínda que ás veces se utilicen argumentos como a suposta pasividade do espectador cinematográfico fronte á actividade incesante do lector literario, como xa advertiron distintos autores, do propio Bluestone a Brian

McFarlane: trátase en realidade de dous tipos de recepción nas que entran en xogo competencias distintas. En segundo lugar, toda adaptación ha ser considerada dende a idea de *actualización* (e, se se quere, de anacronismo), pois todas as súas estratexias van destinadas a facer o texto *accesíbel* para un público contemporáneo. Por iso, e en terceiro lugar, non debe esquecerse o compoñente industrial e económico do medio cinematográfico: se a literatura é case sempre o resultado da obra dun autor individual, traballando en solitario, o cinema vive no colectivo e aspira á rendibilidade económica inmediata. Non debemos desatender tampouco o feito de que a oposición literatura-cinema é redutíbel, pois, como vimos, os filmes son *politextos* nos que se van agregando capas de significado e de medialidade. Por último, non esquezamos o condicionamento do xénero cinematográfico como regulador das expectativas de produción e recepción espectaculares.

Gustaríame comentar aquí a constante tendencia á tripartición á hora de establecer unha tipoloxía dos modos de adaptación, que pode acollerse a nomes moi diversos (versión, apropiación, transposición, ilustración, suplemento, intertextualidade...). En xeral, adoitan sinalarse tres tipos de transposición, que poderíamos enunciar así, arranxando un cadro proposto por Márta Minier:

DRYDEN (1680)	WAGNER (1975)	ANDREW (BAZIN) (1984)	DESMOND E HAWKE (2005)	CAHIR (2006)
Metaphrasis (Word to word)	Transposition <i>Wuthering Eights</i> (W. Wyler, 1939)	Intersecting (the novel IS IN the film)	Close (Most of the narrative elements are kept in the film, few elements are dropped, and not many elements are added) <i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i> (C. Columbus, 2001)	Literal (the letter of the book) <i>Moby Dick</i> (J. Huston, 1956)
Paraphrasis (valores básicos)	Commentary (re-emphasis or re-structure) <i>A Clockwork Orange</i> (S. Kubrick, 1972)	Fidelity of transformation (skeleton, spirit of the original: tone, values, imagery and rythm)	Intermediate (Fluid middle) <i>What's Eating Gilbert Grape</i> (L. Hallstrom, 1994)	Traditional (overall traits of the book: plot, settings and stylistic conventions) <i>Moby Dick</i> (Franc Roddan, 1998)
Imitatio (reescritura completa e libre)	Analogy (violation) <i>Death in Venice</i> (L. Visconti, 1971)	Borrowing (New aspects of the original work)	Loose (literary text as point of departure) <i>Memento</i> (C. Nolan, 2000)	Radical (reshaping of the book in a extreme way) <i>The Sea Beast</i> (Millard Webb, 1926)

Entenderase que é difícil diferenciar entre os tres modos ao enfrontarmos un texto concreto, pero si me gustaría subliñar a necesidade de establecer algúns criterios, advertindo de que en ningún caso debemos valorar o texto fílmico pola súa subxección parcial ou total ao texto literario. Véxase por exemplo a aplicación de Timothy Corrigan, de acordo coas categorías de tema, acción narrativa, estrutura de escenas, caracterización, imaxes e símbolos ou diálogo:

(1) To what extent are the details of the settings and plot accurately retained or recreated? (2) To what extent do the nuance and complexity of the characters survive the adaptation? (3) To what extent are the themes and ideas of the source communicated in the adaptation? (4) To what extent has a different historical or cultural context altered the original? (5) To what extent has the change in the material or mode of communication (a printed page, a stage, 35 mm film) changed the meaning of the work for a reader or viewer? (Corrigan, 1999: 20).

Se a resposta ás cuestións 1-3 (acción, caracterización e tema) é *considerábel*, estaremos ante o que Linda Cahir chama *adaptación literal*. Se a resposta é a mesma para as cuestións 4-5 (adición ou supresión de materiais, problemas de produción...) o afastamento sería maior. En ocasións a reescritura extrema leva a resultados interesantes dende o punto de vista da interpretación/compreensión do orixinal, aínda cando a película acaba por forzar ao máximo os límites da adaptación. Por iso outras clasificacións complican esta tripartición, como a de Thomas Leitch: existen as *celebracións* cando toda a autoridade se deixa repousar nos textos literarios, como no caso das *replicacións* «palabra a palabra», no das adaptacións *curatoriais* realizadas por algunha institución (a BBC, por exemplo, ao adaptar a Shakespeare na coñecida serie filmada entre 1979 e 1985) ou no das *liberacións*, que teñen lugar cando un filme pretende ir máis alá do texto literario ao insistir en aspectos pouco explícitos no orixinal (a violencia no *Macbeth* de Roman Polansky ou no *Titus* de Julie Taymor; ou o sexo en *The Postman Always Rings Twice*, de Bob Rafelson); logo temos o *axuste*, utilizando procedementos como a *compreesión*, a *expansión*, a *actualización* ou a *sobreimposición* (no caso do *star-system* imponse un actor cuxa presenza altera o orixinal, como o *Hamlet* de Franco Zeffirelli e Mel Gibson); as *revisións* modifican a letra e o espírito do orixinal, xa en forma de *deconstrucións*, que toman o proceso mesmo da adaptación como o seu tema (*Adaptation* de Spike Jonze); as *analoxías* utilizan o texto como pretexto, de forma intencionada

ou non; por último atopamos as *alusións* dun texto a outro (un fenómeno que nos afasta do ámbito das adaptacións, como en *Todo sobre mi madre*, de Almodóvar) ou as *imitacións secundarias* ou *terciarias* (unha película dunha ópera baseada nunha obra literaria...).

Pecharei esta reflexión con dous exemplos relevantes de *deconstrución*, similares entre si, pero só me centrarei no segundo: *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) e *Tristram Shandy. A Cock and Bull Story* (Michael Winterbottom, 2005). No primeiro caso, Pacino confecciona un filme-puzzle a partir da busca do sentido da obra de Shakespeare na sociedade norteamericana contemporánea, o papel da palabra, a universalidade da súa mensaxe, poñendo en funcionamento varios niveis narrativos que se encabalgan continuamente. A película de Winterbottom, con guión co-escrito por Frank Cottrell-Boyce, trata en realidade da imposibilidade de adaptar unha novela (o mito do *infilmbábel*) como a de Laurence Sterne (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759-1767*), caracterizada polas súas recorrentes digresións, falsos comezos e encadramentos, onde se inclúe unha páxina en branco e o heroe non nace até o volume III: esa empresa abandónase relativamente cedo en beneficio da historia dunha rodaxe e das dificultades físicas de levar a novela ao cinema, nunha especie de «movie being made of a movie of a book about a book» (Welsh, 2007, xv). O programa de Winterbottom é claro, en declaracións para a revista *Sight and Sound* (2006):

In general, I'm not a fan of literary adaptations. Usually, if you're making a film of the book it's because you like the book, but that gives you all sorts of problems in trying to produce a version of it. So there's always something a bit restrictive, a bit secondhand about them. What was great here is that the book is about not telling the story you're supposed to be telling, so it's the perfect excuse for doing whatever you want (en Welsh, 2007: xv).

A complexa narración sterniana, antecedente da posmodernidade máis radical, é substituída polos exercicios de improvisación de Rob Brydon e Steve Coogan e polo comentario das necesidades da propia transposición. As proxeccións cotiás provocan insatisfacción e cambios permanentes: un personaxe (o da viúva Wadman) reaparece por consello do actor protagonista (infantil e inseguro, Coogan non entende a novela nin a leu, como se pode constatar na gravación das entrevistas que acompañarán o DVD da adaptación) e para incluír unha estrela mediática (Gillian Anderson, a actriz da

serie *Expediente X*), aínda que a súa intervención quedará cortada na versión final; a escena da batalla (imposíbel de filmar con medios suficientes) ródasho pero non se incorpora á montaxe definitiva, ao parto do heroe da novela asiste o seu pai Walter, porque iso é o que faría un pai dos nosos días... Steve Coogan ocúpase de encarnar varios personaxes (el mesmo, Walter e Tristram Shandy), como Rob Brydon (el mesmo e o Capitán Toby Shandy). Mais o máis relevante desta película é o uso repetido da metalepse como figura retórica posmoderna que explica os saltos indebidos de nivel narrativo, sen transición ningunha, que teñen como fin, sen dúbida, vincular a historia orixinal co presente da produción e do espectador e reflectir o novidosísimo esqueleto narrativo do artefacto sterniano.

Bibliografía

- Andrew, D. (1984): *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford U.P.
- Cahir, L. C. (2006): *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, Jefferson (N.C.): McFarland.
- Cartmell, D. e I. Wheelan (2007): «Introduction», *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, New York: Cambridge U.P., pp. 1-28.
- Desmond, J. M. e P. Hawkes (2006): *Adaptation: Studying Film and Literature*, New York: McGraw.
- Dryden, J. (1680/1992): «Extracts to the Preface to the Translation of Ovid's Epistles Published in 1680» en A. Lefevere (ed.), *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, Londres: Routledge, pp. 102-105.
- Elliott, K. (2005): «Novels, Films, and the Word/Image Wars» en R. Stam e A. Raengo, *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden (MA): Blackwell, pp. 1-22.
- Hutcheon, L. (2006): *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Leitch, T. (2007): *Film Adaptation and Its Discontents*, Baltimore: The Johns Hopkins U.P.
- Maras, S. (2009): *Screenwriting: History, Theory and Practice*, London: Wallflower Press.
- Minier, M. (2014): «Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse» en K. Krebs, *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, Londres: Routledge, pp. 13-35.
- Nannicelli, T. (2012): *A Philosophy of the Screenplay*, New York: Routledge.
- Price, S. (2010): *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*, Londres: Palgrave MacMillan.

- Stam, R. e A. Raengo (2005): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden (MA): Blackwell.
- Slethaug, G. E. (2014): *Adaptation Theory and Criticism. Postmodern Literature and Cinema in the USA*, New York: Bloomsbury.
- Wagner, G. (1975): *The Novel and the Cinema*, Rutherford (N.J.): Fairleigh Dickinson U.P.
- Welsh, J. M. e P. Lev (2007): *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*, Lanham (MA): The Scarecrow Press.



O único que queda é o amor: a síntese da escrita de Agustín Fernández Paz

EULALIA AGRELO COSTAS

Instituto de Ciencias da Educación (USC)

Apenas saía da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela co meu título de licenciada, o camiño da vida conducíume ata o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, onde Blanca-Ana Roig me acollía no seu grupo de traballo e me brindaba a posibilidade de coñecer de preto a Anxo Tarrío, que fora un referente de consulta na miña etapa universitaria, especialmente, pola súa *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica* (1994). O respecto inicial que me inspiraba polo seu saber acabou por converterse en admiración por unha persoa que é para min non só un mestre nos eidos da literatura, senón na materia da vida, na que me foi ensinando a separar o gran da palla.

Entre os seus últimos traballos cómpre citar «Os premios literarios», que apareceu publicado no volume *Premios literarios e de ilustración na Literatura Infantil e Xuvenil* (2013), coordinado por Blanca-Ana Roig, Isabel Soto e Marta Neira. A partir dunha sólida base teórica de orientación sistémico-sociolóxica, analizou a capacidade dos premios para acadar unha posición privilexiada no campo literario e no do poder e na esfera pública, amais de reparar no seu papel no proceso de canonización e lexitimación dun autor. Disto é unha clara exemplificación Agustín Fernández Paz (Vilalba, 1947-Vigo, 2016) que, co propósito de visualizar unha literatura dobremente periférica, tanto por ser posta en cuestión a súa condición literaria coma por estar vinculada a unha lingua minoritaria, concorreu a diferentes premios literarios para visualizar e prestixiar a escrita infantil e xuvenil galega e para coller unha maior confianza no seu oficio como escritor.

Desde que nos anos setenta fora finalista nos premios convocados pola Asociación Cultural o Facho, obtería medio cento de recoñecementos nacionais e internacionais, entre os que cómpre citar o Premio Merlín de Literatura Infantil, o Premio Lazarillo de Creación Literaria, o Premio Edebé de Literatura Infantil y Juvenil, o Premio da Crítica Galicia, o Premio Iberoamericano SM de Literatura Infantil y Juvenil e o Doutor Honoris Causa pola Universidade de Vigo. Un dos premios que máis se lle resistiu foi o Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, do que xa fora finalista en

varias ocasións e que lle era concedido no ano 2008 por *O único que queda é o amor*, que tamén recibiría o Premio da Asociación Galega de Escritores á Mellor obra de Literatura Infantil e Xuvenil, o Premio Xosé Neira Vilas da Asociación de Editores Galegos ao Mellor Libro Infantil e Xuvenil e o Premio Frei Martín Sarmiento, ademais de pasar a formar parte da Lista de Honra do IBBY 2010. Todo un abano de galardóns que avalaban as calidades dunha obra moi aplaudida pola autoridade crítica e mesmo polo propio autor que, ante a pregunta de se esta era a súa mellor obra ou en realidade o Premio Nacional viña a coroar a súa traxectoria literaria, fixo o seguinte comentario:

Siento aprecio por todos los libros que publico (si no es así, se quedan en el disco duro), pero es cierto que algunos los valoro especialmente, quizá porque el resultado final se acerca a lo que pretendía al escribirlos. El libro premiado es uno de ellos, así que espero que no fuera una excusa para el jurado (aunque tampoco me desagrada lo de la trayectoria literaria; la escritura es un camino largo y solitario, en el que cada paso deja su huella en los siguientes). Si tuviese que elegir sólo tres de los que he escrito, además de con *O único que queda é o amor*, me quedaría con las novelas *Aire negro* y *Corredores de sombra* (CLIJ, 2009: 13).

No ano 2007 saía a lume *O único que queda é o amor*, unha obra de fronteira ou *crossover fiction* (Beckett, 2008), coa que volvía incumprir a regra tácita de identificar a literatura xuvenil con protagonista adolescente como xa fixera en *Cartas de inverno* (1995) ou *Aire negro* (2000) (Soto, 2008: 6). Esta colectánea de relatos aparecía como o primeiro número da colección «Milmanda», que Edicións Xerais de Galicia tomaba da Editorial Anaya para introducir no mercado galego textos de clásicos contemporáneos galegos e autores foráneos desde un formato coidado en cartoné, con folla grosa e tapa dura sen marcas paratextuais que a adscribisen a un tramo concreto do lectorado. A fasquía das historias e a aparición nesta colección exenta de paratextos xuvenís determinaron que unha parte da crítica situase este libro na literatura institucionalizada e o cualificase de «desclasificado» (Franco, 2007: 37), así como que fosen incluídas as traducións ao portugués e ao catalán en coleccións para adultos. Malia isto, Fernández Paz teimaba en situalo preferentemente na literatura de fronteiras:

¿A quién va dirigido? A un lector joven, en primer lugar, pero también busca seducir a los lectores adultos. Como otros que he escrito, es un libro

«de frontera». Una frontera cada vez más habitada, por fortuna, pues a la literatura juvenil no le viene nada mal tratar de ampliar los marcos con los que, a veces, se pretende señalar sus límites (CLIJ, 2009: 13).

En realidade a súa intención era chegar a un público de diferentes idades e horizontes de expectativas, polo que el mesmo insistiu en que o dirixía ao «mercado dos lectores en xeral» (Franco, 2007: 37) e incluso o estimou idóneo para un público adulto, un tanto reticente ás obras de fronteira e que el sempre quixo conquistar:

Cuando escribo no pienso en un público concreto, aunque es cierto que escapo de excesivas complejidades formales, que exigen un lector muy formado, pero hay obras, como ésta, que pueden resultar muy interesantes para el lector adulto (Santos, 2008).

Unhas complexidades que se derivan da maior carga reflexiva sobre diversos aspectos vivenciais e o maior peso das referencias textuais, que, na opinión do escritor vilalbés, tampouco lle dificultan a lectura a un rapaz (Franco, 2007: 37). Máis alá disto, *O único que queda é o amor* sobresaie porque nel conflúen o Fernández Paz máis íntimo e as principais liñas estéticas da súa poética, que son as estadas sobre as que se sostén un brazado de historias que versan sobre o amor e o desamor e representan unha homenaxe explícita á literatura e aos filmes que o influíron, sendo o motor fundamental a lectura e a importancia dos libros en nós (Jaureguizar, 2007: 72).

Entre esas liñas destaca o reiterado auxilio ao fantástico que lle serve ao autor de lente de aumento para observar e analizar a realidade desde unha perspectiva máis amplificadora, ademais da inclusión de elementos adoito socorridos na súa escrita: a memoria dos primeiros anos, a pervivencia de crenzas de índole sobrenatural, o espazo rural, as cuestións identitarias, o imaxinario cultural galego... (Nicolás, 2008: 11). Todo isto está engarzado polos fíos da súa biografía, que foron metamorforseados dun xeito máis ou menos profundo no proceso de elaboración e lle facilitaron expresar a súa visión do mundo e mesmo o xeito de escribila, tan influenciado pola súa experiencia como lector. Unha experiencia da que tamén parten as numerosas chamadas a outras lecturas realizadas, a partir das citas introdutorias a cada un dos relatos ou das alusións a autores galegos e foráneos efectuadas no interior dos textos, co propósito de arrequecer o intertexto lector (Mendoza Fillola, 2001). Tamén sobresaie o correcto emprego dun amplo abano de técnicas e recursos narrativos, a profunda introspección na

alma dos personaxes, a magnífica recreación de situacións e ambientes e un atractivo discurso que fan sucumbir o lector ante unha das máis logradas exhibicións da prosa de Fernández Paz, nas que destaca esa perspectiva feminina evocadora dun relato alternativo á propia vida.

O punto de partida de *O único que queda é o amor* hai que situalo na iniciativa anual de Anaya de facer un libro temático con varios autores e, en concreto, da edición que xiraba ao redor do amor á lectura. Nun principio pensaba escribir un libro sobre a influencia da ficción na xente, aínda que os relatos, devagar, foron escorando polo lado das historias de amor (Franco, 2007: 37). En realidade, estes relatos non eran novos¹, senón que eran froito dun labor, case subterráneo, de moitos anos, pois foran elaborados en momentos distintos e, aínda que Fernández Paz tardou en ser consciente, acabou por decatarse de que todos eles tiñan un elemento común que lles daba unidade ao conxunto: «Todos falan da importancia do amor, ese sentimento capaz de transformarnos máis profundamente que calquera outro, e tamén da súa ausencia, do baleiro que deixa nas persoas cando as voltas da vida o fan imposible» (Fernández Paz, 2007: 173).

O refacho creativo de reunilas xurdiu ao abeiro de *Un radiante silencio*, pois ao tempo que desenvolvía esta historia de amor non cristalizado viu que gardaba no ordenador un conxunto de historias sen un destino concreto, tal e como o mesmo autor explicou:

Eu non fun consciente do tema ata que tiña escritos seis contos. Agromou cando escribín *Un radiante silencio*, entendín que arredor deste pao podía facer un palleiro entre contos que xa tiña e outros que fun escribindo posteriormente xa con consciencia de que van formar parte dese proxecto. Eu penso que os libros de relatos han ter un fío (Jaureguizar, 2007: 72).

As versións primixenias de parte destas historias «do espírito e da carne» (Valcárcel, 2007) apareceran con anterioridade en revistas ou libros colectivos e agora recuperábaas para sometelas a un proceso de reescritura e ampliación ata convertelas en textos orixinais. A masa narrativa destes textos confeccionados nun amplo marco temporal foi mexida de novo, prescindiu e engadiu detalles e someteu os parágrafos a unha total reelaboración, pois renovou a súa composición sintáctica e optou por outras escollas léxicas

¹ Quen sinala que na xénese de parte deles tiveron moito que ver Manuel Bragado e Xavier Senín (Fernández Paz, 2007: 173-174).

máis acaídas. Da xénese destes textos, das referencias literarias sementadas para contaxiar a lectura e da impresionante proposta gráfica de Pablo Auladell son portadoras as páxinas epiloxais deste volume intituladas «De amores e de libros», nas que Agustín Fernández Paz expuxo parte das súas claves interpretativas.

Por influencia das palabras «Todas as lembranzas son sucos de bágoas» do filme *2046* (2004) guionizado e dirixido por Wong Kar Wai, esta colectánea de relatos ía titularse *Sucos de bágoas*. No entanto, a amargura que deles se desprende e o cruzamento, case no remate da súa escrita, dun fragmento impactante da novela *Neve* (Kar, 2002), do Premio Nobel Orhan Pamuk —«e cando me decato de como imos pasar por este mundo sen deixar rastro despois de levar unhas vidas estúpidas, comprendo con rabia que na vida o único que queda é o amor»—, determinaron a escolla do título definitivo (Fernández, 2008: 14).

As amentadas palabras de Wong Kar Wai encabezan o primeiro dos relatos, «Un radiante silencio²», que lle motivaron Isabel Soto e Antonio Ventura e que ten as súas raíces no volume homónimo publicado en 2005. É este un relato que cumpre unha función sintética, xa que nel se retrata esa idea das vidas cruzadas e se proxecta a importancia da literatura, que pairan sobre case todos os textos restantes. Un narrador en terceira persoa fixa a atención en Sara, unha alta executiva que encarna á perfección a historia de Rapunzel, pois cada vez séntese máis prisioneira no castelo do seu anódino labor profesional e ansía compartir a vida con alguén que sinta atracción pola pintura, a música, o cine e os libros. A apertura dunha nova librería convídaa na hora do café a esculcar nos seus andeis, nos que unhas tarxetas con retallos textuais escritos cunha coidada caligrafía lle espertan o sentimento do amor. A desilusión que lle suscita non saber quen é o artífice desas mensaxes lévaa a refuxiarse nos libros de poesía que fora atesourando naquela tempada. Dun xeito sorprendente, a narración reavívase ao enfocarse a historia desde a perspectiva de Pablo, o cobrador da librería, que se namorara de Sara sobre todo polas súas lecturas e que, ante a súa ausencia inesperada, decide queimar as tarxetas que tiña previsto deixarlle, agás un fragmento da novela de Paul Auster, *A noite do oráculo* (*Oracle Night*, 2003), do que foi tomado o título do presente texto. Un fragmento que, coma os

² Parte do cal foi seleccionado para a campaña «Libros a la calle», coa que os editores e libeiros madrileños levan a literatura aos vagóns do metro.

outros reproducidos de José Ángel Valente, Pablo Neruda, William B. Yeats, Xesús R. Valcárcel e Paul Éluard, recollen á perfección as paixóns e desazos que despuntan co transcórren das vidas paralelas dunha Sara e Pablo que, contra toda esperanza, conservarán o latexo do seu amor sen rostro³.

Unha versión moi «xibarizada» de «Amor de agosto⁴» saíu publicada nas páxinas de *El Progreso* e na súa aparición tivo moito que ver o xornalista e escritor Santiago Jaureguizar. «Hala de bicar. E o bico que lle deas será polo que medirás todos os outros bicos da túa vida» son unhas liñas extraídas do filme *Corazóns en Atlántida* (*Hearts in Atlantis*, 2001), dirixida por Scott Hicks, que anteceden esta historia de amores adolescentes e iniciación ficcionalizada, parcialmente, en *Corredores de sombra* (2006). Desde a madurez e cunha extraordinaria naturalidade, a voz do narrador protagonista rememora a noite das bágoas de San Lourenzo do verán de 1968, na que iniciou unha relación amorosa con Laura, a filla do dono do taller no que exercía como aprendiz de mecánica. Por cruzar a invisible barreira que deslindaba os ríxidos estamentos sociais da época, foi despedido e os pasos da emigración encamiñárono a esa Barcelona na que tamén traballara Fernández Paz. A permanencia dos seus sentimentos cara a Laura contrapúñase cada vez máis ao escaso entusiasmo e distancia da moza que, como era

³ Trátase dunha mostra das lecturas que máis apreciaba Fernández Paz (2007: 174), tal e como detallou nas páxinas finais: «*Rapunzel* é un inesquecible conto tradicional, do que existen diversas versións; a máis coñecida quizais sexa a de Jakob e Wilhelm Grimm. “Se tú mi límite”, o poema da primeira tarxeta que Sara encontra, é de José Ángel Valente e pertence ao seu libro *La memoria y los signos*, recollido no volume antolóxico *Punto cero*. “Barcarola”, o poema de Pablo Neruda que atopa na segunda tarxeta, está en *Residencia en la tierra*, un dos libros máis fascinantes do autor chileno. Os versos da terceira tarxeta son os derradeiros do extraordinario poema de Yeats, “O poeta desexa os panos do ceo”, presente en case todas as escolmas da súa obra. En galego témolo traducido por Plácido R. Castro no volume *Poesía inglesa e francesa vertida ao galego*, publicado en Buenos Aires en 1949, nos anos do exilio, e reeditado en 2004 por Galaxia. Os versos correspondentes aos poemas que queima o libreiro pertencen, por esta orde, a José Á. Valente, Xesús R. Valcárcel, Pablo Neruda, Paul Éluard e, outra vez, Neruda. O anaco que cerra o conto é da novela *A noite do oráculo*, de Paul Auster, aínda non traducida ao galego».

⁴ Da que me agasallou unha copia mecanografada o 3 de maio de 2006 con motivo da súa visita ao País Vasco. De regreso a Galicia, despois de compartir dúas intensas xornadas co alumnado de lingua galega nas universidades de Deusto e de Vitoria, escribiu o texto «Un lugar no mundo», que publicou no número un da revista *GPS* (2008) e que logo reproduciu en *O rastro que deixamos* (2012), co título «Unha casa común». Neste escrito incide na universalidade do texto sempre que nace dunha mirada profunda e auténtica, así como na visualización da cultura galega como unha peza máis do mosaico mundial das culturas, dialogando en pé de igualdade co resto das pezas.

de agardar, rematou por casar con Miguel, o fillo máis vello do notario. Para pechar o círculo desta historia dos primeiros bicos e perdas, o once de agosto dos seus cincuenta e seis anos, regresa a Vilarelle para ver as estrelas fugaces e prenderlles lume ás cartas de Laura co propósito de rematar cunhas lembranzas que nunca o deixaran de obsesionar. Toda unha demostración narrativa da perdurabilidade do amor construída a partir do mecanismo do *flash-back*, con matizacións desde a idade adulta, e do *flash-forward* (Fernández, 2008: 84).

«Chega o tempo de non agardar por ninguén. Pasa o amor, silencioso e fugaz, como na distancia un tren nocturno» son as liñas de *O primeiro frío* (*Els primers freds: Poesía 1975-1995*, 2004), de Joan Margarit, que anteceden «Esta estraña lucidez», un dos relatos de sabor máis fantástico e de pegada case cinematográfica, no que o amor é capaz de superar a morte (Candelas, 2008). Trátase dunha historia *in medias res* que sobresaie polo seu inusitado narrador: un can de nome Argos, como o do relato *Querido inimigo* (2006). Logo de falecer co seu amo nun accidente de coche, reconstrúe os tempos de amor e desamor entre El e Ela, que tanto o influenciaran na súa vida como animal. Unhas memorias que recompón grazas a esa estraña lucidez que, segundo as crenzas galegas máis ancestrais, acompaña os xa falecidos durante un ano máis e o can comproba como se lle esvaece o día do aniversario da súa morte, no que só retén as palabras dun poema que o amo lía tantas veces en voz alta e corresponden a «O outro poema dos dons», incluído no volume *Memoria de agosto* (1993), de Xulio López Valcárcel.

O anaco textual «Un día nos veremos/al otro lado de la sombra del sueño» é tomado de *Interior con figuras* (1976), de José Ángel Valente, para encabezar «Unha historia de fantasmas⁵», que naceu dunha petición de Xosé A. Neira Cruz e deu como resultado o relato homónimo publicado no volume *Postais do Camiño* (2004). O artificio da prolongación da vida despois da morte física predomina a narración enfiada por unha voz feminina en primeira persoa, desde a que recupera a misteriosa pasaxe vivida nunha perdida casa de turismo rural de Navarra, onde descansaban moitos dos camiñantes que se dirixían a Santiago de Compostela. Desde a estrutura propia do conto folclórico evocado ao redor dunha xuntanza entre peregrini-

⁵ Que sería seleccionada para a antoloxía sobre o Camiño e a peregrinación a Compostela editada por Blanca-Ana Roig e Carmen Franco Vázquez: *A Santiago. Relatos infanto-xuvenís para o Camiño*, deseño da cuberta María Jesús Agra Pardiñas, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ELOS/LIJMI, 2010, 167 pp.

nos, acabaron por improvisar unha mostra poética, na que se sucederon os versos de «Canción del pirata», de Espronceda; *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda e *Fragmentos de un libro futuro* (2000), de José Ángel Valente.

Estes tristes versos escritos por Valente ás portas da morte provocan que un silencioso camiñante tome a palabra e os faga partícipes da amarga e á vez inquietante historia da súa amiga Diana. Por medio do *mise en abyme*, relata como tras a morte accidental do home, a súa amiga se axudara das propiedades terapéuticas da lectura e, entre o desexo e o temor, agarda que el estivese nalgún recanto da vivenda. A inesperada aparición dunhas rosas vermellas, o ulisqueo excitante do can e o recendo do perfume do home desacougan cada vez máis a unha desorientada Diana, que acaba por atopar sobre a cama o exemplar de *Punto cero* (1972), de Valente⁶, que tanto buscara e que contiña un marcapáxinas, no poema que tantas veces lle recitara ao home e que agora parecía xunguir o mundo dos vivos e dos mortos. Todos fican impresionados, aínda que a maior conmoción se reserva para a narradora principal deste relato de amor, fantasmas e poesía, quen, ao día seguinte, descobre nas follas dun xornal como o home de Diana era en todo idéntico ao descoñecido da noite anterior. A omnipresenza da poesía no relato é un reflexo máis da lectura permanente que o autor fai deste xénero que practicou hai moitos anos sen grande altura, pois el considerábase un contador de historias (Jaureguizar, 2007: 72; Vidal Villaverde, 2007: 50).

As palabras «Ríos de la memoria tan amargos» de Antonio Martínez Sarrión rexistran dun xeito magnífico os latexos dunha historia cun título de resonancias próximas, «Ríos da memoria». Dunha petición de Ana Román e Paulino Novo, que se plasmou no relato «Un río de lembranzas» recollido no volume *Narradio. 56 historias no ar* (2003), xurdiu este reencontro cos espazos dos primeiros anos, a partir da voz distanciada dun narrador en terceira persoa, que profunda no conflito emocional que suscita en María o regreso á afastada vila, na que vivira dos nove aos quince anos. A indiferenza do seu marido oponse á súa intensa conmoción ao revivir aquela sorte de aprendizaxe sentimental ao pé de Carlos ou quizais o único amor verdadeiro. Tratábase da memoria dun amor tan reseco como aquela flor

⁶ De quen se di no epílogo que se reproducen dous poemas dos seus libros *Fragmentos de un libro futuro* (2000) e *Breve son* (1968), o que non coincide co recollido no relato, no que se atribúe erroneamente o segundo poema a *Punto cero*.

murcha que gardaba entre as páxinas de *A perla* (*The Pearl*, 1947), de John Steinbeck, que Carlos lle regalara. Con abnegación decide reservar para ela os sentimentos máis íntimos, á vez que percibe como no seu interior se abre unha «canle de frío e sólido cemento, destinada a acoller todas as ilusións que o tempo se fora encargando de destruír» (p. 102).

A faísca que prende «Loanza da filatelia» recóllese na cita preliminar «Lémbrome de que empecei a coleccionar caixas de mistos e paquetes de tabaco», tomada de *Lémbrome* (*Je me souviens: Les choses communes I*, 1978), de Georges Perec. A voz dun narrador en terceira persoa faise eco da obsesión de Ernesto Soutelo por coleccionar caixas de mistos, que xa partía da súa infancia e mantivo ao casar con Margarida Vilar, para a que esta aparente e inofensiva afección acabou por se converter nunha aversión. Coa morte de Ernesto, a insensible Margarida quíxose desfacer daquela ridícula colección e púxolle lume, pero o que non sabía era que tamén reducía a cinzas o magnífico diamante engarzado no anel de ouro branco que este lle ía regalar polas vodas de prata. Unha resolución sorprendente para un relato maxistral na súa densidade (Candelas, 2008).

A cita «É o azar quen goberna o mundo» de *A noite do oráculo* (*The Oracle Night*, 2003), de Paul Auster, recolle a idea principal que sostén o relato «Unha foto na rúa», rescatado do volume *Contos de máscaras, rúas, perdicións e caníbales* (2004). Un narrador en terceira persoa presenta a Daniel, quen sucumbe ante o encanto da foto dunha moza atopada nunha rúa de Vigo e que, segundo se recolle no seu reverso, se chama Diana. Encomeza a busca dun xeito frenético e o encontro de novas fotos aínda o inquietan máis ata que claudica e reconece «que o azar tamén pode ser cruel e arrebatarnos ese fío de ilusión co que, ás veces, tentamos manter acesa a luz da nosa vida» (p. 128). A outra faciana desta historia móstrase coa mudanza da perspectiva do discurso, que agora é a dunha Diana, quen decidira abandonar fotos súas nos lugares que visita para que perdure a súa presenza e ter a posibilidade de soñar coas vidas das persoas que, nese mesmo intre, soñan outras vidas para ela, «coma nun xogo de espellos que só o azar ou algún deus ocioso podería controlar» (p. 131).

«Meditación ante o álbum de fotos familiar» está precedido dunha secuencia tomada do filme *O ceo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), de Win Wenders: «O tempo cúrao todo. Mais que ocorre se o tempo é a enfermidade?». É este un relato que parte do texto do mesmo título aparecido na revista

El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia (2004) e tamén canle vertebradora da novela *Corredores de sombra*. A voz masculina do texto de orixe volve traer á memoria aqueles veráns felices da infancia no pazo familiar situado no lugar da Revolta preto de Vilalba. Coa morte da avoa Laura en 1970 e, posteriormente, dos seus fillos, quebrouse a unidade familiar e o narrador protagonista decide quedar co pazo en propiedade, acción que en *Corredores de sombra* asumía o pai da protagonista adolescente. Por mor dunhas reformas, entre as vellas paredes interiores descóbrese nun oco ben disimulado un esqueleto dun home novo co cranio furado por unha bala. Se a maior extensión da novela permite dilucidar a quen correspondía o esqueleto e quen fora o autor do crime, a brevidade do relato xustifica a austeridade nos detalles e a ausencia de introspección psicolóxica, pechándose cunha forte tensión ao situar o protagonista ante as vellas fotos do álbum familiar tentando distinguir «entre tantos rostros que me observan hieráticos, cal é o que esconde nos ollos a mirada do asasino» (p. 142).

«Despois de tantos anos» inclúe por vez primeira unha cita dun autor galego, Celso E. Ferreiro, de quen se reproducen uns versos de *Onde o mundo se chama Celanova* (1975), que entoan á perfección coa melodía narrativa do relato: «Dicen/que a vida é/unha estrela fugazzzzzz/que cruza o ceo/na noite». Despois de recibir a noticia da morte de Adrián, a Elvira Campos invádena as imaxes felices da súa xuventude que a memoria gardaba como un tesouro ignorado. Unhas imaxes que recupera mediante o salto retrospectivo que a sitúa nas festas das San Lucas de 1964 en Mondoñedo, onde coñecera a Adrián, un grande entusiasta da música e da literatura, que lle enviaría intensas cartas de amor e un exemplar de *Rimas y Leyendas* (1946), de Gustavo Adolfo Bécquer. Este amor apaixonado viuse contrariado pola relación formal que iniciara con Suso desde aquela tarde na que acudiran ao Cine Vilalbés a ver *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1946). A resignación propia das mulleres da época levouna a casar con Suso e acompañalo a Ferrolterra para traballar nos estaleiros de Astano. Alí naceron os fillos e tivo unha vida relativamente feliz ata que a reconversión naval dos anos oitenta rematou co home no paro, aínda que o cabo dos seus días chegou cun cancro de pulmón. Coa aparición dunha caixa cos seus recordos de xuventude rebolen uns sentimentos de mocidade aparentemente adormecidos, á vez que a asolaga a lembranza de que todo puidera ser diferente. Unha lembranza á que non está disposta a renunciar e que materializa coa promesa de que nunca máis se

vai separar da foto de Adrián, coa que pretende ultrapasar os límites da realidade grazas á forza dun amor imposible, mais verdadeiro:

Así, cando a morte veña visitarme, cando esa película tola pase por diante dos meus ollos, quizais consiga que a miña memoria quede ancorada para sempre na imaxe de Adrián, o mozo que me agasallou co primeiro libro autenticamente meu, o home co que quizais o destino me ofrecía a fortuna de emprender unha vida máis feliz (pp. 162-163).

José Ángel Valente di en *El inocente* (1970) que «El que da una palabra da un don», unha crenza que comparte co protagonista de «Un río de palabras», do que se publicara unha primeira versión no volume colectivo *100 sopas* (2004). A voz masculina que asume o relato é a dun entusiasta lector que, logo de ler un deses libros que lle alborota o corazón, necesita espallalo aos catro ventos, porque nel hai demasiada beleza para ignoralo. Como se dun anuncio se tratase, comeza a deixar por diferentes espazos do barrio copias de fragmentos textuais de libros como *¿Que me quieres, amor?* (1995), de Manuel Rivas; *O palacio da lúa* (*Moon Palace*, 1989), de Paul Auster e *A metamorfose* (*Die Verwandlung*, 1915), de Franz Kafka. Ao pouco tempo, estas mensaxes literarias xa están nas mans doutras persoas descoñecidas, aínda que o máis abraiante se dá unha mañá coa aparición duns carteis semellantes cun poema de *A porta de lume* (1992), de Xesús R. Valcárcel. O estado de excitación que lle provoca compartir a emoción da lectura dalgúns libros engaiolantes aínda é maior á semana seguinte, cando o barrio «estaba inundado de textos magníficos e de tickets que colgaban tentadores por baixo deles, coma os froitos maduros de árbores exóticas» (p. 172). Nese río de palabras cativadoras do seu espírito, tamén agarda atopar ese amor co que compartir os días da súa vida.

O único que queda é o amor é un exercicio narrativo herdeiro do «estilo transparente» do autor (Fraga, 2007: 10), no que se indaga nas diferentes facianas do amor —desde o descubrimento adolescente á afirmación póstuma, do amor imaxinado ao pasional, do persoal ao universal e incluso o amor polos animais (Valcárcel, 2008: 4)— e do desamor —que chega por culpa do azar, unha decisión ou a morte, porque «o amor sempre ten data de caducidade» (Jaureguizar, 2007: 72)—. Ende ben, todo vai máis alá ao describir as sensacións e, sobre todo, os pensamentos que o amor e desamor constrúen ou arromban en cada un dos protagonistas (Soria, 2008: 7).

O poder transformador do amor convive coa amargura do amor roto ou da ausencia nuns textos que, máis alá de sobresaíren por moitos dos seus finais cativadores e algúns non exentos de ironía, intensifican a súa capacidade de sedución e impresión no lectorado mediante unha exquisita selección de fragmentos literarios que tamén representan a intención de Fernández Paz de reflectir en *O único que queda é o amor* a importancia da lectura na vida. Con eses retallos textuais que acompañan a aventura de amar non só está a homenaxear a escrita de autores que o marcaron, senón que tamén son un convite para «provocar nos lectores o desexo de achegarse aos títulos dos que están extraídas estas poucas liñas» (Fernández, 2008: 14), porque o autor considera que as palabras teñen a forza necesaria para cambiar o mundo e os libros son imprescindibles para axudarnos a vivir e a soñar (Franco, 2007: 37).

Todas estas lúcidas historias, co paso do tempo como fondo, acompañanse das fermosas ilustracións de Pablo Auladell (Alacant, 1972), a base de lapis e pintura. Un pequeno debuxo a tinta antecede cada un dos relatos que no seu interior se enriquece con unha ou dúas ilustracións a cor, de páxina enteira, que recollen algún aspecto substancial da historia. Nas imaxes predomina o simbolismo que, a través dun estilo esvaecido e cores de matices grises cálidos e algunha pincelada vermella, crean unha atmosfera onírica e afastada do real. Son imaxes que proxectan unha lectura moi persoal dos textos e que o mesmo Agustín ten cualificado, desde o punto de vista estético, como maravillosas (CLIJ, 2009: 13), chegando a sinalar que estaba moi satisfeito pola conxunción conseguida entre «os relatos e os textos porque hai un tratamento moi limpo, tirando algo solitario, pero nada recargado das historias de amor» (Franco, 2007: 37). Mesmo, desde unha finísima modestia, chegou a dicir que «aunque el texto fuese sacado directamente del BOE o similar, el libro seguiría valiendo la pena» grazas ás ilustracións (Sáiz Ripoll, 2013).

Malia pensar Fernández Paz que a opción de publicar *O único que queda é o amor*, sen ningún tipo de marcas, non ía favorecer a súa aceptación (Roig e Soto, 2008: 169), tivo unha recepción crítica excelente, reeditouse en dez ocasións e foi traducido ao castelán, portugués, catalán, éuscaro e coreano. As súas historias sintetizan as diferentes facianas do amor desde unha prosa que emociona e suscita a reflexión, amais de gañar novos lectores. O Premio Nacional tardoulle en chegar, pero recaeu na súa obra máis apropiada por xirar ao redor dun dos núcleos temáticos centrais das súas ficcións e por sintetizar os recursos e mecanismos máis socorridos do discurso narrativo cos que as teceu.

Bibliografía

- Agrelo Costas, E. (2015): *Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tese de doutoramento.
- Beckett, S. L. (2008): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, London: Routledge.
- Candelas Colodrón, M. Á. (2008): «O único que queda é o amor», *Arumes*. Disponible en <http://arumes.blogspot.com.es/2008/06/blog-post.html>.
- CLIJ (2009): «Premios Nacionales. Creación. Agustín Fernández Paz», *CLIJ* 225, abril, pp. 12-13.
- Fernández, R. (2008): «O único que queda é o amor», *Galicia Hoxe*, «Lecer» 691, 13 xaneiro, p. 14.
- Fernández Paz, A. (2007): «De amores e de libros» en *O único que queda é o amor*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 173-175.
- Fernández Vázquez, M. (2008): «*O único que queda é o amor*, de Agustín Fernández Paz», *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude* 16, outubro, pp. 83-84.
- Fraga, X. (2007): «Agustín Fernández Paz, ex votos de amor», *La Voz de Galicia*, «Culturas» 243, 29 decembro, p. 10.
- Franco, C. (2007): «Agustín Fernández Paz. Escritor contemporáneo máis lido da literatura galega: 'A xente necesita a ficción como necesita o pan de cada día'», *La Voz de Galicia*, «Culturas», 7 decembro, p. 37.
- Jaureguizar, S. (2007): «Agustín Fernández Paz. 'O amor é triste porque ten data de caducidade'», *El Progreso*, 30 novembro, p. 72.
- Mendoza Fillola, A. (2001): *El intertexto lector: El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nicolás, R. (2008): «Amor, desamor e literatura», *La Voz de Galicia*, «Culturas» 250, 16 febreiro, p. 11.
- Roig Rechou, B.-A. (2013): *Educação Literária e Literatura Infantojuvenil*, Porto: Tropelias & Companhia.
- _____ e I. Soto López (2008): «En Santiago de Compostela con Agustín Fernández Paz», *Boletín Galego de Literatura* 38 (2º semestre 2007), pp. 161-178.
- Sáiz Ripoll, A. (2013): «Lo único que queda es el amor, de Agustín Fernández Paz». Disponible en <http://suite101.net/article/lo-unico-que-queda-es-el-amor-de-agustin-fernandez-paz-a64231#axzz2RGaJ8mpG>.

- Santos, Á. (2008): «Agustín Fernández Paz: La literatura tiene que conquistarte el corazón», *Faro de Vigo*, 24 outubro.
- Soria, F. (2008): «Fernández Paz abre horizontes literarios», *La Voz de Galicia*, «Culturas» 286, 1 novembro, p. 7.
- Soto, I. (2008): «Un clásico», *Tempos Novos*, «Protexa» 6, primavera, p. 6.
- Tarrío Varela, A. (2013): «Os premios literarios» en B.-A. Roig Rechou, I. Soto López e M. Neira Rodríguez (coords.), *Premios literarios e de ilustración na Literatura Infantil e Xuvenil*, Vigo/Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/LIJMI, pp. 15-34.
- Valcárcel, M. (2007): «O único que queda é o amor», *Galicia Hoxe*, 26 decembro, contracuberta.
- Valcárcel, X. (2008): «O único que queda é o amor», *El Ideal Gallego*, «La Galería» 501, 13 xaneiro, p. 4.
- Vidal Villaverde, M. (2007): «Agustín Fernández Paz. Un contador de historias», *Atlántico Diario*, «La Revista» 374, 14 decembro, p. 50.



Pasado e presente da narrativa policial arxentina

LUÍS ALONSO GIRGADO

Investigador literario

Como literatura de alto nivel, cultivada dende as tres últimas décadas do século XIX e cun espléndido desenvolvemento ao longo de todo o século XX, a literatura arxentina salienta, no terreo concreto da narrativa, pola súa excelencia renovadora no cultivo do relato (conto, historia, narración). Xa moito antes de Borges, referencia inevitable ao respecto, e ata hoxe mesmo, o relato curto é un sinal de identidade das letras arxentinas, que rexistran nese molde formal todo tipo de temas e motivos: psicolóxicos, de ciencia ficción, de problemática social, de autoformación, do ámbito rural, históricos e, sobre todo, fantásticos e policiais. A materia policial de hoxe mesmo amosa entre os arxentinos unha capacidade renovadora da que son mostras representativas, en primeiro termo, o mestre Ricardo Piglia, autor, entre outras, de *Plata quemada* (1997) e creador do comisario Croce, personaxe da novela *Blanco nocturno* (2010). Como novo modelo da ampla e heteroxénea galería de investigadores ou detectives (tantas veces representados por grises e derrotados personaxes antiheroicos), podemos falar da xornalista Betibú, protagonista da novela do mesmo título de Claudia Piñeiro, arxentina de ascendencia galega que acadou considerable éxito con *Las viudas de los jueves* (2005), xa con elementos policiais máis marcados en *Betibú* (2011), de protagonista feminina como *Tuya* (2008).

Conviría precisar o feito de que, hai xa décadas, é o modelo norteamericano de novela negra, sometido dende logo a algunhas peculiares marcas «da casa» arxentina, o que predomina no país de Borges. Son así moitos os títulos de Juan Sasturain, Juan Carlos Martini (*El cerco*, 1977), Osvaldo Soriano (*Triste, solitario y final*, 1973), Marcos Aguinis (*La matriz del infierno*, 1997; *Asalto al paraíso*, 2002), Juan José Saer (mestre indiscutible da narrativa arxentina do século XX, que recrea o xénero policial na súa novela *La pesquisa*, 1994), Mempo Giardinelli (autor da inesquecible *Luna caliente*, 1983), Tomás Eloy Martínez (que se adentra no xénero en *El vuelo de la reina*, Premio Alfaguara 2002), Raúl Argemí, Carlos Salem, Rodolfo Walsh, Antonio Dal Masetto ou Guillermo Saccomanno, inspirados na vida urbana arxentina, bonaerense sobre todo, cos inevitables aditamentos da violencia, do crime ou da corrupción que afectan ós ámbitos da política, da economía, da sociedade e aínda da vida cotiá das xentes. Pouco ou nada

interesan factores como o método da investigación, o enigma ou suspense ou a resolución do caso, ás veces inexistentes. O xénero negro arxentino actual, como o doutras latitudes, é testemuño que denuncia os males do país e exhibe unha abrupta expresividade evidente en escenarios como as «villas miseria¹», que proliferan no cinto urbano de Buenos Aires, escenarios hoxe reiterados e radiografados unha e outra vez.

Esta parte inicial do noso traballo debe rematar coa referencia ao novelista Ernesto Mallo, o creador do xa maduro comisario «Perro Lascano», figura xa algo outonal, protagonista dunha épica da derrota, acubillado na tristura e nunha ferida sentimentalidade interior, nunha actitude de desengano: un resistente que aínda posúe un recuncho habitado pola xustiza e a lei; recuncho de intimidade ao que chega de cando en vez o amor, sempre fugaz, sempre coa ameaza da morte.

Pois ben, o éxito de lectores do xénero policial facilitou a Ernesto Mallo situar varias das súas novelas na selecta colección da serie negra da Editorial Siruela, que hai pouco reunía no volume titulado *El comisario Lascano* (2015) tres novelas do escritor: *Crimen en el barrio del Once*, *El policía descalzo en la Plaza de San Martín* e *Los hombres te han hecho mal*. As aventuras de Lascano, xubilado á forza por algúns dos seus xefes criminais e corruptos, teñen como epicentros rúas e prazas dun Buenos Aires nocturno e chuvioso. Como acertadamente observa Silvina Premat², «La relación entre Buenos Aires y la novela policial trasciende las páginas de los libros; llega a impregnar de miedo y olor a sangre ciertas esquinas, bares, plazas, clubes, edificios», circunstancia que salta á vista nas páxinas negras, fondamente tristes, dun Ernesto Mallo³ que denuncia a conivencia criminal dos poderes militar e civil, do Goberno e dos militares, das elites socioeconómicas, así como o terrorismo de Estado dos poderes ditatoriais. Cómpre engadir a radical autenticidade da linguaxe narrativa, a sobriedade expresiva dos diálogos, o tempo lento narrativo e a mestura da historia narrada coa caracterización interior (sentimental, desalentada) do protagonista.

¹ Este espazo infraurbano posúe xa, como manifestación dunha escenografía mísera, criminal e degradada, presenza activa en novelistas como Sergio Olguín ou Gabriela Cabezón Cámara, entre outros.

² Silvina Premat, «El mapa policial: diez autores trazan el circuito porteño de la novela negra», *La Nación*, Buenos Aires, 31 de xullo de 2015.

³ En Buenos Aires, máis concretamente nos arredores do Riachuelo, discorre a trama da súa novela *La aguja en un pajar*, aínda non publicada en España.

A difusión desta narrativa, que en Arxentina ten o seu escaparate publicitario no Festival BAN (Buenos Aires Negro), ten en España a privilexiada plataforma da Semana Negra que promove en Xixón, dende hai anos, o novelista hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo, PIT II. Co citado evento literario relaciónase o Premio Dashiell Hammett⁴, galardón co que teñen sido distinguidos non poucos arxentinos, entre eles, Rolo Díez, Juan Damonte, Raúl Argemí, Leonardo Oyola, Guillermo Saccomanno, Guillermo Orsi ou Ricardo Piglia.

Polo que atinxe ás fontes editoriais españolas, a novela policial tivo plataformas históricas como as de Júcar (Colección Etiqueta Negra) ou Bruguera (Colección Cosecha Roja). Hoxe teñen «serie negra» Alfaguara, Anagrama⁵, Siruela, RBA Editores, Navona ou Tusquets, pero mostras illadas de novela negra ou policial aparecen en Random House, Seix Barral e varias máis. Como singularidade, sen propósito ningún de discriminación positiva nin negativa, cabería mencionar a presenza de narradoras arxentinas do policial. Un nome histórico é xa o de María Angélica Bosco, autora de *La muerte baja en el ascensor* (1954), editada por Ricardo Piglia na colección que el mesmo dirixía na Editorial FCE. Fondamente actuais son os nomes de Claudia Piñeiro e Gabriela Cabezón Cámara, esta última, realmente tanxencial ao xénero. Con anterioridade, en 1991, Luisa Valenzuela publicara *Novela negra con arxentinos*, na que xoga con postulados do policial nunha novela de cobizosa técnica que supera con moito as limitacións normativas do xénero. De actualidade son os textos agrupados na modalidade de «nova crónica» literario-xornalística na que milita, como autora e antóloga, Leila Guerriero, que denuncia a marxinação e abusos violentos contra a muller, fácil vítima de criminais e violadores.

Faremos agora unha vasta retrospectiva para situarnos nas escuras e difíciles orixes do xénero policial arxentino, do que teñen primacía histórica as novelas *La huella del crimen* e *Clemencia*⁶, as dúas publicadas en 1877

⁴ O premio está auspiciado pola Asociación de Escritores Policiacos para distinguir a mellor novela policial en lingua española. Outros premios para promover o xénero negro son o Silverio Cañada e o Raúl Walsh.

⁵ Certa filiación coa novela negra posúe *Los Living* (2011), novela do crime e da marxinalidade, da autoría de Martín Caparrós, galardoado, con esta novela, co Premio Herralde, pertencente á Editorial Anagrama. Alan Pauls e Martín Kohan, arxentinos como Caparrós, obterían tamén o mesmo premio en 2003, o primeiro, e en 2007, o segundo.

⁶ Reeditadas pola Editorial Adriana Hidalgo (Buenos Aires, 2009 e 2014 respectivamente) en edicións ao coidado do especialista e estudoso do xénero Román Setton.

e as dúas da autoría de Luís V. Varela, que asina co pseudónimo de Raúl Waleis e manifesta claramente a pegada do modelo policial francés, do que incorpora aínda personaxes e escenarios parisienses. Este punto de referencia é de utilidade para esquematizar sequera as etapas históricas do xénero na Arxentina: unha protohistoria que vai do decenio 1860-1870 aos anos 1910-1914; unha segunda (1910-1940) na que se formula e desenvolve un modelo arxentino con elementos de identidade propios, mais tamén coa atención posta no modelo angloamericano representado por E. A. Poe, Arthur Conan Doyle ou G. K. Chesterton. Finalmente, e a partir de 1940 (1930 para diversos historiadores do xénero), as décadas do predominio do modelo da novela negra (*roman noir*) norteamericana, fundamentada, entre outros, por novelistas como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Ross MacDonald e divulgada ademais polo imparable pulo da cinematografía norteamericana. O ano de 1929, co estoupido do «crack» económico e o crecemento da actividade delituosa, marca un fito no desenvolvemento deste xénero negro (que consagra a figura do gánster) que adquire personalidade propia no contexto da «era dourada» do policial anglosaxón, que vai de 1914 a 1939.

A protohistoria do policial arxentino coñece diversos soportes de edición: as páxinas da prensa diaria, as páxinas das revistas e, finalmente, os libros de relatos de certos escritores. Un deles, *Casos policiales* (1912), de Vicente Rossi, pecha, de acordo con Roman Setton, «La primera etapa de la narrativa policial en la Argentina⁷». Este mesmo ano 1912 publica Alberto Dellepiane *Memorias de un detective*, onde se rexeita o modelo policial inglés representado por Conan Doyle. A temática policial, enraizada sobre todo no terreo do relato, crece nun contexto de absoluta veciñanza de literatura e xornalismo, de convivencia do libro coas páxinas de prensa. A chamada «Xeración dos 80» comparte xornais, revistas e libros. O cultivo do policial explícase non só polo esplendor da prensa, senón tamén pola creación, en 1877, da Penitenciaría de Buenos Aires, pola abolición da tortura e do maltrato no Código Civil, redactado xa en 1869, e do novo Código Penal de 1887. Buenos Aires adquire dimensións de megápolis e aumenta, imparable, a súa poboación inmigrante, heteroxénea, de aluvián. En 1880 aparece a Policía de la Capital para combater o avance da criminalidade e da delincuencia e en 1881 publícase o *Manual de procedimientos* da Policía.

⁷ Roman Setton, «Introducción» a *Fuera de la ley, 20 cuentos policiales argentinos*, Ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2015, p. 31.

As normas de actuación, a metodoloxía da investigación, a capacidade intelectual e científica dos investigadores, o emprego de coñecementos científicos e medios técnicos, a causalidade e efectos dos actos, os interrogatorios, a revelación lóxica do misterio que rodea os distintos casos son factores que sobresaen nestas historias pioneiras do xénero policial ata 1910 ou 1914, no período protohistórico, cando prima o modelo francés do que eran figuras prestixiosas Français Gayot de Pitaval, Xavier de Montépin, Émile Gaboriau, Marcel Leblanc ou Gaston Lerroux, entre outros. Dos escritores arxentinos pioneiros no desenvolvemento do xénero citamos os nomes de Luis V. Varela, Eduardo L. Holmberg, Paul Groussac, Horacio Quiroga, Eduardo Gutiérrez, Félix A. Zabalía, José Sixto Álvarez⁸, Carlos Oliver ou Vicente Rossi. Pioneira foi tamén a *Revista Criminal* (1873), que en palabras de Laila Caimari, «en 1873 se constitúe en publicación especializada (...) que difunde resúmenes de causas penales y perfiles de delincuentes acompañados de retratos en litografías⁹».

Unha etapa de crecemento e expansión do xénero é a que vai de 1910 a 1940. Impresiona nestas décadas o incremento da poboación coa chegada masiva de inmigrantes que configuran un panorama heteroxéneo no social, político e económico. Literatura e xornalismo conviven. Xorden grandes diarios como *La Nación* ou *Crítica*, con tiraxes que chegan ao medio millón de exemplares. Revistas como *Caras y caretas* ou *Sherlock Holmes* acollen os novos relatos policiais. Nos anos vinte e trinta converxen tradición e vangarda, literatura culta e popular, aristocratismo e popularismo simbolizados nas rúas Florida-Boedo como espazos esteticamente contrarios. O xornalismo afonda na despolitización, cultiva o humor; grandes escritores firman colaboracións de prensa a carón de ben pagados xornalistas. O cinematógrafo está de moda e hai unha obsesión xeral polo «espírito da novidade». Crece así mesmo a delincuencia e a criminalidade, que pasan de ser casos illados a presenzas xeneralizadas no conxunto social.

A literatura policial arxentina, neste espléndido período (1910-1940) débátese entre o selo da identidade propia e os modelos importados. Borges canoniza o modelo inglés representado por G. K. Chesterton ou Conan Doyle. Leopoldo

⁸ Director da revista *Caras y caretas*, popularizou o pseudónimo «Fray Mocho», autor de *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar* (1887), da novela *Memorias de un vigilante* (1897) e, sobre todo, dos *Cuentos de Fray Mocho* (1906).

⁹ Laila Caimari (2015): «Lecturas policiales porteñas» en *Fuera de la ley*, Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, p. 50.

Lugones, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, E. Anderson Imbert, Nicolás Olivari, Borges e Bioy Casares entre outros prestixian ou dignifican as historias policiais que aparecen cinxidas estreitamente pola normativa dos modelos foráneos. A colección de «La novela semanal» é unha excelente plataforma de divulgación do xénero, no que se introduce a crónica de sucesos do ámbito urbano e no que as traducións son cada día máis numerosas. Xorden tamén os primeiros estudos de narrativa policial.

Rematamos este segundo apartado coa referencia concreta a algúns dos máis interesantes libros de relatos do período 1910-1940. Comezamos polos xa citados *Memorias de un detective* (1912), de Alberto Dellepiane e *Casos policiales* (1912), de Vicente Rossi. Algo máis serodia é a publicación de *Historias sin importancia* (1920), de Juan V. Guillot ou *La mosca verde: cuentos* (1933), de Nicolás Olivari.

Inevitable é a referencia ao policial en Jorge L. Borges, que fai problema intelectual, partida de xadrez, a casuística da que se ocupa o seu personaxe Isidro Parodi en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares e asinado co pseudónimo Hermanos Bustos Domécq. Tamén atopamos pezas soltas do policial en libros como *Historia universal de la infamia* (1935) e, posteriormente, en *El Aleph* (1949). Na obra de Bioy Casares, relatos e novelas, conflúen o porteño local, o fantástico metafísico e elementos policiais, mais resulta posterior a súa publicación á cronoloxía aquí delimitada. Nos casos de Roberto Arlt e Horacio Quiroga hai que pescudar o policial nos volumes dos seus *Cuentos completos*, que publicou a Editorial Losada; máis particularmente en *El criador de gorilas* (1941), de Arlt, e nas novelas *El juguete rabioso* (1926) e *Los lanzallamas* (1931) do mesmo autor. Merecen un posto nesta breve panorámica o historiador da literatura e ensaísta Enrique Anderson Imbert, creador do detective Gamboa, investigador estático (de sofá) e reflexivo, que ao dicir do seu creador «odiaba los interrogatorios¹⁰». O personaxe, inspirado na figura de Hércules Poirot, creada por Agatha Christie, aparece en varias pezas dos seus *Cuentos completos* (1997). As historias policiais de Alfonso Ferrari Amores e Enrique Richard Lavalle figuran en moi boa medida en «La novela semanal», ao tempo que as de Laurentino C. Mejías

¹⁰ E. Anderson Imbert (1930): «Las deducciones del detective Gamboa», *La Nación*, Buenos Aires, 28 de setembro, p. 8.

e Alberto Dellepiane pertencen ás páxinas da revista *Sherlock Holmes*¹¹. O policial como misterio advertímolo en relatos do gran Leopoldo Lugones, particularmente en *Las fuerzas extrañas* (1906) e *Cuentos fatales* (1926), estes de orientación fantástica.

A lectura dos títulos e autores xa citados revela que non houbo, nestas décadas de tanto crecemento do policial, unha única fórmula, feito en boa medida motivado pola presión das normas e modelos foráneos. A observación realista, o subseguinte naturalismo, a análise psicolóxica e a tendencia melodramática, a ciencia ficción e as vías do fantástico, a crónica xornalística informan relatos e novelas do xénero en Arxentina, coa pegada ademais das publicacións traducidas de autores europeos (ingleses, franceses, alemáns) ou do norteamericano E. A. Poe.

Dende 1940, aproximadamente, a panorámica da narrativa aquí tratada está presidida polas variantes de tratamento da fórmula da novela negra norteamericana que os representantes do policial arxentino acomodaron ao seu modo particular, non sempre ortodoxo. Dentro das claves de tratamento que tentan acadar unha identidade propia arxentina rexistramos:

1. A omnipresencia da escenografía bonaerense, mais tamén a apertura ao ámbito rural (Walsh, Piglia).
2. A presenza, vista criticamente, das ditaduras políticas contemporáneas co seu ronsel de crimes, desaparecidos, torturas, interrogatorios, exilios etc. Da súa conivencia co mundo dos negocios (bancos, grandes empresas multinacionais, cárteles internacionais do crime e da droga) xorde a lacra da corrupción, da violencia, da degradación moral no individuo e nunha sociedade inxusta, desestruturada, desenganada, pesimista.
3. A directa relación coa realidade presente inflúe na denuncia, no económico, de bolsas de miseria froito das graves crises do país e da corrupción xeneralizada. Aparecen as novas xeografías da miseria (as «villas miseria») e a súa réplica representada nas urbanizacións da alta burguesía adiñeirada (en Claudia Piñeiro, deste segundo caso hai significativas mostras).

¹¹ Nesta revista apareceron tamén os contos da serie «Memorias de Nelson Cólman», de Anderson Imbert.

4. A música anglonorteamericana (pop, rock) de grupos duros, contestatarios; o cine, a crónica xornalística, a «tinta roja» das páxinas de sucesos son elementos integrados nas historias e demostran o proceso de asimilación polos modelos sociais, culturais e económicos (tamén delituosos e criminais) procedentes dos Estados Unidos.
5. Droga, sexo, alcol (trago) e crime son outras tantas constantes nesta narrativa.
6. Nos personaxes radican trazos do arxentino esencial: tristura, soledade, sensación de fracaso, nostalxia, pesimismo e criticismo (En Argemí, Soriano ou Walsh).
7. Un dos atractivos fundamentais lévanos á autenticidade da linguaxe narrativa, á expresión arxentina entre violenta e emotiva, sentimental, concisa e dura.

Cara ao posible lector e a título meramente informativo, caben algunhas referencias. Narradores exclusivamente policiais (ou case) son algúns como Rodolfo Walsh e outros posteriores como Raúl Argemí (*Los muertos siempre pierden los zapatos*, 2002), Guillermo Orsi (*Nadie ama a un policía*, 2007) ou Carlos Salem (*Muerto el perro*, 2014). De Walsh, escritor de intensa impregnación política, son de cita obrigada libros de relatos como *Variaciones en rojo* (1953), *Los oficios terrestres* (1965) ou *Un kilo de oro* (1967). Ao falar de Borges e do policial arxentino non podemos omitir unha fundamental contribución ao xénero, a excelente colección «El séptimo círculo¹²», que el fundou e dirixiu na Editorial Emecé en colaboración novamente con Bioy Casares. Impresiona o catálogo da colección.

En non poucos casos o policial é só unha das modalidades narrativas cultivadas. Así Guillermo Saccomanno é un novelista que trata a violencia política do seu país. O policial sitúase, peculiar polo escenario cuarteleiro, en *Bajo bandera* (1991). Con 77 obtivo o Premio D. Hammett da Semana Negra de Xixón. Este é o caso doutros como Ricardo Piglia, Borges, Bioy Casares, A. Pauls, Luisa Valenzuela ou Martín Caparrós entre outros nomes posibles.

¹² A colección, dedicada á novela policial inglesa e á novela negra norteamericana, tirou un total de 366 títulos entre 1945 e 1983, anos que percorren a súa xeira. Presenzas argentinas temos unicamente dúas: *El estruendo de las rosas* (1948) de Manuel Peyrou e *Los que aman, odian* (1946) da autoría de Bioy Casares e a súa dona, Silvina Ocampo.

Leva razón a estudosa Martha Barboza ao salientar que o modelo policial-negro arxentino, nacido como «literatura menor» popular e de masas, adquire unha visión do país baseada non unicamente no crime e a súa investigación, senón tamén en feitos cotiáns e marxinais que conforman o contexto do narrado, no que cobran importancia cuestións sociais e existenciais, estéticas e técnicas da novela e o relato inscrito no «negro». A sociedade (ou certos sectores da mesma) substitúe o individuo e esta narrativa desprega unha polifonía de voces no terreo do discurso que se ve poboado de elementos de reflexión, paródicos, e da procura de formulacións distintas e contrarias e moito máis complexas que as da tradición da narrativa negro-policial.

A clasificación neste ámbito de novelas como *Coloquio* (1990), de Alan Pauls; *Novela negra con argentinos* (1991), de Luisa Valenzuela; *El tercer cuerpo* (1990), de Martín Caparrós ou *Arena en los zapatos* (1989), de Juan Sasturain, autor tamén de *Manual de perdedores I e II* (1983, 1988) e creador do detective Etchenike, representaría unha valoración tan inexacta como empobrecedora, entre outras circunstancias polo desprazamento a un nivel subsidiario da típica trama policial en beneficio da nova figura do detective (degradado¹³, perdedor, antiheroico en moitos casos), dos usos técnicos, de desaparición do enigma e do suspense, do humor e da ironía, do ensaio de novos códigos lingüísticos, de digresións narratolóxicas e de tramas fragmentarias, abertas, inconclusas.

Tamén este breve traballo ten que resultar, pola desmesurada amplitude da materia, incompleto e fragmentario; seguramente, tamén impreciso. En todo caso, quixemos levar ao lector algunha información que o oriente sobre unha narrativa que ten séculos de existencia nas letras arxentinas e que hoxe é actualidade en países como Suecia, Noruega, Dinamarca, Islandia, Finlandia ou Grecia. Nomes como os de Petros Márkaris, Henning Mankell, Åsa Larson, Camilla Läckberg, Anne Holt, Karin Fossum, Arnaldur Indridason ou Jan Costin Wagner teñen xa un moi amplo público lector.

¹³ Ao respecto cómpre a referencia á novela *El secreto de sus ojos* (2005), de Eduardo Sacheri, onde os «detectives» son dous escuros funcionarios dun xulgado de Buenos Aires que acaban por localizar o asasino grazas á erudición futbolística. A novela deu lugar a unha espléndida película (2009), do mesmo título, protagonizada por Ricardo Darín, que recibiu o Oscar de Hollywood. Noutra novela, esta vez de Alan Pauls, o investigador é un drogadicto cargado de problemas sexuais.



José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e as Letras Galegas: un soneto en galego de 1902, un poema políglota de 1914, unha crestomatía universitaria de textos galegos de 1921, unha carta ao lingüista Aníbal Otero de 1936 e outros textos

XESÚS ALONSO MONTERO

Universidade de Santiago de Compostela/Real Academia Galega

1. Breve achegamento ao polígrafo José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e noticia dalgunhas incursións no eido da Lingüística galega

Estamos —estou— ante unha personalidade que admiro desde os meus anos de estudante de Filoloxía Románica en Madrid (1950-1953). Admiraba, naquel inmenso home de Letras, os seus estudos de Filoloxía e Etnografía, estes, os de Etnografía, non alleos, en moitas ocasións, ao que chamamos Etnolingüística. Non ignoraba eu que Leite era autor de traballos de moita valía nos eidos da Arqueoloxía, da Epigrafía e da Numismática. Traballou con éxito no campo da Historia literaria e fixo incursións importantes noutros saberes humanísticos. Eu consultei, daquela, varios volumes da serie *Opúsculos*, grosos tomos nos que recollía, principalmente, traballos lingüísticos publicados na *Revista Lusitana*, que el fundou en 1887 e dirixiu desde ese ano. De vez en cando volvo ao volume IV dos *Opúsculos* (1929)¹, no que nos ofrece boa parte das súas indagacións lingüísticas sobre o galego, unha, conmovedora para min: a enquisa a que someteu «no Porto em 1877, falando com un rapaz de Ribadavia (Orense), guardasoleiro ambulante, que andava por Portugal havia dois meses». Del tomou os trazos fonéticos que, tempo despois, recolleu no artigo «Pronuncia galega» (pp. 665-666)². Nese artigo, o sabio dialectólogo falaba do «ribadaviense», o meu dialecto!

Recoñezo que o interese de Leite de Vasconcelos pola Lingüística galega, daquela moi pouco presente nos investigadores foráneos (sen excluír os portugueses), facía medrar a miña admiración por aquel home de Letras tan polifacético. Tamén sabía que aquel filólogo —a faceta na que eu estaba máis interesado— non cursara, na Universidade, a carreira de Letras; cursara

¹ En realidade, trátase de *Opúsculos. Volume IV. Filología (Parte II)*, Coímbra, Imprensa da Universidade, 1929.

² Artigo publicado no tomo I da *Revista Lusitana* (1887).

a de Medicina, na que se licenciou en 1887. El mesmo nos conta no prólogo dos *Opúsculos*: «Em fins de 1887, deixei a Medicina para me consagrar sômente às outras ciencias, a que já me dedicava quando a estudei». Non estraña, pois, que o seu traballo de Licenciatura se titulase *Evolução da Linguagem* (1886). Xa en 1883, aínda universitario, un estudo lingüístico seu, *O dialecto mirandés*, fora premiado en Montpellier por unha asociación de Romanística. Anterior en dous anos é a súa preocupación por Galicia.

En efecto, de 1881 (tiña 25 anos e estudaba Medicina) é o seu poema «A Galiza», que comeza con este recoñecemento cultural:

Por ti nos veio o alaude da Provença,
essa toada lânguida, feliz,
que trouxe á Iberia uma alegria inmensa
e encheu de luz o poeta D. Diniz

e finaliza con esta arela política:

A Justiça levanta o vivo facho
da federal e ethnica união:
separados da Hispanha, em dia novo,
outra vez formaremos um só povo!

Ábrese este canto a Galicia con dous versos de Lamas Carvajal («Como unha queixa que leva o vento,/ cal un suspiro que o peito garda»). Interesan especialmente as dúas páxinas do prólogo nas que o autor arremete contra a teima portuguesa de subestimar Galicia e os galegos, teima presente en Camões, noutros autores portugueses e en non poucas expresións e refráns da xente. É neste prólogo onde escribe palabras insólitas entre os letrados portugueses daquel tempo: «O galego, como demonstra a Philologia románica, é um dialecto português; basta lermos calquer composição naquela língua para nos convenceremos logo da relação d'ela com a nossa, principalmente com a popular. Em galego poetarão muitos dos colaboradores do *Cancioneiro da Vaticana*».

En realidade, o seu interese polas « cousas galegas » é anterior. Xa en 1877, con dezanove anos, o dialectólogo que levaba dentro conversara cun afiador de Ribadavia sobre a fonética do seu falar.

Aínda sen consultar todos os traballos de Leite, directa ou indirectamente relacionados co galego, en 1961 publiquei un artigo co título «José Leite

de Vasconcelos en la Lingüística gallega», para o que non só consultei os imprescindibles *Opúsculos* senón que utilicei o seu traballo «Notas sobre a clasificación de algúns dialectos románicos» (*Revista Lusitana*, 1890-1891), estudo feito a partir das cartas que lle remitiu o príncipe Luis Luciano Bonaparte. A este débelle Leite de Vasconcelos o termo «codialecto» que o noso polígrafo empregou para o portugués, o galego e o mirandés na súa tese de doutoramento *Esquisse d'une Dialectologie Portugaise* (París, 1901). Este título converte a Leite de Vasconcelos no gran coñecedor das falas da franxa occidental da Península Ibérica. Non hai, daquela, un mapa dialectal de España destas características e riqueza. Nesa altura, non existía a escola de Menéndez Pidal, o mestre que aínda non publicara *El dialecto leonés*, obra de 1906, posterior, tamén, aos dous volumes dos *Estudios de philologia mirandesa* (Lisboa, 1902), título excelso da Dialectoloxía hispánica.

Cómpre termos en conta que Leite de Vasconcelos, que tivo mestres, en Portugal, nos saberes médicos, iniciouse e formouse en Filoloxía autodidactamente. Consciente, sen dúbida, das limitacións da súa formación, nos anos finais do XIX asistiu en París a cursos impartidos por ilustres romanistas, entre eles Morel-Fatio, que en 1898 xa o convidou a explicar un curso de Filoloxía portuguesa na Universidade. Isto explica a súa tese de doutoramento lida e defendida en París e publicada en francés. Que se saiba, ninguén en Portugal cuestionou que fose nomeado profesor catedrático da Universidade de Lisboa, no ano 1911, primeiro de Lingua e Literatura latinas e, desde 1914, de Lingüística Románica. En París asistiu Leite ás clases de linguas celtas do profesor Henri d'Arbois de Jubainville. Polas cartas cruzadas entre o lingüista portugués e Émile Hübnér, profesor de Filoloxía Clásica na Universidade de Berlín, temos noticia do influxo que este exerceu sobre aquel como latinista e epigrafista.

Froito da miña vella admiración polo inmenso saber filolóxico de Leite de Vasconcelos e polo seu «galeguismo» foi o meu estudo de 1961 «Leite de Vasconcelos en la Lingüística gallega», pioneiro, penso, na nosa historiografía³. Un ano antes, co gallo, en Lugo, duns Xogos Florais galaico-portugueses, publicara un artigo xornalístico co título «José Leite de Vasconcelos en Galicia» (*El Progreso*, 9-10-1960). A miña admiración foi medrando co paso do tempo, sobre todo cando coñecín outra das facetas de Leite de Vasconcelos, a de poeta, eclipsada, tamén entre algúns especialistas, polo seu inxente e

³ *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo* 53-56, 1960-1961.

poligráfico labor erudito. Nos últimos anos achegueime a textos da súa obra «galeguista» dos que non tiña noticia cando, en 1961, redactei aquel meu traballo. De dous deles, o poema políglota e a crestomatía universitaria, dou noticia na presente colaboración. Hai senllos exemplares na biblioteca da Real Academia Galega.

Naceu Leite de Vasconcelos o 7 de xullo de 1858 en Ucanha, na freguesía de Momdim de Beira-Alta, e faleceu en Lisboa o 17 de maio de 1941. Foi unha vida, desde moi novo, entregada de cheo á investigación e á escrita dunha obra inxente, aínda en parte (non só no epistolario) inédita. Contan os biógrafos o que o noso investigador padeceu en 1891 cando morreu a súa noiva, Matilde Brandão, en vésperas do casamento. Desde esa data, o ilustre solteiro só se comprometeu, en nupcias perpetuas, coa musa da erudición.

2. Leite de Vasconcelos escribe, en 1902, un soneto en lingua galega: «Galicia»

Nese ano, o sabio polígrafo viaxa a Galicia, a varios lugares de Galicia, de-téndose, dun xeito especial, na Coruña, onde o acollen, coas máximas atencións, algúns dos homes de Letras galegos máis ilustres da época. A estancia coruñesa foi relatada en dúas páxinas da *Revista Gallega*, probablemente por Galo Salinas, o seu director (7-9-1902). Reproducimos, enteira, a reportaxe.

PROSA Y VERSO

JOSÉ LEITE DE VASCONCELLOS

C'unha de aquelas satisfaiçós non ben espricadas pol-o moito sentidas, tivémol-a honra de contar uns días como óspede noso, ao ilustre arqueólogo e lingüista lusitano Sr. José Leite de Vasconcellos, unha das figuras literarias máis saíntes do viciño reino.

O Sr. Leite de Vasconcellos tiña o propósito de se estar solmentes un día na Cruña, mais os nosos rogos fixéronlle aprazal-o seu viaxe e debémoslle a satisfacción de o contar entre nos tres días que empregou en visital-a nosa poboación, en visitar bibliotecas y en tomar apuntes que lle servirán pra escribir unha estensa obra sobre dos usos, costumes e linguaxe de Galicia, rexión que é ouxeto da predileución do noso sabio amigo.

Querendo corresponder á súa amabilidade tratamos de pasar unhas horas agradabres palicando das cousas da terra, e pra levar á cabo o noso proyeuto recramámol-a axuda do noso bon amigo Manecho Lugris, na cuya casa ofrecimos ao ilustrado escritor un modesto refresco.

E alí c'o Sr. Leite Vasconcellos xuntáronse os Sres. D. Manuel Murguía, D. Eduardo Pondal, D. Andrés M. Salazar, D. Urbano González Varela, D. Florencio Vaamonde, D. Manuel Lugrís, D. Francisco Tettamancy Gastón, D. Eugenio Carré Aldao e D. Galo Salinas Rodríguez.

Entre gotos e fumazo dos cigarros xeneralizouse a conversa, e a petición do Sr. Leite léronse poesías de Rosalía Castro, Pondal, Lugrís e outros poetas, trocándose frases afectuosas que estabreceron á familiaridade, sendo a nota principal da íntima festa os desexos por todos espostos de que Portugal e Galicia marchen xuntos hacia o seu perfeccionamento pra outer que sexan en ambos países uns mesmos os sentimentos, as aspiraciós e mail-os destinos.

A señora D.^a Purificación Varela, dina esposa do señor Lugrís, e cunha bondade nunca ben agradecida, executou no armonio unhas melodías gallegas que os presentes apraudiron facendo xusticia á labor artística de tan competente profesora.

Despois de tres horas que a todos pareceron cortas, suspendeuse tan agradable festa, e de aquela, Conchiña, a filla de Lugrís, encantadora nena de cinco anos, adiantouse e presentoulle ao señor Leite de Vasconcellos un ramillete de flores atado c'un lazo de cinta de seda dos coores de Galicia e Portugal, azul e branca, do que pendoraba unha medalla que por unha cara ostentaba o escudo da Cruña e pol-a outra o feito glorioso da inmortal María Pita.

O Sr. Vasconcellos ao bicar á preciosa neniña dou as gracias pol-o ousequio decindo que da tan gran reunión levaba imborrabre lembranza.

A continuación publicamos o soneto que escribiu e leeu en gallego o distinto literato e filólogo, e que dedicou á nosa terra.

GALICIA

GALICIA, terra irmán de PORTUGAL,
Onde voan os mesmos paxariños,
E as mesmas froles bordan os camiños,
E as mesmas almas ten o mesmo ideal;

Lindo berce de Curros e Pondal,
—Un, que escoita os murmulos dos *airiños*,
Outro, que abrindo vellos pergamiños,
Canta as grorias d'un pobo colosal—

Eu te saúdo! E chamome feliz,
 Pois hoxe, preto d'estes bós amigos,
 Bebín en paz dous gotos de Xerez...

Soño da veira-mar, verde país,
 Poida eu por lonxe andar sen correr p'rigos,
 Pra acó te vir saudar máis unha vez!

Dr. J. LEITE DE VASCONCELLOS
 A Cruña, Setembre, 2 de 1902

Existe outro relato periodístico, moito máis breve pero que nos achega precisións ausentes no da *Revista Gallega*. Publicouse catro días antes en *La Voz de Galicia* (3-9-1902) e recolle, tamén, o soneto que, segundo o cronista (Urbano González Varela?), o poeta portugués improvisou. Reproducimos a totalidade do texto da *Voz*:

LEITE de VASCONCELLOS
 UN PUÑADO DE «ENXEBRES»

Leite de Vasconcellos, el notable filólogo portugués, fué obsequiado ayer, como anunciábamos, con una fiesta íntima.

Un puñado de entusiastas socios de la Liga Gallega, fervientes devotos de la pequeña patria y amantes de sus glorias y prestigios y de aquellos que desde fuera los respetan y comprenden, se reunió ayer en casa de los señores de LUGRÍS, y la tarde, consagrada al ilustre lusitano, transcurrió agradablemente entre música y literatura.

Fueron los concurrentes Murguía, Pondal, Martínez Salazar, Tettamancy, Urbano González, LUGRÍS Freire, Vaamonde, Carré y Salinas.

El Sr. Leite de Vasconcellos, obsequiado espléndidamente por los dueños de la casa, se regaló escuchando bellas poesías de Rosalía de Castro, Pondal y LUGRÍS y escogidos trozos de música de la *terriña*, que ejecutó al armonium con delicadeza exquisita y maravillosa precisión la esposa del Sr. LUGRÍS, hermana de nuestro querido compañero Urbano González.

Todos los concurrentes aplaudieron con entusiasmo a Pura González, que es una verdadera artista.

Para final de sesión tan amena, donde se habló de literatura, de patria, de regionalismo, de mil cosas, y todo con entusiasmo y con calor, el Sr. Vasconcellos, que fué obsequiado con un hermoso *bouquet* ceñido con cintas azul y blanco, colores de las banderas portuguesa y gallega, improvisó

el siguiente soneto, escrito en gallego, con extraordinaria facilidad y con belleza de pensamiento y de forma:

A GALICIA

GALICIA, terra irmán de PORTUGAL,
Onde voan os mesmos paxariños,
Onde os mesmos *queixumes* dan os *piños*,
Y as mesmas almas tén o mesmo ideal;

Lindo berce de Curros y Pondal,
—Un, que escoita os murmulos dos *airiños*,
Outro, que abrindo vellos pergamiños,
Canta as groreas d'un povo sen igual—

¡Eu te saudo! Y hoxe son felis
Porque, eiqui preto d'estes bós amigos,
Bebín en paz dous tragos de Xerez...

Soño da veira mar, verde país,
Líbrenme os deoses de desgraza e prigos,
¡Pr'acó t'eu vir saudar mais unha vez!

DOCTOR J. LEITE DE VASCONCELLOS

A Cruña 2-IX-1902

Verbo do soneto, estamos ante un texto que presenta, na versión B (a do 7-9-1902) bastantes variantes, algunhas notables. De feito, existe unha versión C, de 1911, pero editada por quen asistiu á xuntanza do 2 de setembro: por Eugenio Carré Aldao. Velaquí o soneto na edición de Carré:

GALICIA

GALICIA, terra irmán de PORTUGAL
onde voan os mesmos paxariños,
e as mesmas frores bordan os camiños,
e son uns mesmos, pobos e ideal.

Lindo berce de Curros e Pondal,
—Un, que escoita os queixumes dos *airiños*,
outro, que abrindo vellos pergamiños
canta os feitos da historia rexional:—

Eu te saúdo! E atópome feliz
pois sentín hoxe, d'estes bôs amigos,
o corazón ao rente latexar...

Soño da Beira mar, verde país,
viva eu de cote sin correr perigos,
pra acó mais unha vez, virte á saudar.

Coruña, Septiembre, 1902⁴

Xa aquí, vexamos os versos que experimentaron modificacións.

A3 Onde os mesmos queixumes dan os piños
B3 E as mesmas froles bordan os camiños,
C3 e as mesmas froes bordan os camiños,

A4 Y as mesmas almas tén o mesmo ideal;
B4 E as mesmas almas ten o mesmo ideal;
C4 e son uns mesmos, pobo e ideal.

A8 Canta as groreas d'un povo sen igual—
B8 Canta as grorias d'un pobo colosal—
C8 canta os feitos da historia rexional:—

A9 ¡Eu te saúdo! Y hoxe son felis
B9 Eu te saúdo! E chamome feliz,
C9 ¡Eu te saúdo! Y atópome feliz

A10 Porque, eiqui preto d'estes bós amigos,
B10 Pois hoxe, preto d'estes bós amigos,
C10 pois sentín hoxe, d'estes bôs amigos,

A11 Bebín en paz dous tragos de Xerez...
B11 Bebín en paz dous gotos de Xerez...
C11 o corazón ao rente latexar...

A13 Líbrenme os deoses de desgraza e prigos,
B13 Poida eu por lonxe andar sen correr p'rigos,
C13 viva eu de cote sin correr perigos,
A14 ¡Pr'acó t'eu vir saudar mais unha vez!
B14 Pra acó te vir saudar máis unha vez!
C14 pra acó mais unha vez, virte á saudar.

⁴ *Literatura gallega con extensos apéndices bibliográficos y una gran antología...*, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911, p. 244.

Como explicar as modificacións das versións B e C? Hai que supoñer que o texto publicado na *Voz* (A), o 3 de setembro de 1902, foi levado ao xornal coruñés por Urbano González o mesmo día 2, data da xuntanza con Leite de Vasconcelos na casa de Lugrís Freire. Tamén cumprirá supoñer que, antes de publicarse a versión B (o 7 de setembro), Leite de Vasconcelos corrixiu o soneto, nalgún verso moi acertadamente, por exemplo o 3 («as mesmas froles bordan os camiños»). Son notables as diferenzas entre a versión C e as dúas anteriores. Estamos, penso, ante un texto «amañado» polo propio editor, Eugenio Carré Aldao. Repárese no verso 4 («e son uns mesmos, pobo e ideal») e, sobre todo, no 8 («canta os feitos da historia rexional»). O «amañador» —*ergo*, un manipulador textual— axeita o texto dun portugués amigo e admirador de Galicia aos seus peculiares criterios «rexionalistas», quen, por outra parte, no seu afán de limpar o soneto de elementos extragalegos («dous gotos de Xerez»), modifica substancialmente o verso 11 («o corazón ao rente latexar...»).

De tódolos xeitos, volvo á autoría das variantes da versión C, a editada por Carré Aldao anos despois (1911): debo manifestar, por se for necesario, que se trata, loxicamente, dunha hipótese. Hoxe por hoxe non albisco outra.

Non debo omitir, porén, que, segundo un biógrafo de Leite de Vasconcelos, Jaime Lopes Dias, existe unha edición do soneto allea ás dúas coruñesas de setembro de 1902: «Folla volante, impresa em Lugo em 1902⁵». Teño as miñas dúbidas, pero conste a noticia para posteriores pesquisas.

O certo é que o soneto —un aceptable e gasalleiro soneto de circunstancias— ten sido reproducido bastantes veces partindo de calquera das tres fontes sen que os reeditores teñan sinalado a existencia das outras dúas. Cómpre engadir que este soneto de 1902 é o primeiro poema galego dun poeta alófono na nosa lingua nos tempos modernos⁶.

Por outra parte, o soneto —que non é literariamente desestimable, repito— non ten suscitado, que eu saiba, comentarios. Nas miñas indagacións

⁵ *O Dr. José Leite de Vasconcelos. Elementos para o estudo da súa vida e obra*, Lisboa: Livraria Ferim, 1948, p. 48.

⁶ É anterior un breve e moi discreto epigrama (1888) de Gumersindo Laverde Ruiz, santanderino que foi catedrático de Literatura no Instituto de Lugo e que casara en Outeiro de Rei.

só atopei estas palabras de Ernesto Guerra da Cal: «...exprimiui em versos galegos o seu profundo amor á terra irmã⁷».

Quizais non sexa inútil facer unha advertencia sobre o título, «Galicia», nas versións B e C, e «A Galicia», na A. En calquera caso, non se confunda cun poema seu, de mocidade, escrito en portugués co título «Á Galliza (no segundo centenário de Calderón)». Imprentouse na Typographia Nacional do Porto, 1881. Xa daquela tiña o noso poeta algunha familiaridade coa literatura galega contemporánea, tanto que o poema contén, como paratexto inicial, dous versos de Lamas Carvajal. Esta composición, coas dúas páxinas en prosa que a precederon, foi reproducida, case un século despois, na revista *Grial* (56, 1977).

Como canto a Galicia é anterior, bastante anterior, ao soneto homónimo. A súa primeira incursión nos eidos do noso folclore literario é posterior en dous anos: «Literatura popular gallega», *El Folk-lore frexnense*, 1883. Era, nunha ou noutra data, estudante, aínda, de Medicina. Xa con dezanove anos entrevistara, por razóns lingüísticas, un «guardasoleiro» de Ribadavia. Foi no Porto no ano 1877.

3. Mãi / Carme poliglótico, 1914

Así se titula un poema do filólogo e políglota Leite de Vasconcelos. Publicao nunha separata do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciencias de Lisboa* (vol. VI) na que figura un retrato de dona Henriqueta Leite de Vasconcellos Cardoso Pereira de Mello, nai do autor (†16-6-1894). O poema contén esta dedicatoria, que aclara cal foi a súa motivación («A um poeta que me pediu lle traduzisse a palavra “mãi” em várias línguas»).

Como Leite, alén de filólogo e políglota, era poeta, responde ao solicitante cun texto en verso no que «sitúa» os sete sinónimos de «mãi»: «méter», en grego; «máthir», en galélico irlandés; «mātá», en sánscrito; «múoter», en alemán; «mater», en latín; «mairá», en provenzal, e «nai» en galego.

Trátase dun poema, que, como exercicio filolóxico, non está exento de interese:

⁷ *Dicionario de Literatura (Portuguesa. Brasileira. Galega).*

MÃI

(A UM POETA QUE ME PEDIU LHE TRADUZISSE A PALAVRA «MÃI»
EM VÁRIAS LINGOAS)

Da Grecia, ao sol que recebeu de Apolo,
Sei *méter*; *máthir*, sei da Irlanda fria;
Da India, do santo Ganges posta ao colo,
Sei *mātá*, —e ela d'isto se inebria;

Da Germania, em florestas seculares
Meia oculta, onde a Dónar, deus aereo,
Nas arvores ha templos com altares,
Sei *múoter*, voz velada de misterio;

Mater do Lacio, que a seus pés suspena
E submetida vê a terra inteira;
Maire, em trovas volantes, da Provença;
Nai da Galiza, do Oceano á beira...

Nem que em todas as lingoas que o homem fala
Eu pudesse ou tentasse dizer «mãi»,
Exprimiria, porque nada o iguala,
O eterno encanto que essa ideia tem.

Se nas tes primeiras estrofas o poeta filólogo constrúe un xogo admirativo á figura da nai (en xeral), na última, o fillo de dona Maria Henriqueta Leite está a pensar na súa proxenitora. Da devoción por ela un seu discípulo, Manuel Heleno, conta este episodio: «Uma vez o vi chorar ao contar, de volta de uma viagem, que lle esquecera o retrato da mãi que ele todos os dias beijava» (*Fotobiografía*, p. 22)⁸.

Opúsculo nunca citado entre os eruditos galegos, existe un exemplar na biblioteca da Real Academia Galega (sinatura: F-160). Imponse pensar que os usuarios dela ou non bateron co singular poema ou, se o consultaron, non repararon na súa peculiaridade.

⁸ Denominamos *Fotobiografía* neste artigo o volume-álbum *José Leite de Vasconcelos. Fotobiografía* (ed. de Luis Raposo), Lisboa, Verbo/ Museu Nacional de Arqueologia, 2008.

4. Unha crestomatía universitaria de textos galegos, de 1921, nunca tida en conta

I

No ano 1921, Leite de Vasconcelos publicou a terceira entrega dos seus *Textos Románicos escollidos*, utilizados polo douto profesor na súas clases da Facultade de Letras de Lisboa, editora destes opúsculos impresos na Tipografía Lusitana de Lisboa. As entregas amosan, na cuberta, estes títulos e datos: *Textos Románicos escollidos. I. Em italiano*, 1919; *Textos Románicos escollidos. II. Em espanhol*, 1920; *Textos románicos escollidos. III. Em galego moderno*, 1921.

Do opúsculo de 1921 hai un exemplar na Biblioteca da Real Academia Galega (F6510) dedicado polo editor nestes breves termos: «Á Academia Gallega/of. J. L. de V.». Contén, a modo de posdata, esta «N(ota) B(ene)»: «Ha aquí algúns erros tipográficos». En efecto, dous deles, na páxina 4 (texto en prosa de Rosalía), foron corrixidos polo editor da crestomatía.

Non carece de utilidade ofrecer o índice de textos «escollidos» polo profesor Leite de Vasconcelos para explicar aos seus alumnos da Facultade de Letras en Lisboa as características lingüísticas e literarias do «galego moderno». De nove capítulos consta a crestomatía, numerados en arábigo:

1. Rosalía de Castro, *Cantares gallegos* (que cita pola edición de 1909).
 - a) Do «Prólogo»: Só o primeiro parágrafo (unha páxina, aproximadamente).
 - b) Poesía: «Quíxente tanto, meniña».
 - c) Poesía: As seis primeiras estrofas de «Adiós, ríos, adiós, fontes» (Leite omite o cantar popular iniciado con este verso).
2. Curros Enríquez, *Aires d'a miña terra*.

«Ten a serena o canto»: Poema da 2ª edición de *Aires* que Leite toma da 3ª, 1886 (A Coruña), como precisa nunha nota na que comete un lapsus (1856 por 1886). En 1856, Curros tiña cinco anos.
3. Eduardo Pondal (carta em prosa e tres poesías).

A este capítulo dedicámoslle, no presente artigo, un apartado especial.
4. Valentín Lamas Carvajal (extractos de dúas obras).
 - a) Do «Prólogo» das *Espiñas, follas e frores* (cítao pola 3ª edición, Madrid, 1877).
 - b) *Coitas d'a emigración* (poema do libro citado).

c) «A tía Sabel d'o Pereiro» (do libro en prosa *Gallegada*, Ourense, 1877. Trátase da 1ª ed. de *Gallegada. Tradicións, costumes, tipos e contos d'a Terriña*).

5. Benito Losada (extractos de dúas obras).

a) «O son d'a gaita» (poema de *Soaces d'un vello*, A Coruña, 1886)

b) «Os zapatos» (epigrama de *Contiños*, A Coruña; o editor omite a data: 1888).

6. Alberto García Ferreiro, *Chorimas*.

«Era d'a caste d'esas doores» (poema da primeira —e única— edición deste libro, A Coruña, 1890).

7. Francisco Tettamancy y Gastón, *O castro de Cañás*

Son vinte versos deste poema, da 1ª edición (A Coruña-Lugo, 1903).

8. Florencio Vaamonde, *Mágoas*

O poema que se inicia co verso «Que ben que o campo alegras». *Mágoas*, como sinala o editor, publicouse en Lugo no ano 1901.

9. Cántigas populares.

Son sete «Collidas da tradición oral», seis delas de tema amoroso.

Non é este opúsculo, en realidade, unha antoloxía, corpus textual no que os textos son escollidos, basicamente, con criterios estéticos e sen omitir parcelas moi significativas dos autores escolleitos. Repárese no feito de que, no capítulo de Rosalía de Castro, Leite de Vasconcelos non ten en conta *Follas novas* (1880), libro que, forzosamente, non ignoraba. Se nos poñemos esixentes, habería que esixirlle ao editor deste opúsculo de 1921 páxinas de *A Nosa Terra* (1916-1936) e, mesmo, da revista *Nós* (1920-1936). O editor céntrase nun período duns corenta anos (1863-inicios do XX), pondo o acento en escritores da Cova Céltica (ou coruñeses) cos que tivo algunha relación persoal.

O opúsculo está deseñado, sen dúbida, con criterios de profesor, do profesor que, por partir, precisamente, deses textos, está en condicións de introducir os seus alumnos universitarios nas claves dun discurso literario que, daquela, non era explicado en ningunha cátedra, nin sequera na Universidade española. Así pois, temos que entender os textos «escolhidos» polo profesor Leite de Vasconcelos como textos *útiles*, non sempre de notable valía estética. Estamos, pois, ante unha crestomatía (na que se aprenden cousas útiles), non ante unha antoloxía, xénero de colectáneas que poñen o acento na entidade estética dos textos.

Sexa como for, nunca un *corpus* como este fora utilizado como libro de texto nun curso universitario. Nas Letras Portuguesas existía, cando menos, unha antoloxía da poesía galega, moi madrugadora, de 1877. Refírome ao *Parnaso Portuquez Moderno* (Lisboa) de Teófilo Braga, que consta de tres capítulos: «Os lyricos portugueses», «Os lyricos brasileiros» e «Os lyricos galegos». Breve, forzosamente, é o noso capítulo, pois en 1877 aínda non se publicaran *Follas novas* e *Aires da miña terra*, ámbolos dous de 1880, nin *Queixumes dos pinos*, de 1886.

Teófilo Braga ofrécenos este *corpus*: catro poemas de Rosalía, cinco de Lamas Carvajal, un de Alberto Camino e un número bastante elevado de «cantos populares»; tamén acolle a composición «Preludio», de Ventura Ruiz Aguilera, coa indicación «tradução do castelhana».

II

O capítulo dedicado a Eduardo Pondal, o terceiro, demanda unha atención especial. Reprodúzoo completo e, a continuación, farei as anotacións que me parezan pertinentes.

3. EDUARDO PONDAL (CARTA EM PROSA E TRES POESIAS)

A) CARTA E POESIA:

A Cruña, 10 d'Outubre de 1902.

Meu mui estimado cuanto distinguido amigo:

Segun lle prometin cuando saléu d'esta para o Ferrol e S(an)ta Marta, adjunto lle remito ese breve rasguño poético referente a Portugal, así como ao noso inmortal Luis de Camões.

Deseándolle boa saude por esa bella e nobre terra de Luso, se repite de Vostede grande admirador e amigo,

Eduardo Pondal

P.S. Muitas, muitas veces o recordo. ¿Cando tornará por acá?

Esa *Crónica Troyana*

Q'agora de fresco témos,

Por persóa castellana,

Señores, —¡Véigana os demos!

Hé unha cousa soberana.

En eses acentos bravos
De fortes, —e non d'escravos—
Con alentos soberanos,
Paréz que diga— Abrazavos,
Gallegos e Lusitanos.

Abrazádevos contentos
D'eses vosos nobres soes,
Sonoros e roburentos;
Que son os vosos acentos,
Os acentos de Camoes.

B)

De fogage e rescaldo,
De triganza e pracer;
Das moxénas ardentes
Q'o caldeado ferro soi erguer;
Da lava dos volcans incandescentes,
Fixo Dios a muller.

C) (A UMA TUNA DE ESTUDANTES PORTUGUESES QUE FOI Á GALIZA)

¡Eles...!

Bé-nos conozo: —escrito
Lévan na noble frente
O sello esplendoroso,
D'aquela forte gente,
Que nos pasados tempos
O paso abrio ao luminoso Oriente.

De Lusitania fono
Os esforzados peitos;
Do robusto Camoes,
Os sublimes afeitos;
Destino fui glorioso certamente;
Da boa Lusitania fono os feitos
Famosos: de Galicia a musa ardente.

A carta, como di Leite, era «inédita». Foi escrita o 10 de outubro de 1902, por conseguinte, poucos días despois da erudita xuntanza coruñesa. É, polo que sabemos, unha das tres cartas que escribiu Pondal en galego; as outras dúas (a Carré, 1899; a Martínez Salazar, 1906) foron publicadas por Manuel Ferreiro nun estudo seu moi rico en epistolario⁹, epistolario que non recolle esta carta de 1902. Tan descoñecida é a crestomatía que nos ocupa!

Na nota, ao referirse Leite ás tres poesías que lle remitira o autor, sinala que a primeira e a terceira «apareceram em um jornal galego, cujo título não sei porque Pondal m'as enviou em tiras». Hoxe sabemos que a primeira, «Esa *Crónica Troyana*», fora publicada no número 326 da *Revista Gallega* (16-6-1901), tal como indica Manuel Ferreiro na súa edición¹⁰. En canto á terceira poesía, «¡Eles...!», tamén aparecera na *Revista Gallega* nun número dedicado aos escolares portugueses que visitaban Galicia (360, 9-2-1902)¹¹. Era inédito, como sospeitaba Leite, o segundo poema e permaneceu inédito ata que o publicou Manuel Ferreiro no ano 2002¹². O que acontece é que o texto exhumado polo profesor Ferreiro difire non pouco do de 1902: contén dous versos máis e introduce variantes no terceiro. Reproduzámolo:

De fogage e rescaldo,
de triganza e pracer,
de profundas nostalgias
que doen non sei por que;
das candentes moxenas
qu'ó caldeado ferro soi erguer,
da lava dos volcáns incandescentes
fijo Dios a muller.

Na versión recibida polo filólogo portugués a muller é, só, unha labarada erótica, pero na versión extensa (posterior?) Pondal outórgalle á muller, tamén, unha misteriosa dimensión espiritual (as «profundas nostalgias/ que doen non sei por que»).

⁹ *Pondal: do dandismo á loucura (Biografía e correspondencia)*, Santiago: Laivento, 1991, pp. 203 e 216.

¹⁰ *Poesía galega completa. III. Poemas manuscritos*, Santiago: Sotelo Blanco, 2002, pp. 6 e 254.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 74 e 235.

¹² Vid. nota 10.

5. Carta de José Leite de Vasconcelos ao lingüista galego Aníbal Otero, preso político daquela (1936)

Ben coñecido é o infortunio do lingüista galego, retido pola policía portuguesa o 5 de agosto de 1936 en Valença do Minho e entregado, nesa mesma data, á policía española de Tui, que o detén e incomunica. Xa triunfara en toda Galicia a sublevación militar e, nese clima, era moi difícil atopar funcionarios (policías ou non) comprensivos cos argumentos de Aníbal Otero, quen, días antes, protagonizara en varias localidades do norte de Portugal unha actividade sospeitosa. Contada está, polo miúdo, no meu libro *Aníbal Otero. Lingüística e política en España na Guerra Civil* (Vigo, Xerais, 2011). Tanto as autoridades portuguesas como, logo, as españolas sospeitaron daquel home que, días antes e días despois do dezaioito de xullo, falaba cos «camponeses» e inquiría deles datos que consignaba, nunhas follas, nunha linguaxe, para a Policía, cifrada. El xurou e perxurou aos xendarmes que aquela linguaxe era o alfabeto fonético da *Revista de Filología Española* co que escribía os nomes das cousas e trebellos da vida rural para, no seu día, trazar o *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*, empresa, por certo, na que colaboraba un lingüista portugués, Armando Nobre de Gusmão, e o propio goberno portugués. Pero non lle deron creto. Desesperado, Otero escribe unha carta a José Leite de Vasconcelos, ao sabio polígrafo, ao insigne dialectólogo, na crenza de que testificaría por escrito que a tarefa de Aníbal Otero era, en efecto, a dun investigador de campo no eido da Lingüística e de que aquel estraño alfabeto, lonxe de ser a linguaxe críptica dun espía ao servizo da República Española, era a ferramenta normal dos fonetistas e dialectólogos.

Ignoro en que termos se dirixiu a Leite de Vasconcelos, daquela un filólogo portugués de 78 anos, cun inmenso prestixio e non alleo, como investigador, ao galego. Teño a esperanza de que Ivo Castro bata con esa misiva, expresión, sen dúbida, do drama daquel lingüista de Galicia: que a atope e a exhume. Eu exhumei, no libro citado, a resposta de Leite de Vasconcelos, esta:

Señor Otero:

Muito me penalizou a súa carta, que recibí o domingo. Logo na segunda (lunes) tratei do seu caso. Tive resposta do Ministerio de que a policía portuguesa informara a de Tui de que o Sr. Otero fazia parte duma comis-

são peninsular, portuguesa e espanhola, encarregada do estudo do Atlas Lingüístico, donde se conclui que vd. não tem culpabilidade política. Seu amigo obrig.

Dr. Leite de Vasconcelos¹³

A carta do ilustre polígrafo portugués obra na Causa que eu examinei, completa, para retratar o calvario policial e xudicial que padeceu o noso paisano, condenado en 1937 a varios anos de prisión, aínda que os «xuíces» españois xa sabían que as follas do lingüista non eran follas subversivas. A carta, na súa brevidade, aborda as cuestións que interesaban ao lingüista galego. O doutor Leite de Vasconcelos, home bo que era, foi dilixente na súa actuación, eficaz, por outra parte, ante o Ministerio, dado o seu prestixio.

Por máis que teño lido, non sei de ningún traballo que aborde a relación política do sabio polígrafo portugués co Réxime de Oliveira Salazar. Non teño precisións, pero, polas miñas lecturas e algunhas indagacións persoais, teño a impresión de que non simpatizaba co salazarismo. Non emitiu, que se saiba, xestos explícitos de repulsa, difíciles nunha Ditadura como a de Salazar. Por outra parte, o Réxime sería torpe se arremetese contra unha personalidade tan relevante polo feito de non manifestar publicamente a súa adhesión ao Novo Estado. Na ocasión que suscita esta reflexión, o comportamento de Leite de Vasconcelos é o dun profesional honrado, estivese ou non conforme cos postulados dun Réxime curmán do que, por esas datas, xa padecía o infortunado Aníbal Otero.

6. Outros textos

Polo que sei, o falecemento de Leite de Vasconcelos pasou inadvertido para a erudición galega. Foi en 1941, dous anos despois do final da Guerra Civil. Xa en 1958, centenario do nacemento, algúns estudosos galegos estiveron presentes nalgunha celebración portuguesa. Nun extenso suplemento cultural, *Diálogo*, do *Diario Ilustrado* (Porto, 26-6-1958), dedicado ao doutor Leite de Vasconcelos, colaboran Otero Pedrayo e Vicente Risco (en galego) con artigos que, sen dúbida, serían gratos ao homenaxeado: «Gloria e destino dun río: o Lima» e «Apointamentos sobre o culto das pedras da Galiza». Varios eruditos galegos (Bouza-Brey, Xosé María Álvarez Blázquez) asistiron a unha homenaxe a Leite, como etnógrafo, no Porto. As *Actas* publicáronse en 1959. Un

¹³ *Aníbal Otero...*, p. 161.

dos asistentes, Juan Pérez Naya, evocou a presenza do polígrafo na Coruña de 1902, breve artigo que nada engade aos publicados naquel ano na mesma Coruña¹⁴.

Décadas despois dos meus dous artigos de 1960 (aínda no ronsel do centenario), a revista *Verba* (USC) publicou senllos traballos: Carme Hermida exhumou, en 1987, un breve e interesante artigo de Leite do ano 1888 («Lengua e Literatura gallega»)¹⁵ e Beatriz García Turnes disertou, en 2003, con erudición, sobre o concepto de co-dialecto aplicado polo filólogo portugués ao galego¹⁶. Agora estamos á espera de que se publique un documentado e sagaz ensaio de Ivo Castro titulado «Os de Vasconcelos». Ten tal interese que nin sequera reparamos nun curioso *lapsus* cando o autor afirma que a «mais antiga referencia à Galiza data de 1882». Eu agradezo, no fermoso ensaio filolóxico de Ivo Castro, que exhume unha carta de Jules Cornu a Leite do 27 de maio de 1887:

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt le premier numéro de la *Revista Lusitana*. Je désire qu'elle ne se renferme pas dans les limites de ce titre. Les dialectes de la Galice lui appartiennent de droit¹⁷.

En realidade, a proposta de Cornu estaba suscitada, penso eu, pola presenza, no primeiro número da *Revista Lusitana*, dun artigo do propio Leite sobre «Pronuncia galega». O criterio de Cornu («Os dialectos de Galicia pertencenlle de dereito») estimulou unha concepción lingüística na que Leite estaba desde había algúns anos.

Non me resisto a facer unha observación sobre Jules Cornu, ausente, ata onde sei, nos estudos de historiografía lingüística galega. Os fundadores da Real Academia Galega tiñan noticia, moi positiva, del, tanto que no seu *Boletín*, en cinco números de 1906 (o ano inaugural), publican, en tradución (castelá) de F. Martínez Morás, o «Apéndice» da súa *Gramática de la lengua portuguesa*, centrado na «Morfología del gallego moderno». O propio Cornu

¹⁴ «Recuerdo de la visita a La Coruña del sabio lusitano don José Leite de Vasconcelos», *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos «Dr. José Leite de Vasconcelos»*, Porto: Junta de Provincia do Douro Litoral, I, 1959.

¹⁵ «Leite de Vasconcelos e o galego. Notas sobre un artigo esquecido», *Verba* 14, 1987.

¹⁶ «José Leite de Vasconcelos e o codialecto galego», *idem* 30, 2003.

¹⁷ Posúo un exemplar mecanografado desta conferencia de Ivo Castro pola amabilidade dos meus colegas e amigos Rosario Álvarez e Henrique Monteagudo.

infórmanos, de inicio, das fontes nas que bebeu: a «excelente *Gramática gallega* de Juan A. Saco Arce» (1868) e numerosos textos de autores modernos publicados na Biblioteca Gallega. El mesmo, noutra entrega (nº 3), cita a «José Sánchez de Santa María, en *El evangelio según San Mateo traducido al dialecto gallego*». Cita asombrosa daquela! Trátase, en efecto, dese Evanxeo traducido ao galego polo enigmático José Sánchez de Santa María, tradución editada e prologada polo príncipe Luis Luciano Bonaparte. Libro pioneiro, publicouse en Londres no ano 1862, ou sexa, un ano antes de *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro. Ninguén leu esta asombrosa noticia ou, se a leu, non se asombrou. Cando, arredor de 1950, consultei o exemplar da Biblioteca Nacional (Madrid), nada sabía desta pista de 1906¹⁸.

Investigador-caminheiro, como lle chamou Manuel de Paiva Boléo¹⁹, nunha das súas andanzas dialectolóxicas Leite achegouse a Ferreiros (Entrimo, Ourense), onde rexistrou os trazos característicos daquela fala galega. Publicou o breve artigo, como inédito, nos *Opúsculos* (pp. 666-669). É mágoa que non o datase, pois penso que interesa, non pouco, saber en que ano fixo esta observación:

Disseran-me os meus informadores que, apesar de em familia, no trato quotidiano, falarem galego mulheres e homens, rezam as orações em hespanhol. Também os sermões são em hespanhol (p. 669).

Quero pensar que esta incursión no galego fíxoa sendo Leite moi novo, pois só así se explica a súa sorpresa ante o feito de que as xentes de Ferreiros rezasen en castelán e en castelán recibisen as prédicas eclesiásticas. El mesmo, cando estudou o mirandés, atopouse cunha realidade diglósica semellante.

Por certo, nos seus *Estudos de Philologia Mirandesa*, na sección de textos literarios, figura un entremés de fins do XIX obra do «camponês» Francisco Garrido Brandão, no que un personaxe fala en galego (outros, mirandés ou

¹⁸ O meu primeiro traballo sobre a cuestión é: «Luis Luciano Bonaparte promocionó la traducción gallega del Evangelio de San Mateo (1862)», *La Noche*, 6-12-1958. No mesmo xornal publiquei o longo artigo «Un centenario: el príncipe Luis Luciano Bonaparte y las traducciones gallegas del Evangelio» (24-12-1959). Foi Premio Ramón Mourente dese ano.

¹⁹ «Entrevista com o Senhor Doutor Manuel de Paiva Boléo...», *Mensário das casas do povo* 144, xuño de 1958, p. 6. Debo esta curiosa publicación (e outra interesante documentación) aos meus vellos e moi queridos amigos João Duarte dos Reis e Clara Paiva Boléo, filla do ilustre lingüista entrevistado.

portugués). É moi curioso este capítulo onde abundan sonetos de Luis de Camões traducidos á lingua mirandesa polo propio Leite de Vasconcelos (coa axuda de nativos).

Son moi valiosas as observacións literarias que fai Leite sobre determinadas obras poéticas galegas. Sobre *O Divino Sainete* de Curros Enríquez: «O magnífico poema (...) que é talvez o mais importante monumento poético da literatura galega de hoje». Esta valoración, de 1889, insírese nunha recensión que o filólogo portugués fixo do libro de poemas *Volvoretas* (1887), de Alberto García Ferreiro. É nesta recensión onde fai esta aclaración (*Opúsculos*, p. 653):

Muita gente imagina que o idioma galego é falho de enerxía e serve apenas para os usos domésticos, ou, quando muito, para cancións amorosas. É completo engano. Por exemplo nesta poesía do Sr. García Ferreiro ha vigor [E transcribe, logo, o poema «Na loita»].

Así pois, os nosos estudosos non repararon debidamente nos artigos que Leite recolleu na sección galega dos seus extraordinarios *Opúsculos* e tampouco ten suscitado interese entre nós o epistolario cos eruditos galegos (obran na RAG as cartas a Martínez Salazar). Por se fose pouco, aínda convén ir á procura de certos textos dispersos, algún tan significativo como a carta de adhesión a don Manuel Murguía na homenaxe co gallo do seu oitenta aniversario. Nese texto sobre «o venerando ancián» lembra «com muito agrado» os días que pasou con el na Coruña no ano 1902²⁰.

²⁰ *Boletín de la Real Academia Gallega* 7, 1-6-1913, p. 32.



Estranxeira na súa patria: catro poetas. Rosalía. Manuel Antonio. Pimentel. Pozo Garza

CARMEN BLANCO

Universidade de Santiago de Compostela

A Anxo Tarrío Varela¹

Estranxeira na súa patria: poesía galega

«Mentras cerraba a noite silenciosa/ Os seus loitos tristísimos/ Entorno d´a estranxeira n´a sua patria/ Que sin lar nin arrimo,/ Sentada n´a baranda, contemproua/ Cal brillaban os lumes fuxitivos» son as palabras finais do poema «Estranxeira n´a sua patria» de Rosalía de Castro e son agora as primeiras para entrar na poesía galega.

Hai en Galicia unha casa grande con firmes e vellas paredes de pedra que ten achegadas construcións subsidiarias e acolle as diversidades horizontais e verticais das máis distintas ramificacións da familia. O edificio ábrese ás terras de traballo e aos xardíns de descanso e nas datas das tarefas colectivas integra a comunidade. Nos seus campos afúndense as raíces máis antigas como se acomodan as ramas exóticas traídas nos varios tempos e como crecen en absoluta liberdade as máis fermosas rarezas. Trátase dun lugar único e distinto, como o son todos, e nel está tamén o mundo.

A poesía galega, como a literatura no seu conxunto, é esa antiga casa, porque a casa é metáfora do mundo e a súa construción pola cultura di como somos. A súa fermosa consistencia atravesou os séculos como xoia de museo ou espazo de vida. Mais foi tamén casa abandonada durante moito tempo e houbo que reconstruíla con esforzo. Resistiu furacáns, ataques e pragas, e hoxe permanece viva e incluso ten altos anexos de cristal e aceiros duros asentados no cemento do futuro.

A historia da poesía galega ten as súas orixes nos primeiros cantares perdidos que entoou a súa lingua, pais dos primeiros conservados, que datan

¹ Anxo Tarrío foi o director da miña tese *Imaxes de mulleres na literatura galega contemporánea á luz dos discursos feministas* (1994). Este escrito é versión galega actualizada do prólogo da mostra poética Rosalía de Castro. Manuel Antonio. Luís Pimentel. Luz Pozo Garza, *Extranjera en su patria. Cuatro poetas gallegos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, pp. 7-24. As versións galegas das citas literarias castelás dos autores están feitas en homenaxe.

de finais do século XII. Desde este momento ata a introdución do castelán en Galicia, na metade do século XIV, como consecuencia do relevo de nobreza galega desafecta á coroa, por nobreza castelá ben relacionada co poder, ten lugar un rico florecemento poético do que son mostra os tres grandes cancioneiros profanos galego-portugueses, o *Cancioneiro de Ajuda*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, así como a obra mariana do rei Alfonso X o Sabio, *Cantigas de Santa María*. Con este florecemento o galego-portugués chegou a ser lingua de referencia para a lírica, especialmente a amorosa, cultivada con esmero nos orixinarios cantares de muller que foron as *cantigas de amigo* e nas *cantigas de amor*, influenciadas pola *cançó* provenzal.

Desde a entrada do castelán o antigo esplendor galego-portugués dá paso á progresiva decadencia da lírica cortesá do último período medieval, unha decadencia que se prolongará para a poesía culta durante os chamados *Séculos Escuros*, os XVI, XVII e XVIII, nos que o Renacemento, o Barroco e o Neoclasicismo non proporcionan máis que unhas pequenas mostras. Durante esta longa etapa de silencio culto a poesía galaica vive case exclusivamente no refuxio da lingua oral e será ese un lugar esencial para o seu rexurdimento no século XIX.

Coa Idade Contemporánea iníciase unha etapa de progresiva recuperación cultural que vai durar ata o levantamento militar contra a Segunda República en 1936, etapa na que a poesía xogou un papel moi importante da man dos grandes clásicos do XIX e das creacións simbolistas e vangardistas das primeiras décadas do XX. A consecuencia da Guerra Civil e da Ditadura de Franco a poesía galega volve sufrir outra decadencia da que de novo ten que recuperarse iniciando, desde o exilio e desde o interior, unha etapa de restauración, proliferación e consolidación que chega ata hoxe mesmo, momento en que se logra un notabilísimo apoxeo poético.

Neste contexto, a poesía galega contemporánea é un período de grandes achegas persoais e de conxunto, que se producen especialmente no *Rexurdimento* do XIX, arredor da Segunda República e no cambio de rumbo acaecido con posterioridade á morte de Franco. Moitas e diversas foron as liñas poéticas que nestes dous séculos se trazaron e varios tamén os puntos poéticos de inflexión que as tenderon.

Entre as múltiples liñas poéticas posibles queremos mostrar aquí unha que vai da pioneira Rosalía de Castro á actual Luz Pozo Garza e inclúe os van-

gardistas Manuel Antonio e Luís Pimentel. Son catro poetas da súa época mais para todas as épocas, catro voces particularmente persoais e distintas entre si que, non obstante, comparten unha mesma poética enraizada na liberdade romántica, simbolista e vangardista que rompe os límites entre vida e poesía, levando a unha tras a outra. Catro poetas da palabra que vai máis alá da palabra. Catro poetas que unen vida e poesía e que se unen polo amor á primeira, a mestra Rosalía de Castro, un amor compartido polos tres seguidores. Catro poetas unidos polo amor que lles profesa a súa discípula máis nova, Luz Pozo Garza, en significativas homenaxes aos seus mestres anteriores. Catro poetas unidos pola profundidade da súa voz intimamente persoal, de claves únicas e intransferibles; unhas claves que teñen os seus inicios na profunda empatía rosaliana do «¡En min y en todos! ¡n'a miña alma e n'as alleas!» e na autoafirmación de Manuel Antonio no individualismo libertario do propio nome; e unhas claves que se cerran abríndose ao desposuimento que transfigura o mundo de Pimentel e á iluminación «unánime» de Luz. Catro poetas que van máis alá, tras da poesía imposible, a que non posúe nada, tras da *estranxeira na súa patria* que Rosalía identificara coa posición da muller no mundo e que eu aplico á poesía profunda que transforma ese mundo e que non ten lugar na terra aínda que non deixa permanentemente de buscalo. Porque a cultura galega fixo coa súa poesía unha casa e con esa casa unha patria, pero a súa máis alta poesía segue sendo estranxeira na súa patria e clamando por un mundo no que ela, a profunda poesía, atope lugar.

A filla do mar: Rosalía de Castro

«Cal filla do mar, salgada,/ Nacida entre as escumas,/ Ocultábase entre as brumas/ Dunha ribeira ignorada» escribía Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837-Padrón, 1885), que é unha parte esencial desa casa da poesía, pois representa por antonomasia a literatura galega, como Cervantes a española ou Shakespeare a inglesa. E así é a poesía galega un recinto materno que ten unha muller como figura canónica máxima. Neste sentido, ela foi a madre de todos e deixounos unhas inmensas e inexplorables estancias que comunican coas profundidades do centro da Terra, están bañadas polo absoluto das augas oceánicas e ábrense ao libre circular dos aires e os ventos. Isto é a súa obra, a dunha «filla do mar» —como di o título da súa novela homónima, *La hija del mar* (1859)— condenada a vivir soa na súa propia illa. Naceu sen filiación legal, pois foi filla de muller solteira

e sacerdote, mais será afillada pola explosión diferencialista das radicais liberdades románticas, un soño utópico que a acompañará sempre, desde que o proclama no seu manifesto xuvenil castelán «Lieders» (1858): «Só cantos de independencia e liberdade balbuciron os meus labios, aínda que ao redor sentira, desde o berce xa, o ruído das cadeas que debían aprisionarme para sempre, porque o patrimonio da muller son os grillóns da escravitude». Desde este ideal liberador constatará permanentemente o cárcere social, sen esquecer o particular das escritoras, como fai no irónico e lúcido ensaio «Las literatas. Carta a Eduarda» (1866). E deixará constancia, ademais, do seu persoal inferno de creadora crítica e pesimista que non canta as «pombas» nin as «flores» aínda que sexa tamén a romántica feminina de *La flor* (1857).

Tan só dous libros de versos galegos, *Cantares gallegos* (1863, 1872) e *Follas novas* (1880), condensan un inmenso universo poético conectado, en imbricada coherencia, coa súa máis extensa obra lírica, narrativa e ensaística en castelán e asentado sobre un magma de vida que emana escritura radicalmente persoal e auténtica, con palabras que brotan dos máis escuros interrogantes interiores, que non se contentan coa superficialidade das evidencias, que se enfrontan ás contradicións máis dolorosas, que non lle teñen medo ás verdades por crueis e amargas que sexan e que non deixan de buscar nunca. Desta exploración interior parte: «So en min mesma buscando n´o oscuro/
Y entrando n´a sombra,/ Vin á noite que nunca s´acaba/ N´a miña alma soya». E desde esta súa máis abismal soidade, buscará nas realidades máis ocultas do mundo e da vida, para chegar á lucidez máxima da crítica social, da visión filosófica que recoñece a incógnita final, da explosión vitalista do desexo enfrontada co máis negro pesimismo existencial, da coherencia ética persoal e da necesaria solidariedade humana. E foi precisamente esta *extrañeza* e este *desvío* do camiño trillado o que a levou a onde ela non sabía, *más alá*, polo «camiño branco», só, oculto e esquecido, polo que se perdeu para buscarse e buscar un sentido máis profundo e certo da humanidade.

Por isto é Rosalía unha escritora universal que se revaloriza constantemente, descubrindo aos ollos das novas lecturas e interpretacións o que a visión privilexiada da súa intelixencia nos adiantou. Porque non hai unha soa Rosalía, senón moitas Rosalías. Como dixo a crítica, a que se viu primeiro como unha romántica, ao Espronceda, e logo como unha cantora nacional da comunidade, ao estilo de Petöfi, unha posromántica, ao modo de Heine ou Bécquer, unha metafísica como o podía ser Hölderlin ou unha poeta da humanidade social á maneira de Antonio Machado, acabou escoitándose

como unha voz que chega desde a estranxeiría de muller e soña coa fluidez harmónica da pluralidade do todo, de forma semellante a Virginia Woolf.

E así, como se recollese a forza da longa cadea xenealóxica das cantoras orais da súa terra, as que deixaron os seus ecos vitalistas nesas xoias de erotismo expansivo que son as cantigas de amigo medievais, foi e seguirá sendo a transmisora das múltiples voces populares galaicas no seu polifónico canto de afirmación galeguista e de exaltación da vida dun lugar; a inamovible palabra de denuncia desde todas as marxinações e todos os destellos, que a proclamou portavoz de «os tristes»; a lúcida interrogación metafísica no discorrer do tempo, na soidade, na dor, no desamor, na angustia, na loucura e na morte; a perpetua celebración problemática do loito melancólico e depresivo pola perda irreparable; a interminable travesía do fondo sen fondo de todos os desertos e a eterna busca do que non hai.

Quizais sexa o poema «Estranxeira n' a sua patria» o que mellor plasme esta *poética límite e estraña* que parte da visión do máis alá para convocarnos a ir sempre aínda máis alá. Nel, unha muller soa ante un templo, lugar sagrado que simboliza o misterio que permanece, vese envolta nas súas propias sombras, unhas nubes de chumbo que a van cercando en enormes ondas expansivas cargadas con todas as escuridades dos versos rosalianos: os negros pensamentos, os fantasmas, o inferno e o cárcere do mundo, a angustiada «loucura» visionaria, a noite existencial, o silencio do nada, o loito permanente, a luz problemática do sol negro... Nese transo contempla a Compañía, esa procesión de ánimas en pena que percorre os camiños portando luces e que anuncia a morte, segundo a crenza galaica, un desfile iluminador no que van as propias sombras particulares desa muller: aquelas persoas coas que mantivo no pasado lazos íntimos de amor, de sangue e de amizade ou vínculos sociais de compañeirismo, de traballo ou de veciñanza. Pero a vivencia da indiferenza e do esquecemento deses mortos máis próximos e queridos activa a conciencia visionaria dos múltiples abismos que illan a muller na súa radical, angustiada e absurda soidade, facéndoa consciente do sen sentido da súa propia vida. E así o poema pode verse como unha metonimia do máis esencial da súa poesía, pois é un afondar progresivo na conciencia de carencia, de desposuímento, de desarraigamento, de desamparo, de perda, en todos os sentidos, o persoal, o social e o existencial. Porque allea é esta muller para os seus achegados, como a triste e solitaria suicida del poema «¡Soya!». Outra é para os seus compatriotas, como a marxinaada, humillada, acosada, violada, rebelde e vingativa de «A

xusticia póla man». E estraña é tamén para si mesma, na súa identidade problemática, como aquela que quere perderse para non encontrarse nunca, aínda que sabe que de si mesma ninguén a liberará, pois permanece sempre no lugar do seu mal. Desta maneira, Rosalía chega á recreación da vivencia da máis absoluta estrañeza: da total estranxeiría. Ela que foi, por tantas cousas, distinta e diferente, non aceptada, tola visionaria que soña: estranxeira na súa patria. E que cantou a unha terra sen patria: «Galicia, ti non tésh patria/ Ti vives no mundo soya». E a unhas mulleres sen nada: co «corazón negro».

Porque negro é o centro do que emana a súa poesía: unha lúa descolorida ou un sol eclipsado pola sombra da ferida orixinaria máis oculta, que irradia a luz escura da infinita melancolía pero tamén a única luminosidade visionaria capaz de traspasar as tebras da verdade máis amarga. Neste sentido, o poema «Negra sombra», unha das creacións máis subxugantes da poesía contemporánea, simboliza en si todo o pensamento de Rosalía e sintetiza a súa *poética de acibeche*, dura e negra brillante, nesa sombra que sempre a asombra, nebulosa que contén todos os aspectos negativos da existencia, que se mostra no sol e na estrela, que está en todas partes porque o é todo e que non a abandonará nunca porque é en realidade ela mesma: «En todo estás e ti ês todo,/ Pra min y en min mesma moras,/ Nin m´abandonarás nunca,/ Sombra que sempre m´asombras».

E así, a través do símbolo e do mito, Rosalía, que en Galicia é moito máis que unha escritora, é a Gran Madre e *Musa do Pobo*, converteuse na súa propia *Negra Sombra*, identificándose coa *Negra Sombra* comunal que nos asombra, paralizándonos e levándonos aos nosos propios abismos. E nesta literatura galaica, na que a filla está na casa da madre como a semente na terra fecunda, pero tamén o fillo, o seu canto lúcido lutuoso repetiuse nas sucesivas xeracións, ao tempo que ela mesma era cantada na súa femiñidade sufridora de *Mater Dolorosa*, muller ou terra, ferida de amor por todo o que a rodeaba, afectada de tráxico abandono e en permanente busca do que aínda non hai. Luís Pimentel, o delicadísimo poeta de Lugo, fixo un chamamento para rexeitar a ética e a estética rosaliana do pranto, para non acudir á chamada da serea Rosalía, pero o seu berro foi inútil, el mesmo sucumbiu ante a evidencia do feitizo luminoso da súa sombra e escribiu poemas obsesivamente fermosos que non son outra cousa que rituais para salvarse da sombra, en forma de viaxes detrás da Gran Tebra mítica, rozando a irresistible atracción da verdade do tóxico para traspasalo indo máis alá,

a través da exploración da palabra innovadora en busca da luz que hai no escuro. Outros non ousaron sequera protestar e seguírona. E ata o vangardista incendiario Manuel Antonio soubo comprender no seu manifesto *Máis alá!* (1922) o máis alá radical da autora e foi a única figura anterior por el respectada, despois de espilar dos accesorios da moda romántica. A súa sombra de sibila subversiva e a súa natureza disidente de illa no océano foi avistada pola poesía máis profunda, pero foi quizais Luz Pozo Garza, como o seu admirado Luís Pimentel, quen máis asiduamente acudiu a descifrar unha e outra vez o enigma do labirinto da sombra rosaliana: a rosa escura da vida e da morte e do sentido. Na súa *Vida secreta de Rosalía* (1996) culmina Luz a revelación de todo o seu canto nunha meditación dialogada que termina a súa propia casa refacendo a da madre: o pazo e o xardín da vida e da obra rosalianas, devolvéndonos o significado secreto do seu verdadeiro nome, a cifra que dá a clave interpretativa da fábula da súa existencia e a escritura luminosa que sabe o que foi o seu desexo absoluto de mar.

A literatura galega construíu con Rosalía unha casa. Mais ela non tivo outro lugar que as augas sen fondo do océano e andou sen teito polo mundo.

Tras a anárquica dilección individual: Manuel Antonio

Seguindo un camiño que vía Rosalía en *Follas novas*, o aludido manifesto do pintor Álvaro Cebreiro e Manuel Antonio dirixido á «Mocidade» terminaba coa imparabile proclama «en cada relanzo d’o camiño agarda-nos unha voz que nos berra: Máis alá!». E se a romántica Rosalía se recreou a si mesma como unha desterrada filla do mar, o vangardista Manuel Antonio (Rianxo, 1900-Asados, Rianxo, 1930) foi realmente un home de mar en todos os sentidos, nacido na pequena vila mariñeira da ría de Arousa que tamén viu nacer a Castelao e a Rafael Dieste, estudante na Escola Oficial de Náutica en Vigo e con sucesivas experiencias de navegación no costeiro Constantino Candeira, no pailebote holandés Gelria e no pesqueiro Arosa. Un home de mar que na súa curta vida, segada pola tuberculose, pasou tamén tempadas na vila rosaliana de Padrón, na aldea de Asados e na capital cultural de Santiago de Compostela. O ritmo da vida aldeá e vilega e as sombras románticas de Compostela comparecen na súa poesía baixo a chuvia, mais o inmenso mar, a súa «illa d’auga rodeada de ceo por todas partes», é nela todo, porque estamos ante un poeta que se vale dos elementos mariños, que coñece moi ben, para expresar a liberdade e a soidade do «alto mar» que os humanos levamos dentro, os dous temas máis esenciais do mundo

novo inventado pola súa poesía de estirpe vangardista: «As nosas soedades/ veñen de tan lonxe/ como as horas d´o reloxe», «E as horas a sotavento/ van desviando-se de nós». É este un mundo novo ideado para unha vida nova, encontrada por camiños éticos e estéticos novos, expostos no citado manifesto *Máis alá!* e abertos á busca permanente da «peligrinaxe sin chegada» e á libre autoafirmación do «Eu son» que acende estrelas nunca vistas nas constelacións.

Os omnipresentes motivos mariños e o ansiado mar como absoluto imaxinario reconcéntranse no único libro publicado en vida polo poeta e obra central da súa traxectoria poética, *De catro a catro* (1928), que se subtitula precisamente «Follas sin data d´un diario d´abordo» e está escrito durante a súa primeira navegación no Constantino Candeira durante o ano 1926. Nel asistimos a unhas inusitadas navegacións existenciais e metaliterarias polos océanos do corazón do poeta, que se deixa ir máis alá sempre tras a súa anárquica dilección individual, seguindo só as estelas míticas dese novo Simbad no que se converte cando está no Mar pescando as súas propias escumas. Son estas, entón, unhas navegacións únicas que tan só se poden definir manuelantonianamente, polos seus horizontes sempre abertos e cos seus particulares faros, rutas, mareas, singraduras, travesías, gardas, recaladas, naufraxios, afogados, mariñeiros descoñecidos, vellos navegantes, presenzas políglotas, esperantos, barcos ou bares (que poden chegar a ser o mesmo, como a auga do mar e o alcol), baladas, illas perdidas, noivas románticas e inéditas, encontros prostibularios, ventos, estrelas, sol, lúa, o alongado porto de Vigo e a emblemática Vila natal na que a viaxe termina, ao igual que o libro, o «manual póstumo» versificado polo poeta navegante.

É tamén *De catro a catro* unha nova odisea dun Ulises libre que voga obsesivamente en busca de si mesmo por un Mar total, metáfora múltiple de significado móbil, ambiguo e polisémico, que se abre á vida e á morte, á liberdade e á soidade, un mar que se nega á aparencia e que se entrega só á existencia máis auténtica e definitiva, esa que se encontra entrando na soidade do mar para poder chegar á propia soidade da profundidade do ser, indo do «Fomos ficando sós/ o Mar o barco e mais nós» ao «E ficamos nós sós/ sin o Mar e sin o barco/ nós», como no esencial poema «Sós». Por estas traxectorias, o suxeito lírico espido, abandonado de todos os signos de orientación e dos apoios vitais, pérdese no mar, en travesías «proa a Ningún Lugar», para así poder encontrarse máis a si mesmo e máis libre á fin da viaxe da vida e da poesía que é o libro. E desta maneira, desde o

primeiro poema, «Intencións», onde se asiste ao inicio da aventura de vivir e de escribir, expoñendo os seus propósitos, «Inventaremos frustradas descubertas/ a barlovento d'os horizontes/ pra acelerar os abolidos corazóns/ d'os nosos veleiros defraudados», chégase ao final do periplo, contemplando a morte como a fin da navegación e como a vida deixada no mar: «por que algo foi que se me perdeu n-o Mar//... alguén que chora dentro de min/ por aquel outro eu/ que se vai n-o veleiro/ pra sempre/ como un morto/ c'ó peso eterno de todol-os adeuses».

O mestre sen ira: Luís Pimentel

«Levareite ó meu reino,/ onde te agarda/ a bandeira da esperanza», «ese reino hospitalario da poesía», son palabras de Pimentel que dan nome ao recinto acolledor que nos deixou e que reclama a humanidade profunda, tenra, sensible e aberta da súa poesía vestida só de si mesma.

Se o vangardista radical Manuel Antonio realizou navegacións oceánicas seguindo nelas sempre as mareas do seu propio corazón, o vangardista singular Luís Pimentel (Lugo, 1895-1958) viviu practicamente recollido en Lugo, o lugar do seu nacemento e da súa morte e o lugar máis esencial da súa poesía, o seu porto interior humilde e ignorado, a súa enseada íntima, a do profundo poeta de Lugo e, por extensión, do mundo: «Cando falo da miña cidade,/ falo do mundo», di. No centro mesmo da urbe amurallada, na súa Praza Maior, naceu, morreu e viviu case toda a súa vida, cando non o fixo a poucos metros, camiño do cemiterio no que tiñan lugar os fusilamentos durante a Guerra Civil, denunciados nos seus versos casteláns da serie «Cunetas» (e no misterioso poema apócrifo galego do mesmo título), sobre a represión fascista. As súas estancias prolongadas fóra de Lugo foron só para facerse médico, primeiro en Santiago de Compostela, onde se licenciou, e logo en Madrid, onde estudou o doutoramento e estivo na Residencia de Estudantes. Na cidade do Miño levou unha sinxela vida provinciana dedicada á medicina e á poesía, lonxe do mundo literario, con saídas tranquilas ao mar máis próximo e á pequena cidade de Mondoñedo, de onde procedía a súa muller, lugares todos eles tamén cantados na súa obra. O poeta e o médico potenciáronse mutuamente no contacto diario coa dor humana, de maneira que, como el mesmo confesou, a súa profesión de médico serviulle para dar vida aos seus poemas e a vocación de poeta para exercer con altura ética e estética a súa carreira de medicina. Esta compenetración das dúas

funcións é consubstancial ao apartado «Diario de un médico de guardia» do seu libro castelán *Barco sin luces* (1960).

É Pimentel poeta da palabra precisa máis alá da lingua e de feito a súa obra apareceu en dúas linguas, o castelán e o galego en que vive a maioría dos poemas publicados no único libro galego editado en vida, *Triscos* (1950), e no que apareceu ao ano seguinte ao da súa morte reunindo a poesía en galego do autor, *Sombra do aire na herba* (1959). É a súa unha poesía extremadamente pura que lle dá eternidade ás cousas e tamén unha poesía dunha sensibilidade sumamente delicada, que penetra na máis limpa intimidade das cousas, no seu interior máis oculto, para ver máis alá ata percibir o imperceptible e expresar o inefable, tal o movemento do silencio ou a sombra do aire sobre a herba. Esta poesía ten a capacidade de transformar o mundo e ofrécese ao poeta e a cada un dos seres humanos como o gran milagre da vida e como o único refuxio hospitalario na terra, coa súa bandeira de esperanza izada. Mais a ela só se chega tras un duro oficio exercido en absoluta soidade polo poeta elixido que a busca ardentemente, entregándoo todo e quedándose sen nada, pois «un poeta non posúe nada», «todo o entrega sen reservas». Non obstante este reino único da poesía está aberto a todos os seres humanos con tal de que saiban «descalzarse» para entrar nel e todos poden acceder a ese lugar de salvación sen ter que facer imposibles esforzos nin levantar grandes pedras, porque o poeta entrega con amor o seu reino e ensínoo sen berros, como «un mestre sen ira».

É tamén esta unha poesía profundamente humana e humanitaria das cousas máis pequenas, humildes, pobres, espidas e fráxiles. Unha poesía da pequena cidade de provincias, das súas pequenas cousas diarias, co seu tempo longo no que «os anos pasan rápidos;/ os días, lentos». Unha poesía dos interiores máis íntimos das casas, das estancias e do ser, coas súas teas, espellos e lámpadas, cos seus xardíns, cabalos e paxaros. Unha poesía da nenez, unha poesía da pobreza e unha poesía dos arrabaldes limítrofes entre a cidade e o campo, o mar e o bosque. Unha poesía da dor e o medo, que inclúe o terror de non encontrar palabras para os versos, de non volver ser poeta: «¿Quén abriu o leito/ onde arroupaba/ as palabras dos meus versos?». Por encima de todo, unha poesía contra a crueldade: «un poeta xamais asasina a ninguén». E ademais, unha poesía sobre o destino comunal e sobre o amor e a morte: «Ou, miña difunta,/ miña morta./ ¡Ou, miña gran amada!». Unha poesía do misterio, da verdade, da soidade e do Eros da brillante beleza non repetida: ouro e prata, sol e sombra. E, por último, unha poesía da

propia poesía, da felicidade, da dita, «unha estrana dita», «un raro pracer»: «¡Aluma iste mísero/ e gozoso día/ cos teus seos,/ cas túas coxas pulidas/ por unha soedade ditosa!».

Memoria solar: Luz Pozo Garza

«Habería, verdadeiramente, que engadir unha certa luz nova ó poema total. A luz propia que fai fuxir as nosas tebras. A forma persoal de prender unha chama». «A forma omnipresente de engadir un verso á letanía da luz», «a luz vai comigo» afirma Luz acendendo a súa poesía nas luces, as luminarias e as lámpadas dos poemas da poesía anterior.

Os tres poetas anteriores viviron unha vida breve ou relativamente breve e son autores, tal como vimos, dunha obra reconcentrada arredor dun ou dous «libros» en lingua galega publicados en vida. Luz Pozo Garza (Ribadeo, 1922), en cambio, gozou e goza aínda hoxe dunha prolongada vida e é autora dunha extensa obra en castelán e en galego, que foi recompilada baixo o título de *Memoria Solar* (2004). A súa vida transcorreu fundamentalmente xunto ao mar, na Mariña lucense de Ribadeo e Viveiro, onde pasou a súa nenez e xuventude, na Coruña da madurez e da actualidade e en Vigo, durante a convivencia co seu segundo marido, o poeta Eduardo Moreiras, que inspira a súa poesía amorosa. Pero a raíz do levantamento militar de 1936 trasladouse a Lugo, onde coñeceu o Pimentel abatido polo horror dos acontecementos que retrata no seu poema «O prisioneiro», e desde onde tivo que marchar ao exilio de Marrocos. Fixo estudos musicais e filolóxicos e exerceu como Catedrática de Bacharelato de Lingua e Literatura Española. A súa profesión está en estreita relación cunha considerable obra ensaística sobre Luís Pimentel, Álvaro Cunqueiro, Luís Seoane, as cantigas galego-portuguesas e Rosalía de Castro, que, á súa vez, está intimamente ligada á súa poesía, pois, na escritora, crítica e creación complementáanse mutuamente sempre, como ocorre tamén nas revistas por ela dirixidas, *Nordés* e *Clave Orión*.

A poesía de Luz Pozo Garza é un mundo fulgurante de beleza platónica rexida pola claridade, a profundidade e a harmonía anotadas no simbólico paradigma do seu nome. Un nome que designa tamén un mundo poético propio conformado por un cosmos curvo de plenitude radiante, a *Memoria Solar* da súa obra total, que abarca o froito vermello, cal laranxa ou mazá da carne, da paixón e da vida, da súa primeira poesía máis sensual da xu-

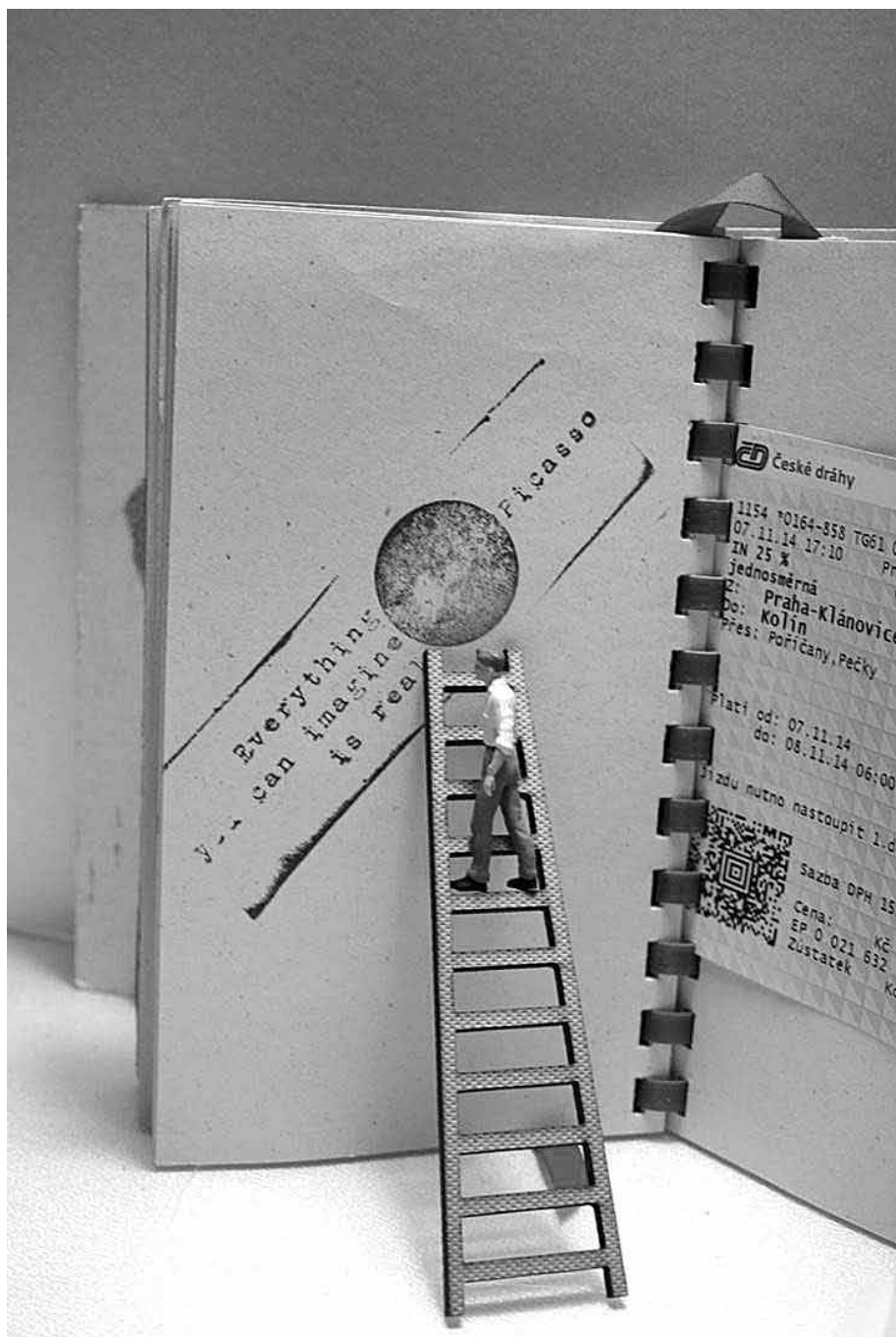
ventude, e a flor branca ou azul da total lucidez mística, a camelia, a rosa ou o loto da súa poesía última: «que non te neguen nunca a lucidez da flor». E, dentro deste cosmos, cada poema é un novo microcosmos perfectamente cerrado en si mesmo no que resoan músicas de todo o universo e ecos de todos os poemas anteriores e do poema total da vida: «e pechamos nun códice as últimas páxinas/ do amor. Opera omnia». Porque é a súa, no esencial, unha poética simbolista e borgeana da luz e da totalidade, que positiva a luminosidade, a humidade, o movemento e a lixeireza a través de símbolos de polivalencia móbil como «luz», «sombra», «chuvia», «aire», «ave», «nave»...: «Tería que dicir con Víctor Hugo: “Vin a sombra, sen ollada, sen lámpada”. E despois engadir: Mais a luz vai comigo». E tamén o é do inesgotable xogo da ambigüidade, a intertextualidade e a integración multiartística de poesía, música e pintura, como a do seu mestre Pimentel.

Coexisten neste mundo poético distintas dimensións e conviven nel o intimismo do diálogo amoroso eu-ti co compromiso comunal do nós, aínda que o primeiro é o dominante, pois a poesía de Luz Pozo Garza é no esencial unha obra de amor total dirixida ao poeta Moreiras. Este poeta inspira a chamada da chuvía de Danae dos primeiros libros da autora, incluído o seu primeiro libro galego, *O paxaro na boca* (1952), e a desesperación do desamor de *Verbas derradeiras* (1976), no longo tempo en que os amantes permaneceron separados e durante o cal a chuvía amorosa do «aquí estou, meu amor, aquí me choves» chega a non saberse se é chuvía ou pranto: «xa non sei/ se me chove ou vou chorando». Mais tamén Moreiras fai nacer o canto clásico da madurez do *Concerto de outono* (1981) e do *Códice Calixtino* (1986, 1991), xa cando Paolo e Francesca se bañan nas ondas de paixón de Codax no mar de Vigo, no momento en que os dous poetas van vivir xuntos: «Agora contemplamos a mar de Vigo xuntos». E o poeta amado dá lugar ademais á transparencia mística de Dante e Beatriz no paraíso de *Prometo a flor de loto* (1992), libro escrito despois do falecemento de Moreiras levando unha declaración de amor máis alá da morte que se prolongará na súa poesía última, sempre «por amor/ nun éxtase de luz». Nos versos destes últimos anos o amor de sempre, permanentemente revivido para superar a morte, aparecerá ao lado da recreación do mito comunal rosaliano, do grego da paixón trágica de Medea, do céltico irlandés, do bíblico, do luso, do chinés, do borgeano, do xacobeo e dos amantes míticos da Praia das Catedrais, en *Vida secreta de Rosalía* (1996), *Medea en Corinto* (2002, 2003), *As arpas de Iwerddon* (2004, 2005), *As vodas palatinas* (2005), *Deter o día cunha flor* (2009)

e aínda na apoteótica elexía falada na transparencia total da lingua castelá da súa neta morta e viva na fidelidade da memoria do *Sol de Medianoche* (2013): «Ti podías cambiar o destino das aves/ Ti podías cambiar os ocasos feridos/ Ti podías cambiar as follas dos outonos/nos vieiros amados/pola rosa insumisa que nos salve da morte// Ti podías, amor...», «E agora que vou dando ó vento o meu lamento/e chove lentamente como levar unha ave na mirada/en tempos de infortunio camiño de Santiago...// Vólvome ó Paradiso/ Vólvome ó Paradiso/ Vólvome ó Paradiso» e «é a túa vitoria/ A Rosa de cen pétalos da alma... // *L'Amor che muove il sole e l'altre stelle*». Como na harmonía total de *Rosa tántrica* (2016) onde Claudio Rodríguez Fer e mais eu a acompañamos levando el «As flores da vida» e eu a «Rosa azul»: «cifra do infinito» «Azul».

Mais este mundo poético sobresa, evidentemente, pola citada unión de vida e poesía, así como pola conxunción temática interdependente de amor, plenitude vital e liberdade, e a busca da transcendencia nunha totalidade mística integradora: a iluminación unánime que irradia as sombras da existencia e crea a Memoria Solar da palabra que permanecerá para sempre.

A poesía de Luz Pozo Garza, á fin, é o colofón idóneo, o punto final aberto de *Extranjera en su patria* (2006), pois Luz, na súa iluminación solar, recolle a irradiación das sombras de Rosalía, a apertura ambigua de Manuel Antonio e a palabra precisa e visionaria de Pimentel. E as voces unánimes dos catro poetas claman para que a poesía, *Estranxeira na súa patria*, atope definitivamente lugar no mundo.



O *solaz* nos trobadores galego-portugueses

MERCEDES BREA

Universidade de Santiago de Compostela

Partindo dun proxecto de investigación¹ presentado en Roma en maio de 2011 (Antonelli *et alii*, 2011), no ano 2013 ofreciamos en Siena (Brea, 2015b) unha primeira aproximación que tentaba completar o cadro inicial de 2011 coas formas correspondentes á lírica trobadoresca galego-portuguesa. Ese cadro ía acompañado dunha clara advertencia do seu carácter provisorio, posto que non só non poucas das voces que contiña eran difíciles de encaixar nun compartimento determinado senón que mesmo podían ofrecer matices diferenciados que as poderían levar a figurar en máis dun bloque. Por outra parte, cabe tamén a posibilidade de que, coincidindo etimoloxicamente con lemas occitanos, franceses e/ou italianos, os resultados galego-portugueses chegasen a desenvolver significados que os foron afastando dos orixinarios. Por todo iso, o criterio empregado naquela primeira achega tentaba acomodar os vocábulos en correspondencia cos presentes no resto da lírica románica medieval, sempre en agarda de investigacións de detalle que permitan corrixir os erros de partida e coñecer mellor as formas empregadas para a expresión das distintas emocións².

Nestes últimos anos foron aparecendo traballos de detalle que, paseniñamente, comezan a esclarecer aspectos inicialmente dubidosos³. E é precisamente un deles⁴ o que deu pé á presente reflexión, pois fai fincapé na dificultade de atopar, na parte do cadro global dedicada á LAETITIA (que reproducimos a seguir), a situación máis axeitada para *solaz*⁵.

¹ Este traballo forma parte do proxecto de investigación sobre *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, subvencionado polo MINECO (FFI2012-37355).

² Emocións que, tamén de maneira convencional, quedaban establecidas en cinco categorías: LAETITIA, TRISTITIA, TIMOR, IRA e CUPIDITAS.

³ Pode verse Brea (ed.), 2015a, que permite tamén completar ese panorama bibliográfico.

⁴ Trátase da comunicación presentada por D. González Martínez no congreso da AHLM realizado no Porto en setembro de 2015 (González Martínez, no prelo), que —sen chegar a desenvolver unha análise deste corpus (o obxectivo do seu traballo son as CSM)— percibe no emprego trobadoresco de *solaz* os matices de ‘consolo’, ‘pracer’, ‘alivio’, ‘diversión’, ‘pracer sexual’ e mesmo ‘conversación’ (Véxanse tamén as acepcións presentes nos glosarios recollidos no DDGM: <http://sli.uvigo.es/DDGM/> [consultado o 18/01/2016]).

⁵ Nunha «Dissertation presented to the Comparative Literature Program and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree

Categoría Emocional	Emoción	Macrolema occitano	Macrolema francés	Macrolema italiano	Macrolema galego-portugués
LAETITIA	'entretenemento' 'distracción'	DEMORANSA	DEMORE	Dimoranza	demorar*
		deport	DEPORT	Diporto	
		joc	JEU	Gioco	jogo
		lezer	LEGIER	Leggero	lezer
		sojorn	SEJOR	Soggiorno	
		solatz	SOLAZ	Sollazzo	SOLAZ
	'ledicia'	alegransa	HALEGRANCE	Allegria	alegria
		baudor	BAUDOR	BALDORE	
		ben	BIEN	Bene	BEN*
		benanansa		Beninanza	
		benestansa		Benestante	
		envezadura	ENVOISÈURE	[Invitatura]	
		ereubut			
		esclaire	ESCLAIRE	Schiarire	
		gaieza	JAI	Gaiezza	
		legor	LOISOUR		
	leri				
	let	LIÉ	Lieto	ledo	
	'pracer'	ABELIMEN	ABELIR	ABBELLIRE	
		ABONDANSA	ABONDANCE	ABBONDANZA	
		adaut	AATE	Adatto	
		agradatge	GRÉ	Aggradaggio	grado
		bonsaber		[Buon sapere]	ben saber
		delech	DELIT	Diletto	
		desdunch	DEDUIT	Disdotto	
		dousor	DOUÇOR	Dolcezza	
		ESPLECH	ESPLOITIER		
		gaug		Gaudio	
		joi	JOIE	Gioia	
	plazer	PLAISIR	PIACERE	prazer proi*	
	suaveza	SÖAVITÉ	Soavezza		
	'conforto'	aleujar	ALEGIER	Alleviare	
		apagansa	APAIER	Appagare	pagar(se)
confort		CONFORT	Conforto	conforto	
conort # 1		CONORT	Conorto	CONORTO	
consolansa			Consolanza		
dezadolorar					
patz		PAIS	Pace	paz	
pauza		POSE	PAUSARE		
refranhemem		REFRAINDRE			
revenimen	REVENIR	Rivenire			

of Doctor of Philosophy» Locher (1973: 65) chamaba xa a atención sobre os problemas de interpretación semántica de *solatz*: «The range of meanings given by Raynouard and Levy may not immediately make it obvious how close we still are with the term *solatz* to the semantic area of joy. Raynouard's 'plaisir' is not quite the same as 'joie' or even 'bonheur', and Levy's 'Freude' seems all but buried in the wide variety of definitions he lists».

Ao igual que outros termos característicos do código poético da *fin'amor*, *solaz* debeu de chegar á lírica galego-portuguesa a través do occitano *solatz*⁶. Para Cropp (1975: 327-334), o sentido etimolóxico de SOLACIUM/SOLATIUM⁷ ('alivio') debeu de experimentar unha aproximación aos conceptos expresados por GAUDIUM e CONSOLATIO xa en San Paulo, achegamento incrementado pola frecuencia con que Santo Agostiño usa os tres vocábulos asociados. Non deixa de ser significativo que os trovadores occitanos empreguen adoito a fórmula *joi e solatz* (Pollmann, 1964), na que a segunda voz reforza o sentido da primeira e pode engadirlle a acepción de 'consolo', 'divertimento', 'distracción'; e, dado que tanto o consolo como a distracción poden chegar a través das palabras, non sorprende tampouco que *solatz* fose cada vez máis usado co valor de 'conversación', nin que poida atoparse na enumeración de cualidades que adornan a dama⁸.

Partindo desta perspectiva, chama a atención a primeira vista que os trovadores galego-portugueses non utilicen nunca *solaz* nas cantigas de amor⁹ e que tan só Don Denis se sirva do termo en dúas cantigas de amigo, posto que as restantes catro ocorrencias que se poden localizar en *MedDB*¹⁰ corresponden a cantigas de escarnio e maldicir.

En *Amigo, pois vos non vi* (25,12), Don Denis fai expresar a unha amiga o pracer que experimenta por volver ver o seu namorado, pois, mentres el estivo ausente, ela non podía durmir e perdera o *sen*. Predomina nesta

⁶ «Es palabra usual en la E. M. y sólo literaria y rara después» (Lorenzo, 1977, s. v.). Véxase así mesmo García-Sabell, 1991, s. v.

⁷ Du Cange (1954: 513) recolle un total de oito entradas distintas para SOLATIUM, das que interesan para o noso *solaz* a 2 («Ludus, spectaculum, Gall. *Jeu, divertissement*»), a 3 («Quodvis auxilium»), a 6 («Colloquium») e mesmo talvez, á vista dos exemplos que proporciona, a 7 («Qui vel quae Monachis aut Monialibus officium et munus aliquod peragentibus in adjumentum datur»).

⁸ De xeito resumido, podería dicirse que, para Cropp (1975: 332), *solaz* designa «la gaieté harmonieuse des relations sociales qui se manifeste particulièrement dans l'art de la conversation. *Solatz* évoque donc la participation à la vie de cour et à tous les divertissements», incluíndo, naturalmente, entre esas diversións cortesás a relacionada con *trobar* e *chantar*.

⁹ Podería tamén destacarse o feito de que non apareza nos trovadores da primeira xeración, dado que é bastante habitual que palabras tomadas dos trovadores occitanos e pouco documentadas na nosa produción lírica estean rexistradas precisamente nos trovadores máis antigos.

¹⁰ Citamos os textos a partir das edicións recollidas nesta base de datos (consultada en www.cirp.es, con data 18/01/2016), á que remiten tamén as referencias numéricas (precedentes, con lixeiras excepcións, de Tavani, 1967) empregadas para identificar as cantigas.

cantiga o vocabulario relativo á LAETITIA, mesmo en lítotes (para indicar a carencia desa emoción provocada pola ausencia do amigo): *folgar*, *prazer*, *lezer*, *ben*. A cuarta e última estrofa serve de compendio ás anteriores, que facían referencia a ese período de pesar transcorrido «pois / des que vos non vi» (primeiro verso das tres primeiras estrofas):

De vos ver a min *praz*
 tanto que muito é *assaz*,
 mais, u m'este *ben* Deus faz
 que vos vejo, *folgarei*
 e *averei gran solaz*,
 pois vejo quanto *ben* ei.

(25,12, IV)

Nas estrofas anteriores, o verso 5 —situado entre os dous que configuran o *refrán*— ofrece, respectivamente, as variantes «e *verei prazer* de mi», «e *verei* de min *prazer*», «e *verei todo meu ben*», o que, dada a estrutura paralelística empregada, converte a *solaz* en sinónimo de *prazer* e *ben*, elevándoo talvez a unha categoría superior precisamente o feito de ser escollido para rematar a cantiga.

Unha posición aínda máis destacada é a que presenta o termo na outra cantiga de amigo de Don Denis, *Pois que diz meu amigo* (25,77), na que non só figura en posición de rima (como na anterior, na que rima —significativamente— con *praz* e *assaz*), senón que ademais determina o *refrán* (un *refrán* intercalar similar ao de 25,12 e no que o outro verso que o conforma emprega como rimante —unha vez máis— *praz*). Nesta composición, a amiga manifesta o pracer compartido polos namorados: el quere estar con ela e iso implica o seu *solaz*:

Pois que diz meu amigo
 que se quer ir comigo,
 pois que a el *praz*,
praz a mi, *ben* vos digo,
 éste o meu *solaz*.

Pois diz que toda via
 nos imos nossa via,
 pois que a el *praz*,
praz m'e vej'i bon dia,
 éste o meu *solaz*.

Pois m'ende levar vejo
 que éste o seu desejo,
 pois que a el praz,
 praz mi muito sobejo,
 éste o meu solaz.

(25,77)

O contexto e o emprego paralelo de vocábulos pertencentes ao ámbito semántico da LAETITIA contribúen a unha interpretación máis precisa do sentido de *solaz* nas dúas cantigas de Don Denis, pois, se respectamos a distribución recollida no cadro xeral, debera cambiar de localización abandonando o campo relativo a 'entretemento' para encaixar directamente no do 'pracer'.

Fóra do rexistro amoroso, o lema que nos ocupa aparece nunha cantiga moral¹¹ atribuída ao clérigo Martin Moxa, *Per quant'eu vejo* (94,15), na que o trobador, ao estilo de Marcabru¹², lamenta a perda das virtudes (*franqueza, proeza, verdade, lealdade, nobres falares* etc.) dun tempo añorado como mellor e o triunfo dos vicios opostos (*mentira, falsidade, escaseza, avoleza...*)¹³. A cuarta estrofa, que centra a crítica no propio mundo ao que pertencía Moxa¹⁴, cita expresamente o *solaz* entre as cualidades positivas perdidas:

A crerizia,
 per que sse soya
 todo ben reger,
paz, cortesia,
solaz, que avia
 fremoso poder

¹¹ Os procedementos compositivos son de grande interese, posto que é unha das dúas únicas cantigas galego-portuguesas construídas con estrofas de 14 versos (de catro e cinco sílabas a maioría deles) e ofrece unha distribución de rimas única (se ben moi similar á de *Martin Alvelo*, de Johan Soarez Coelho —79,35—, que é a outra peza que presenta estrofas de 14 versos).

¹² Stegagno Picchio (1968: 186) relaciona tamén esta cantiga, pola temática e polo vocabulario empregado, cunha composición de Peire d'Alvernha (BdT 323,20).

¹³ Sobre as cantigas morais e os asuntos tratados nelas, véxase Maleval, 1995; e, sobre todo, Ron Fernández, 1997.

¹⁴ Stegagno (1968: 186) traduce *crerizia* por 'cultura', pero comenta que se trata dunha «parolachave del canzoniere di Moya dove non è escluso che essa, accanto al valore traslato ormai di 'cultura', conservi nella concezione del chierico l'accezione prima non solo di 'condizione del chierico' ma anche di collettivo: 'il clero, i chierici'».

quand' *alegría*
 vevya
 no mund'e fazia
 muyt'a 'lguen *prazer*,
 foy-sse ssa vya,
 e dizia:
 «Cada día
 ey de falecer!»

(94,15, IV)

É dicir, nese mundo idílico característico do tópico do UBI SUNT? vivía *alegría*, que daba *prazer* e favorecía que entre a clerecía se atopasen *ben*, *paz*, *cortesía* e *solaz*. Queda, pois, claro o encadramento na categoría emocional da LAETITIA, pero, a diferenza dos textos dionisinos, a asociación con *paz* e *cortesía* pode levarnos aquí a situar o *solaz* no campo do 'conforto' máis que no específico do 'pracer'.

Pero da Ponte fai uso do termo en dúas cantigas de escarnio, unha delas dirixida contra Marinha Crespa (*Marinha Crespa, sabedes filhar*, 120,21) e outra contra Don Fernan Diaz (*De Don Fernan Diaz Estaturão*, 120,6). Na primeira, ironiza sobre o ben que sabe situarse sempre a tal Mariña, buscando no pazo un lugar que leve a todos a pensar ben dela e poñéndose a carón do lume no inverno; do mesmo xeito,

Eno abril, quando gran vento faz,
 o abrigo este vosso *solaz*,
 u fazedes come boi, quando jaz
 eno bon prad'; e diz o verv'antigo:
 «a boi velho non lhi busques abrigo».

(120,21, III)

Buscar abrigo é o remedio natural contra o vento forte, de modo que este *solaz* semella referirse máis a 'alivio' (e mesmo 'conforto') que aos outros significados que pode expresar.

En *De Don Fernan Diaz Estaturão*, Pero da Ponte arremete contra un personaxe que cualifica de «bon cristião» (I, v. 7) porque «nunca lh'ome soube molher» (I, v. 6):

Este ten o Paraíso en mão,
 que sempr'amou, con sen cristião, *paz*,

que nunc'amou molher nen seu *solaz*,
 nen desamou fidalgo nen vilão;
 e mais vos en direi, se vos prouguer:
 nunca molher amou, nen quis nen quer,
 pero cata, falagueir'e loução.

(120,6, II)

O sentido do escarnio (Sodré, 2007), menos visible na primeira estrofa, vai-se desvelando a partir desta segunda, que contrapón o feito de 'non amar molher' co de 'non desamar fidalgo nin vilão', para continuar insistindo en que —pese a que «el d'aver molher non é pensado» (III, v. 7)— «mete-s'el por namorado» (III, v. 4) e «terá que morre por seer casado» (IV, v. 7). E, como adoita acontecer, a *fiinda* vén corroborar esta interpretación («E, pois s'en tal castidade manten,/ quand'el morrer, direi-vos ûa ren:/ Beati Oculi será chamado»).

Solaz rima aquí con *paz* (voz coa que tamén establecía unha correlación Martin Moxa), pero o posesivo que o precede pode implicar unha certa ambigüidade: que é o que nunca amou¹⁵, o propio *solaz* ou o que pode conceder unha muller? Se *seu* pode aplicarse a *molher* ('solaz de molher'), cabería pensar nunha acepción de 'pracer', ou ben que o substantivo designa unha cualidade propia dunha auténtica *senhor*, como nalgúns trovadores occitanos (*vid. supra* nota 8). Pero se é un 'posesivo reflexivo' que remite ao propio Fernan Diaz, talvez estea por 'conforto' ou 'distracción'. En calquera caso, hai un aspecto que non pode ser desatendido: nesta composición, *paz* e *solaz* aparecen contrapostos («sempr'amou [...] paz»/ «nunc'amou [...] solaz»), o que permite que nos inclinemos máis cara a entendelo como 'pracer (sensual/heterosexual)' que como 'conforto'.

Pola súa parte, Estevan da Guarda utiliza o termo nunha cantiga que fai escarnio dun incesto (*En tal perfia qual eu nunca vi*, 30,16) entre un Don Foan e súa nai. Á suxestión do trovador de «ca perfiardes non vos é mester/ con vossa madr'e perfiar assi!», I, vv. 6-7), responde o personaxe:

E disse-m'el: —Sempr'esto ouvemos d'uso,
 eu e mia madre, en nosso *solaz*:
 de perfiarmos eno que nos *praz*;

¹⁵ Resulta curiosa a expresión *amar solaz*, posto que o máis habitual é que apareza relacionado con *aver*, ou mesmo con *seer*.

e quando m'eu de perfiar escuso,
 assanha-se e diz-m'o que vos direi:
 —Se non perfias, eu te mal direi,
 que sejas sempre maldito e confuso

(30,16, II)

Unha vez máis, *solaz* rima con *praz*, e o contexto reforza esa asociación; «perfiando» ('porfiando, insistindo') en facer o que lles produce pracer, eles actúan en procura de *solaz*, polo que tamén aquí semella prevalecer a acepción de 'pracer sensual'¹⁶ por riba da de 'conforto' ou 'consolo' (a non ser que aceptemos que queda nunha mera 'distracción' ou 'pasatempo agradable').

Á vista das ocorrencias atopadas (lémbrese que, agás na cantiga de Martin Moxa, está sempre usado como rimante, que é unha das posicións máis relevantes), e tendo en conta de xeito particular os textos do rexistro amoroso —que son o centro de atención do noso proxecto sobre a expresión das emocións—, procede modificar o encadramento de *solaz* dentro da categoría emocional da LAETITIA, desprazándoo da emoción definida como 'entretemento, distracción' á de 'pracer', aínda sen desbotar completamente a posibilidade de adscribilo (nalgún dos casos estudados) a 'conforto' e admitindo que o 'entretemento' pode ir implícito tamén nalgún deses campos¹⁷. O traballo citado de D. González ofrece unha situación moi semellante para as *Cantigas de Santa Maria*, colección na que ocorre en 15 pezas e sempre en posición de rima (como aquí, en correlación con *praz* e *paz*, sobre todo); os significados posibles son, non obstante, máis variados, posto que poden ir desde 'consolo' (CSM 115 ou 353) a 'pracer', 'contento' (CSM 12 ou 139), 'entretemento social', 'divertimento' (CSM 42 ou 361), 'pracer sensual' (CSM 105 ou 135) e tamén servir para caracterizar (positiva ou negativamente —precedido de *mal*—) personaxes (CSM 93 e 404/47).

Canto aos trobadores que fan uso de *solaz*, destaca o tardío da súa aparición, sendo —como é— un termo habitual na lírica occitana desde os seus inicios. Non se rexistra na produción galego-portuguesa ata o período alfonsoino (nas CSM, por unha parte; en Pero da Ponte, pola outra), pero parece evidente que nese ambiente era ben coñecido, polo menos nalgunhas das

¹⁶ Pagani (1971: 147) sinala: «*solaz* 'divertimento'; è parola provenzale che può avere significato erotico».

¹⁷ O GLOSSA adscribe as dúas cantigas de Don Denis, a de Martin Moxa e unha das de Pero da Ponte (120,21), á acepción de 'gozo, pracer' e as dúas restantes á de 'pracer sexual'.

súas acepcións, porque Bonifaci Calvo atribúe precisamente ao Rei Sabio o mantemento desta virtude:

Enquer cab sai chanz e solatz
 pos los mante lo reis n'Anfos;
 mas si per lui tot sol no fos,
 ja-ls agron del tot oblidatz.
 E pois qu'el los vol mantener,
 non met'amor a noncaler,
 car, senz amor, chanz ni solatz no val,
 ni a sabor plus que conduitz ses sal

(BdT 101,5, I)

Outro trovador próximo a Alfonso X, Guiraut Riquier, fai uso da mesma idea nunha composición datada en 1268, pouco antes da súa chegada á corte alfonsina, polo que o mérito aparece atribuído ao mecenas que tiña naquel momento: «A l'enfant d'Aragon platz,/ don Peire, chans e solatz,/ tant que [per] pretz mantener/ esfortsa gent son poder» (BdT 248,23, *tornada*). O dato é bastante significativo, porque é precisamente esta canción a que V. Beltran propón como inspiradora doutra cantiga de escarnio de Pero da Ponte (*Agora me part'eu mui sen meu grado*, 120,1): «hemos de vincular a esta composición el uso por Pero da Ponte de un recurso [a repetición do último verso de cada estrofa como primeiro da seguinte] reducido en toda la Romania al ámbito del dístico con estribillo, y el público de la corte no podría dejar de asociar ambas canciones» (Beltran, 1986: 496-497).

Don Denis, pola súa parte, e tras del Estevan da Guarda, puideron recollelo deses precedentes ou ben directamente de calquera dos trovadores occitanos que o rei portugués coñecía tan ben, porque sabemos da súa práctica de retomar formas e expresións (mesmo versos enteiros) de antecesores seus nas dúas tradicións trobadorescas para reelaboralas deixando un estilo propio á vez que rendendo, dalgún xeito, homenaxe aos autores dos que se serve como punto de partida.

Bibliografía

- Antonelli, R. *et alii* (2011): *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma: Grafica Editrice Romana [versión PDF disponible en: <http://w3.uniroma1.it>].
- Beltran, V. (1986): «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania* 107, pp. 486-503.
- Brea, M. (ed.) (2015a): *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- _____ (2015b): «La expresión de las emociones en la lírica gallego-portuguesa (primera aproximación)» en A. Decaria e L. Leonardi (eds.), *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 99-119.
- Cropp, G. (1975): *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Génève: Droz.
- DDGM: González Seoane, E. (dir.): *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega: <http://sli.uvigo.es/DDGM/>.
- Du Cange (1954): *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz: Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, vol. VI.
- García-Sabell, T. (1991): *Léxico francés nos Cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo: Galaxia.
- GLOSSA: Ferreiro, M. (dir.) (2014-): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña (<http://glossa.gal>).
- González Martínez, D. (no prelo): «Unha aproximación ás expresións do pracer nas *Cantigas de Santa Maria*».
- Locher, C. R. (Horner) (1973): *Terms for Joy in Old Provençal and Middle High German Courtly Poetry: toward a literacy appreciation of courtly terminology*, Oregon: University of Oregon (dissertation for the degree of Doctor of Philosophy).
- Lorenzo, R. (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Vol. II (*Glosario*), Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo.
- Maleval, M^a do A. Tavares (1995): «Florebat olim... a cortesía» en Y. Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 julho 1995)*, São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, pp. 80-85.

- MedDB: Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Xunta de Galicia; Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (www.cirp.es).
- Pagani, W. (1971): «Il canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi Mediolatini e Volgari* 19, pp. 51-179.
- Pollmann, L. (1964): «Joi e solatz (Zur Geschichte einer Begriffskontamination)», *Zeitschrift für romanische Philologie* 80, pp. 256-268.
- Ron Fernández, X. X. (1997): «Porque no mundo mengou a verdade. As cantigas morais na lírica galego-portuguesa» en J. M. Lucía (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, II, pp. 1347-1366.
- Sodré, P. R. (2007): «De [Don] Fernan Diaz Estaturo: a sodomia por Pero da Ponte» en A. Marques Visalli e T. Oliveira (eds.), *VI Encontro Internacional de Estudos Medievais. Medievalismo: leituras contemporâneas. Anais (6-8 julho 2005)*, Londrina: Universidade Estadual de Londrina, pp. 159-168.
- Stegagno Picchio, L. (ed.) (1968): Martin Moxa, *Le poesie*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.



Notas para unha voz de diccionario: literatura comparada

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

Universidade de Santiago de Compostela

Esta nota recolle e adapta fragmentos dun texto inédito preparado para o así denominado Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales, dirixido por Miguel Ángel Garrido Gallardo no Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Dito diccionario en liña, actualmente en fase preparatoria, recibiu inspiración e exemplo do Diccionario de Termos Literarios (DITERLI), concibido e dirixido sen pausa no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (CRPIH) por Anxo Tarrío. A el vai, pois, dedicada a miña contribución en recoñecemento á súa xenerosidade, ao seu afecto e á súa sabedoría diversa e intensa. O que segue pretende seleccionar o que atinxe á discusión sobre o ámbito literario e cultural propio do comparatismo. Admítase, finalmente, o consello de ler esta nota co DITERLI ao alcance dos dedos.

LITERATURA COMPARADA. (Fr. *littérature comparée*. Al. *Vergleichende Literaturwissenschaft* ou *Komparatistik*. Ing. *comparative literature*).

Disciplina dos estudos literarios cuxo obxecto se identifica coa dimensión interliteraria ou transnacional da literatura. Esta primeira aproximación debe, non obstante, matizarse atendendo á evolución da disciplina e á subseguinte modificación dalgúns dos seus presupostos máis básicos. No fundamental, trátase de cuestións como a identificación entre literatura e nación ou a propia identidade estética da literatura, afectadas na medida en que nocións como a de transnacionalidade, interculturalidade, interdisciplinariedade e transmedialidade acompañaron algunhas das reformulacións recentes da práctica comparatista.

Pola súa propia condición, a literatura comparada foi un dos expoñentes privilexiados da profunda reorientación dos estudos literarios na época contemporánea. Esta reorientación implica tanto a súa metodoloxía e obxecto como, noutro nivel, o horizonte xeopolítico, que marcou de maneira intensa o devir destes estudos. Así, por exemplo, a rivalidade franco-prusiana no século XIX e a conformación da identidade europea moderna, a emerxencia norteamericana como potencia global tras a Segunda Guerra Mundial, a guerra fría, os procesos de descolonización ou a globalización desatada tras a caída do muro berlinés constitúen conxunturas que permiten entender algunhas das encrucilladas disciplinares máis relevantes. De aí o

paso desde un comparatismo centrado primordialmente sobre a noción de literatura europea, con Francia e Alemaña como polos dominantes, ata a súa reformulación norteamericana logo da Segunda Guerra Mundial e a súa revisión actual, tras a atracción do multiculturalismo e os estudos culturais, en termos dunha literatura mundial ou planetaria. Neste contexto, o ámbito peninsular foi máis ben obxecto, e polo xeral secundario, que suxeito do desenvolvemento moderno do comparatismo, aínda que non faltaran algunhas presenzas ilustres na historia da disciplina.

Se se contrastan algunhas das definicións de máis ampla circulación académica, as tensións básicas da concepción disciplinar da literatura comparada fanse facilmente perceptibles. Nun capítulo de *Comparative Literature: Method and Perspective* (Horst Frenz e Newton P. Stallknecht, 1961), libro que foi considerado o primeiro manual norteamericano da disciplina e fito na proclamación da suposta hora norteamericana fronte á francesa (distinción manexada primeiro por René Étiemble e consagrada entre nós por Claudio Guillén), Henry Remak (1989: 89) —alemán de nacemento, francés de formación e norteamericano na súa traxectoria académica— sinalaba o seguinte: «Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression». Como se pode ver, as nocións básicas de comparación e de literatura resultaban moi visibles, o mesmo que unha vocación interdisciplinar e interartística que viñan engadirse ás clásicas relacións literarias asociadas de forma habitual co comparatismo francés de ascendente oitocentista. Porque o certo é que Remak seguía a dar por suposta a existencia *de facto* de literaturas discretas e ben diferenciadas, enténdese que a partir dun principio lingüístico e nacional, que constituirían o obxecto da comparación.

Claudio Guillén, pola súa banda, tomaba as súas distancias fronte, non só ao comparatismo máis tradicional de proxenie francesa, senón tamén a posicións como as asumidas programaticamente por Remak. En *Entre lo uno y lo diverso*, por tanto a mediados xa dos anos 80 do século pasado, escribía Guillén (2005: 27) a modo de tese inicial: «Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o

rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales... Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas». Na mira deste, pois, sitúase a superación do horizonte nacional das indagacións comparatistas e a procura dun universalismo que preconizaran en varios momentos, e con distintos matices, outros representantes ben coñecidos da tradición comparatista, como René Étiemble. Doutra forma, as énfases destes investigadores cuestionaban a validez dun concepto restritivo de *literatura comparada*, entendida por oposición á *literatura xeral*, cuxo obxecto serían, segundo a soada consideración de Paul Van Tieghem (1931: 175), «les faits d'ordre littéraire qui appartiennent à la fois à plusieurs littératures», en tanto que a primeira ocuparía de «la constatation des rapports binaires» (1931: 170) entre as literaturas nacionais.

Con respecto á dimensión máis orientada cara á interdisciplinidade e ás investigacións interartísticas, cómpre sinalar que o propio Remak co paso do tempo habería de lamentarse en 1985, o ano de *Entre lo uno y lo diverso*, de que o coñecemento de idiomas e a sensibilidade literaria dos novos comparatistas decrecera na mesma medida en que se intensificaran as súas ambicións interdisciplinares. A decepción de Remak apuntaba ao que a esa altura era xa todo un motivo recorrente nas consideracións meta-disciplinares sobre o comparatismo literario: o da súa crise ou, de maneira máis positiva, o da identificación de cada momento no desenvolvemento da disciplina como unha conxuntura decisiva para o seu futuro intelectual. A finais dos anos 50 recorreran xa a esta retórica da crise, aínda que por razóns ben diferentes, Étiemble, propugnando unha apertura do horizonte cara ao Oriente, e tamén René Wellek, con formulación máis ominosa, ao denunciar a incapacidade da literatura comparada para establecer un obxecto e un método específicos. Esta sorte de consideracións serían tidas moi en conta polos informes sobre o estado da disciplina, que cunha periodicidade prevista de dez anos veu comisionando a Asociación Americana de Literatura Comparada (ACLA) desde 1965 e que hoxe en día constitúen unha suxestiva referencia dos avatares do comparatismo no medio universitario norteamericano do último medio século, cuxa incidencia sobre o horizonte global da práctica comparatista non é preciso subliñar.

No terceiro destes informes, correspondente ao ano 1993, o seu principal responsable, Charles Bernheimer, invocaba con insistencia un escenario de

transformacións profundas respecto aos contextos nos que se elaboraron os informes previos baixo a dirección, respectivamente, de Harry Levin (1965), principal mentor de Claudio Guillén, e de Thomas Greene (1975). Ambos insistiran tanto nos esixentes requirimentos, en especial filolóxicos, que guiaran a implantación dos programas de literatura comparada a finais dos anos cincuenta nalgunhas universidades norteamericanas como as supostas desviacións dos presupostos asumidos inicialmente.

Para o informe Bernheimer, que se iniciaba cunha valoración dos dous anteriores, o pulo para o desenvolvemento do comparatismo norteamericano tras a década dos anos 50 tivera que ver cun desexo de expandir o horizonte dos estudos literarios para mellor reconstruír desde fóra a imaxe dunha unidade cultural europea tras o desastre da guerra mundial. Pero para os redactores do informe o efecto fora o reforzo da articulación identitaria nacional de Europa e o privilexio dunha visión moi selectiva e mesmo excluínte da disciplina, tanto polos requisitos lingüístico-filolóxicos coma pola énfase na selección dos estudantes e nos medios de que debían dispoñer as institucións que se decidisen a implantar esta índole de estudo e investigación. Fronte a iso, no informe de 1993 postulábase un afastamento do previo «restrictive Eurocentrism» e, sobre todo, unha expansión do campo nun sentido que vai máis aló da mera internacionalización tradicional. Tratábase, e así se constataba na práctica do comparatismo de inicios dos 90 (Bassnett, 1993), de algo que desbordaba a mera comparación e incluso cuestionaba o centralismo e a validez mesma da literatura como campo específico da disciplina: «These ways of contextualizing literature in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods and genres that the term literature may not longer adequately describe our object of study» (Bernheimer, 1995: 42). Resulta obvio o contraste coas teses preconizadas por René Wellek na súa clásica toma de posición formulada en «The Crise of Comparative Literature» (1959), onde propoñía a literariedade como foco básico para unha redefinición da disciplina.

Se se atende ao feito de que esta eufemística «contextualización da literatura», en boa medida unha resituación da práctica comparada no espazo dos estudos culturais (Tötösy de Zepetnek, 2003), se acompañaba dunha explícita reconsideración do papel desempeñado pola literatura traducida nos currículos académicos, co consecuente reforzamento do inglés como lingua instrumental da disciplina, parece lexítimo preguntarse ata que

punto esta vontade renovadora desde sede norteamericana non abría a vía a un proxecto de vontade hexemónica no novo contexto dunha globalización rampante. De feito, desde ese mesmo ámbito norteamericano xurdiron expresións de disidencia ante algunhas implicacións deste modelo a través de voces tan autorizadas como as de Gayatry Spivak, Edward Said ou Emily Apter. É significativo, por demais, que o seguinte informe, coordinado por Haun Saussy, levase como título, ao ser publicado en 2006, *Comparative literature in an Age of Globalization* e que dúas das súas características máis rechamantes fosen, dunha parte, o rebaixamento das preocupacións ideolóxicas e de identidade (ligadas a raza ou xénero) e, doutra, a inequívoca colocación no punto de mira da noción de *World literature*, algo máis que unha mera reformulación da *Weltliteratur* que albiscara Goethe no primeiro cuarto do século XIX.

No informe correspondente a 2014-2015, presentado na web da ACLA, obsérvase unha nova e inevitable translación dos puntos de interese, en absoluto inconsecuente cos precedentes inmediatos. Dun lado, a *World literature* aparece considerada xa cunha maior prevención, por canto a delimitación precisa do seu campo se mostrou enormemente fuxidía e ás veces moi nesgada, e fóronse impondo as reservas que, de feito, suscitou desde moitas fronteas distintas nos últimos anos. Ademais outras cuestións complementarias agromaron con forza, como a reformulación necesaria das formas do local ou as implicacións dos movementos migratorios. Pero, doutro lado, hai novos aspectos que se suman ao repertorio de temas que a literatura comparada considera como propios e urxentes nun momento máis de renovación disciplinar: entre outros, a literatura electrónica, a cultura visual ou as humanidades dixitais. Pode argüírse, en efecto, que os novos medios son tamén unha faceta decisiva dos procesos de mundialización en curso. Cabe falar, pois, dun esforzo do comparatismo por asegurar a súa vixencia mediante a asunción efectiva de que o seu obxecto ten un alcance mundial, por moito que iso implique unha profunda modificación dese mesmo obxecto. E tamén dalgúns dos seus presupostos orixenarios: o que leva, por exemplo, a rebaixar o prurito filolóxico e lingüístico en favor de aproximacións moito máis tolerantes cara á tradución (tradución ao inglés, polo xeral), non só como fenómeno de estudo, senón como instrumento e medio de traballo.

As cousas chegaron máis lonxe (e en dirección distinta) do que Claudio Guillén tratou de presentar baixo o rótulo de hora americana. A capacidade

de reformulación do campo foi tanto máis forte canto se foi esvaecendo o rigorismo inicial na delimitación da disciplina. Ata certo punto podería dicirse que, da postulación inicial da literatura europea como horizonte e ámbito case natural da práctica do comparatismo literario, pasouse á literatura mundial, por moito que ningún destes dous referentes literarios —e da noción de cosmopolitismo literario con que se asocian— estea libre de conflitos. Moi ilustrativo de todo iso son as versións diverxentes sobre as orixes e historia do comparatismo literario. A literatura universal, no sentido forte do termo, resultou a gran perdedora nesta época postilustrada.

Este é, en boa medida, o horizonte suxerido por proxectos de grande influencia nos primeiros anos do século XXI que, dunha forma ou outra, se inscribiron na tradición do comparatismo e a historia literaria. A súa característica común é a evidencia de que Europa xa non pode ser o espazo de predilección da práctica comparatista. Todo estaba anunciado na lóxica elexíaca, por non dicir sombría, de, valla como exemplo, Erich Auerbach en traballos clásicos como «*Philology and Weltliteratur*» ou no prefacio a *Literary language and Its Public in Latexa Latin Antiquity and in the Middle Ages*, ambos pertencentes á súa etapa norteamericana iniciada en 1947. Resulta sintomático, sen dúbida, que desde Europa outros autores, baixo o impacto común do conflito bélico, buscasen na internacionalidade da lingua latina o soporte dunha historia literaria e aínda dunha posible identidade cultural europeas. Foi o caso ben coñecido de Ernst Robert Curtius e o seu *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), así como o de Paul Van Tieghem, quen publicara en 1944 *A littérature latine da Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*.

Franco Moretti no seu ensaio *Letteratura europea* (1993: 39) levantaría acta da inandade destes intentos, unha vez que, escribía, «é diventata persino dubbia l'autosufficienza dell'Europa, rimescolata e forse scardinata dal reticolo mondiale che lle é subentrato». Pode entenderse como o efecto das condicións cambiantes dun marco espacial, xeopolítico, en transición, que erradicou o antigo cosmopolitismo en favor do comparatismo global. Unha das súas consecuencias será, precisamente, o (r)establecemento da literatura mundial como obxecto disciplinar do comparatismo e seica tamén como razón última da súa obsolescencia. Non outra viña ser a tese de fondo de Gayatry Spivak no seu libro *Death of a Discipline* (2003). O propio Moretti expuxo as súas teses a este respecto nun dos traballos de maior impacto dos últimos anos neste terreo, «Conjectures on World

Literature» (2000), un artigo breve imbuído dun certo ton de manifesto, que resultaba patente en chamamentos como este: «It's time we return to that old ambition of *Weltliteratur*: after all, the literature around us is now unmistakably a planetary system» (54). En realidade as formulacións do comparatista italiano fan parte dunha liña coherente que discorre polo menos desde o mencionado traballo sobre a noción de literatura europea ata, polo menos, os seus artigos co título común de «Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History» (2003-2004), pasando por fitos como os libros *Opere mondo* (1994) e o *Atlante do romanzo europeo, 1800-1900* (1997). Neles reúnen unha serie de factores que, implicitamente, atopan no seu artigo do ano 2000 unha formulación á vez sintética e polémica: a emerxencia dunha literatura que desborda a adscripción nacional para adquirir unha dimensión global, a necesidade de modelos xeográficos ou espaciais para dar conta destes fenómenos desde unha perspectiva nova e a proposta dunha historia literaria de novo cuño fundada sobre a idea da lectura distante (*distant reading*) e a elaboración de modelos abstractos cuxa forma por excelencia sería o diagrama.

A república mundial das letras que preconiza Pascale Casanova é asunto algo distinto. Polo pronto, esta comparatista séntese moito menos cómoda coa nova dimensión global do feito literario, que aprecia como unha realidade externa ao propio núcleo do seu modelo, máis ligado ao comparatismo tradicional, e tamén como unha ameaza emerxente á súa vixencia. Pero hai moitos puntos en común con Moretti. Sen ir moi lonxe, a vontade por bosquexar modelos mundiais para a literatura, o antagonismo excluínte entre literatura mundial e literaturas nacionais, a identificación das súas propostas con modelos conceptuais de teor espacial (teorías do campo literario, sistémicas...) que promoveron un cambio de perspectiva dos estudos literarios, a consideración de que as súas propostas teñen un carácter histórico ou historiográfico e a súa inscrición na tradición da literatura comparada. Casanova, con todo, privilexiaba no seu libro as ideas de integración e concorrencia como principios básicos da súa concepción do espazo literario. Ao tempo, poñía de manifesto a profunda desigualdade interna e a existencia dunha situación de conflito constante, a cal se converte, paradoxalmente, no factor máis efectivo de unificación do espazo literario mundial. Como se aprecia facilmente, a lóxica de Casanova difire en gran medida da de Moretti, quen privilexiaba, fronte o conflito, a idea de compromiso. Con todo, se a unificación se impón tamén no caso de Casanova é porque o

conflicto se orienta cara ao recoñecemento a través das estratexias asociadas a ese espazo literario. Isto é, trátase dun movemento que vai sobre todo da periferia ao centro de acordo co esforzo permanente dos 'dominados' por se incorporar ao núcleo dominador deste espazo literario aceptando os instrumentos de consagración que este lles ofrece. Trataríase dun esforzo denodado pola visibilidade, asumindo que fóra do espazo así concibido non hai salvación posible. Por iso Casanova pode presentar a súa formulación como unha teorización da desigualdade literaria e como a descrición dun mecanismo acolledor e habilitador de posibilidades para os 'desfavorecidos'. A historia da literatura mundial, vista así, non sería senón a análise do decurso destes procesos.

Como xa se expuxo, non son, nin moito menos, as únicas formulacións que na actualidade procuran reorientar o radio de actuación do comparatismo mediante a interiorización dunha ambición mundial ou global. David Damrosch, un dos máis notorios propagadores desta remodelación da literatura comparada, desde a súa posición á fronte do departamento correspondente da Universidade de Harvard e de director de Institute for World Literature, propugnou igualmente unha historia da literatura mundial, precisamente porque, en particular logo de mediados dos anos 90, a ampliación do canon máis aló do horizonte da literatura europea e occidental fíxoa posible por primeira vez nun sentido estrito. Aínda que caiba aducir que esa ampliación do canon se producira, en realidade, desde a limitada, pero moi inclusiva, perspectiva anglófona da academia estadounidense, o certo é que as iniciativas neste sentido procederon tamén doutros lugares, como Francia ou Suecia. A cuestión central é, con todo, a do obxecto deste tipo de historia literaria. Para Damrosch a resposta conduciría a postular unha nova categoría: a «global world literature». Non se trataría, pois, de considerar o conxunto da produción literaria mundial de todas as épocas, senón de atender a un certo tipo de literatura especialmente visible a partir dos anos sesenta do século pasado: «literature of genuinely global scope, whether in authorial intention or in its circulation among readers» (2008: 483); que contaría con precedentes de moito calado, de forma especial na época previa ao xurdimento das literaturas nacionais. O seu obxecto sería a análise dos procedementos mediante os cales autores de distintas épocas xestionaron a relación entre o seu contexto local e o mundo ao redor das súas culturas de orixe. Unha preocupación que, evidentemente, só adquire sentido desde a situación de globalización intensa da cultura contemporánea.

Boa parte da investigación recente en literatura comparada atende ás condicións da literatura nunha contorna xeocultural moi transformada e trata de ofrecer unha resposta en consonancia coa que foi a súa tradición disciplinar: a historia literaria comparada ou supranacional. Pero o comparatismo, aínda que fundamentalmente historiográfico, tamén frecuentou outros camiños. A atención a algúns dos manuais programáticos da materia resulta iluminadora neste sentido. Así, por exemplo, Paul Van Tieghem propoñía no seu, de 1931, unha serie de dominios disciplinares que viñan configurar un mapa das incumbencias do comparatismo. Partindo dunha metodoloxía baseada na confianza nas relacións de feito e nas conexións binarias entre autores e obras de literaturas diferentes, o obxecto básico de interese do comparatista sería a pasaxe a través dunha fronteira lingüística de distintos elementos, cuxa natureza, ou a perspectiva adoptada, definiría os dominios de estudo: a xenoloxía, se trata de xéneros; a tematoloxía, cando son temas ou mitos; a doxoloxía, que analizaría a fortuna dun determinado elemento dunha literatura noutra, privilexiando a súa procedencia; a crenoloxía, cuxa orientación sería a inversa, ao privilexiar a identificación de fontes; e a mesoloxía, centrada na figura dos intermediarios dos que depende que a relación de influencia se produza.

Salta á vista a condición sumamente restritiva da formulación de Van Tieghem, mesmo para algúns dos seus seguidores máis próximos, pero o certo é que o seu exercicio de cartografía disciplinar deixou unha profunda pegada, e non só na tradición francesa. Se atendemos ao manual de Robert J. Clements *Comparative literature as academic discipline* (1978), moi próximo á retórica e á pragmática do memorando, observaremos diferenzas profundas, que teñen que ver co seu momento e o seu contexto, pero tamén liñas de continuidade notables. Entre estas, a énfase sobre xéneros, influencias e temas. E entre aquelas, sobre todo tres liñas prioritarias que marcaban ou polo menos insinuaban un cambio de paradigma no comparatismo norteamericano: a atención ás «interrelations of literature», que se refiren ás que a literatura (en singular) mantén «with other arts and with the sciences»; o desentendemento da distinción entre literatura comparada e xeral, que suxería unha maior incidencia da teoría literaria sobre a práctica comparatista; e, en terceiro lugar, o establecemento da literatura mundial, nun sentido pleno, como verdadeiro obxecto do comparatismo e, ao mesmo tempo, «the outermost extension of comparative literature».

Con respecto a unha tradición disciplinar cuxa dimensión xeocultural foi sempre dominante, o papel ou lugar do espazo hispánico ha de definirse como menor. Se se entende o comparatismo como unha estratexia disciplinar dependente no básico da súa identificación cunha centralidade hexemónica, cunha sorte de meridiano de Greenwich simbólico, seguindo a Pascale Casanova, haberá que recoñecer que os ámbitos hispánico e peninsular ocuparon na época moderna unha posición desprazada con respecto a el. Na súa revisión da presenza da literatura comparada en América Latina, Eduardo Coutinho sinalaba en 2004 que, nunha primeira fase, o comparatismo sería sobre todo un instrumento reforzador da dependencia cultural, pero que, máis tarde, propiciaría instrumentos eficaces para unha reconceptualización da posición de Latinoamérica a este respecto. Nese sentido, a recuperación da noción de transculturación, orixinal de Fernando Ortiz, por parte de Ángel Rama nos anos 70 habería ter unha función estratéxica, pero tamén a reconsideración dos eixes da práctica comparatista, atenta á tradición latinoamericana específica e liberada da minoración respecto da tradición europea ou norteamericana, que pode asociarse á obra de Ana Pizarro ou Beatriz Sarlo. Desde unha perspectiva aparentemente máis radical, Walter Mignolo, en cambio, acabaría preconizando unha ruptura coa literatura comparada, no marco do que denomina *decoloniality*, polas profundas implicacións atribuídas a aquela cos procesos do colonialismo moderno e do que o investigador arxentino, asentado en Estados Unidos, denominou occidentalismo.

A tensión co comparatismo nunca foi tan intensa na tradición peninsular, malia que o seu papel durante moito tempo foi o de obxecto pasivo das prácticas do comparatismo dominante. No entanto, o desenvolvemento actual da literatura comparada no ámbito español abundou en liñas que non distan en exceso do que observaba Coutinho como reconsideración de certos eixes da representación cultural. Un indicio diso podería atoparse, por exemplo, en apoios non sempre usuais, como o que Guillén buscou na obra de Víctor Zirmunski para asentar a súa noción de supranacionalidade ou varios investigadores da Universidade de Santiago de Compostela, como en primeiro lugar Arturo Casas, rastrexaron nas reflexións sobre os procesos interliterarios do eslovaco Dionýz Ďurišin. Un foco de interese radicou no comparatismo intrapeninsular, un de cuxos antecedentes principais está na obra do portugués Fidelino de Figueiredo, quen se esforzou exemplarmente en valorar a comunidade literaria peninsular desde o recoñecemento da

diferenza e autonomía das súas literaturas concretas e, nesa liña, incidiu nun exercicio de caracterización contrastiva das literaturas portuguesa e española, que, en último termo, podía entenderse tamén como unha reivindicación simultánea da personalidade literaria de Portugal e de, digamos, a súa normalidade e sintonía coa dinámica literaria peninsular e europea. Sobre ese eixe construíu, de feito, o que posiblemente segue sendo hoxe en día o principal exercicio de comparatismo peninsular: o seu libro *Pirene* (1935), froito dun curso impartido na Universidade de Columbia. Como se deduce do anterior, o foco ibérico non implica necesariamente ensimesmamento, senón sobre todo unha énfase na importancia do lugar desde o que se propón a práctica comparatista. O certo é que nos últimos anos deu lugar a froitos que merecen atención, como *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Cabo *et al.*, 2012), primeira achega liderada por investigadores españois á xa aludida Historia comparada das literaturas en linguas europeas impulsada pola ICLA, ou a colección «Relaciones literarias no ámbito hispánico: tradución, literatura e cultura», dirixida por Luís Pegenaute na editorial Peter Lang.

Unha mostra das implicacións metodolóxicas e institucionais destas énfases atopámola na nada rexeitable reconfiguración dos estudos hispánicos en centros tradicionais do hispanismo, como en particular as universidades británicas e estadounidenses. Sen que necesariamente prevaleza unha formulación comparatista, é o certo que o éxito relativo de designacións como Iberian Studies ou Estudos Ibéricos implicou unha reconsideración plurilingüe do antigo ámbito de estudos. Con todo, éo tamén que esta substitución non sempre garante a superación do que Joseba Gabilondo caracterizou como o «national excess» do hispanismo e que, máis ben, tende a sustentar unha aprehensión globalizadora e unitaria deste ámbito, pechado sobre si mesmo. Percíbese non poucas veces, aínda que desde un cambio de linguaxe, a mesma consideración do devandito ámbito como obxecto que se atopaba no comparatismo e hispanismo tradicionais. Fronte a iso, ábreanse outros campos de análise, menos proclives a reificacións culturais e lingüísticas, como poden ser os estudos atlánticos ou as consideracións que, en xeral, forzan a identidade entre territorio, lingua e cultura, seica como marca de apertura cara a un comparatismo de novo cuño. Isto é o que a miúdo se entendeu baixo o adxectivo posnacional, empregado e discutido no noso ámbito polo propio Gabilondo, Kirsty Hooper ou Helena Miguélez. O que se pon en xogo é a lóxica xeocultural da investigación literaria, o mesmo, isto

é, que desde os seus inicios foi trazo de identidade da literatura comparada. Ao mesmo tempo, como no moderno comparatismo, pónense en cuestión os marcos de referencia estables, de natureza ideolóxica no fundamental, para afondar nas cuestións centrais do literario e na necesidade, aínda que sexa desde perspectiva fragmentaria e parcial, e ata local, de considerar cada un dos fenómenos relevantes nun contexto planetario.

Bibliografía

- American Comparative Literature Association (ACLA). Páxina oficial, <http://www.acla.org>.
- Apter, E. (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*, Londres e Nova York: Verso.
- Barricelli, J.-P. e J. Gibaldi (eds.) (1982): *Interrelations of Literature*, Nova York: The Modern Language Association of America.
- Bassnett, S. (1993): *Comparative Literature: a Critical Introduction*, Oxford: Blackwell.
- Bernheimer, C. (ed.) (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2007): «Claudio Guillén o los equívocos de la teoría» en T. Blesa *et al.* (eds.), *Pensamiento literario española del siglo XX, 1*, Zaragoza: Tropelías, pp. 89-104.
- _____ (2006): «Dead, or a Picture of Good Health? Comparatism, Europe, and World Literature» en S. Rubin Suleiman (ed.), *The Idea of Europe, Comparative Literature* 58/4, pp. 418-435.
- _____ (2012): *El lugar de la literatura española* en J. C. Mainer (coord.), *Historia de la literatura española*, vol. 9, Crítica: Barcelona.
- Cabo Aseguinolaza, F., A. Abuín González e C. P. Domínguez Prieto (eds.) (2010): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I, Amsterdam e Filadelfia: John Benjamins.
- Casanova, P. (1999): *La République mondiale des lettres*, París: Éditions du Seuil.
- Cioranescu, A. (1964): *Principios de literatura comparada*, La Laguna: Universidad.
- Chernov, I. (1991): «National Literature: Theoretical Marginalia», *Poetics Today* 12, pp. 769-771.
- Clements, R. J. (1978): *Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis Standards*, Nova York: The Modern Language Association of America.

- Coutinho, E. F. (2004): «La literatura comparada en América Latina: sentido y función», *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 14, pp. 237-258.
- Damrosch, D. (2006): «Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies», *Comparative Critical Studies* 3, pp. 99-112.
- _____ (2008): «Toward a History of World Literature», *New Literary History* 39, pp. 481-495.
- Domínguez, C. P., H. Saussy e D. Villanueva (2015): *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, Routledge: Londres.
- Espagne, M. (1993): *Le paradigme de l'étranger. Les chaires de Littérature étrangère au XIXe siècle*, París: Cerf.
- Étiemble, R. (1963): *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París: Gallimard.
- _____ (1977): *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*, Madrid: Taurus.
- Fehrmann, C. (2003): *Du repli sur soi au cosmopolitisme: Essai sur la genèse et l'évolution de l'histoire comparée de la littérature*, París: Éditions TUM/Michel de Maule.
- Figueiredo, F. de (2015): *Pirene. Introducción a la historia comparada de las literaturas portuguesa y española*, C. Muñoz (trad.), prólogo de A. Casas, Sevilla: Athenaica.
- Frenz, H. e N. P. Stallknecht (eds.) (1961): *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois Press.
- Gabilondo, J. (2013-2014): «Spanish Nationalist Excess: A Decolonial and Postnational Critique of Iberian Studies», *Prosopopeya* 8, pp. 23-60.
- Garrido Gallardo, M. Á. (2013): «Menéndez Pelayo y la Literatura comparada», *Revista de Literatura* LXXV, pp. 529-546.
- Gnisci, A., F. Sinopoli e N. Moll (2010): *La letteratura mondiale nel XXI secolo*, Milán: Bruno Mondadori.
- Guillén, C. (1989): *Teorías de la historia literaria: (ensayos de teoría)*, Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets.
- _____ (2001): *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- _____ (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- International Comparative Literature Association (ICLA). Páxina oficial: <http://www.ailc-icla.org>.

- Lafarga, F. e L. Pegenante (dirs.) (2009): *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos.
- Martí Monterde, A. (2011): *Un somni europeu. Història intel·lectual de la Literatura Comparada*, Valencia: Universitat de València.
- Mignolo, W. D. (2003): *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Akal.
- Miner, E. (1990): *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Moretti, F. (1993): *La letteratura europea*, Turín: Giulio Einaudi.
- _____ (2000): «Conjectures on World Literature», *New Left Review* 1, pp. 54-68.
- Pageaux, D.-H. (1994): *La Littérature générale et comparée*, París: Armand Colin.
- _____ (1999): «Iberica», *Revue de Littérature Comparée* 289, pp. 63-75.
- Remak, H. H. (1998): «La literatura comparada: definición y función» en M. J. Vega e N. Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, pp. 89-99.
- Said, E. (1990): *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
- Saussy, H. (ed.) (2006): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Sinopoli, F. (1996): *Storiografia e comparazione. Le origini della storia comparata della letteratura in Europa tra Settecento e Ottocento*, Roma: Bulzoni.
- Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC). Páxina oficial: <http://selgyc.com/>.
- Spivak, G. C. (2003): *Death of a Discipline*, Nova York: Columbia.
- Texte, J. (1895): *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, París: Hachette.
- Tötösy de Zepetnek, S. (ed.) (2003): *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Van Tieghem, P. (1931): *La littérature comparée*, París: Armand Colin.
- _____ (1994): «Literatura comparada y Teoría de la literatura» en D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la literatura*, Madrid: Taurus, páxs. 99-127.
- Villanueva, D. (1991): *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona: PPU.



O Seor Pedro e o pronunciamento militar de 1854

CÉSAR CAMOIRA VEGA
Investigador literario

1. Anotacións preliminares

1.1. Sociedade

Unha abordaxe do século XIX galego implica aludir obrigatoriamente á emigración. Tiña a raizame en factores históricos e sociais do pasado, entre eles as Guerras Irmandiñas, a opresión política e económica dos Reis Católicos e maila emigración eventual a Castela. De afondarmos máis, observaremos como motor e catalizador do desprazamento poboacional o desequilibrio entre poboación e recursos dispoñíbeis, tal e como se constata nas crises agrarias acontecidas entre 1817 e 1880.

Nesta perspectiva histórica de atraso insírese a serodia alfabetización cun «marcado diferencial sexual», polo cal axentes privados escollían unha estratexia formativa que favorecía os membros das unidades familiares propensos ó contacto social externo e ó traballo mercantil (Gabriel, 1990).

1.2. Economía

A Galicia desta época definíase por tres elementos: a elevada densidade demográfica, a importancia da agricultura e das tarefas vinculadas á terra e o cambio dunha industria rural doméstica a unha etapa de silenciamento industrial (Fernández Leiceaga e López Iglesias, 2000: 28-43).

Nesta centuria desenvolveuse un proceso extenso con varios compoñentes: a desamortización; a supresión de décimos, primicias e votos de Santiago; a abolición de señoríos eclesiásticos e a reforma da Igrexa co obxecto de privilexia-lo seu ministerio pastoral. Por outra banda, a lexislación progresista (Villares, 1994: 32-40) posibilitou que a desamortización procurase a reforma da Igrexa, a solución da débeda pública e a transferencia de bens eclesiásticos regulares e seculares a favor de propietarios privados.

1.3. Política

O ano 1833 foi o punto de partida da consolidación dos partidos conservador e liberal, o primeiro liderado por Antonio Cánovas del Castillo e o segundo por Práxedes Mateo Sagasta. Isto motivou que a política española

se caracterizase polo «turnismo», sistema de quendas favorecedor de fraudes electorais a prol dos partidos co cacique como mediador político, social e económico cunha elevada influencia nunha área xeográfica.

Outro factor fundamental na praxe política foi a ocupación da presidencia do Goberno por parte dun político, militar, intelectual ou empresario. Xa que logo, esta decisión da Coroa bosquexaba grupos e plataformas dependentes dun líder ou dun colectivo político.

Dentro da historiografía galega salienta o movemento político do Provincialismo (1840-1868). Fronte á división administrativa de Javier de Burgos (1833), reivindicaba Galicia como unidade territorial preexistente durante a ocupación romana (Gallaecia). Os seus membros singularizábanse polos seguintes trazos: a militancia en diferentes sectores ideolóxicos, a defensa do librecambismo e a solicitude de aranceis para protexe-lo mercado interior, a reivindicación da lingua como elemento diferenciador, a reclamación dun proxecto específico para o país, a elaboración dun referente nacional galego, a denuncia do atraso económico de Galicia e a valoración do potencial humano e do país.

En suma, o reinado de Isabel II caracterizouse por unha situación inestábel con pronunciamentos e golpes de Estado, a maioría liberais e en menor medida conservadores. En concreto, o golpe de Estado de 1854 foi ben recibido polos investidores e, unha vez no poder, os progresistas efectuaron unha reforma económica (Lei de ferrocarrís, Lei da banca e Lei de desamortización eclesiástica).

1.4. Xornalismo

Na década de 1840, Antolín Faraldo en distintas cabeceiras compostelás (*El Idólatra de Galicia*, *La Situación de Galicia*, *El Recreo Compostelano* e *El Porvenir*) iniciou o desprazamento do referente nacional de España a Galicia. Precisamente, esta última foi a causa adoptada por Antonio Neira de Mosquera e o resto de membros da xeración do 46 antes e despois do levantamento contra Narváez.

Durante os decenios 1850 e 1860, o fracaso do provincialismo e os obstáculos do sistema político imperante suscitaron a reclusión nun movemento de rexeneración cultural, denominado Rexurdimento, con xornais como *El Clamor de Galicia* e *La Oliva*. O primeiro, subtítulo «Eco político de sus cuatro provincias», apareceu na Coruña durante os anos 1855 e 1856 baixo

a dirección de Benito Vicetto. Iniciou un movemento político e cultural de enalzamento da cultura e a literatura galega. No segundo, vixente entre febreiro de 1856 e abril de 1857, constátase a tendencia liberal. Fundouno José Ramón Fernández e o seu dinamizador cultural era Manuel Murguía. Naceu coa pretensión de ser medio de masas e recolle-las inquietudes galeguistas.

Enmarcado na corrente europea da construción das narrativas nacionais, o Rexurdimento representou a toma de conciencia e a vontade de recuperación da identidade galega por parte de diversos sectores do galeguismo, pertencentes á pequena burguesía, dende o ano 1861, data de desenvolvemento dos Juegos Florales da Coruña, ata finais do século, aproximadamente.

2. Análise externa e interna

Coa denominación *O Seor Pedro* alúdese a unha serie de pregos poéticos sen cabeceira, maioritariamente en galego, da autoría de Manuel Gregorio Fernández Magariños¹. Saíron á luz en Santiago de Compostela dende 1840 ata o 4 de decembro de 1862, último exemplar consultado. Proporcionaban noticias locais e de actualidade, así como propaganda a favor da rexencia de Joaquín Baldomero Fernández-Espartero Álvarez de Toro e, por extensión, do goberno progresista. Tódolos números contan coa imaxe dun paisano vestido co traxe tradicional galego na parte superior dun palleiro.

Hogano coñécense varios números que empregan o metro octosilábico. Cada número presenta unha contextualización por parte do falante lírico e despois a relación dos feitos polo «señor do lugar», equiparábel ó «vello sabio» dos pregos da publicación *O Vello do Pico-Sagro*. Ámbolos dous personaxes tiñan o obxectivo de instruí-la cidadanía galega cos seus coñecementos e

¹ Manuel María Gregorio Fernández Magariños naceu o 24 de maio de 1816 en Santiago de Compostela. Era fillo lexítimo de Francisco Fernández e María Vicenta Magariños, ámbolos dous veciños de Santa María Salomé. Seguindo coa ascendencia familiar, os avós paternos eran Domingo Fernández e Ana María González, os dous oriúndos do «Concejo de Carabia» (Oviedo), e os maternos José Magariños e Ángela Bondal, naturais de San Xulián de Requeixo. Entre os escasos datos biográficos figuran os estudos na Universidade Literaria de Santiago de Compostela: tres anos de Filosofía (1833-1834, 1834-1835 e 1835-1836), un de Física experimental e química (1836-1837) e outro de Anatomía (1837-1838). Vid. Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela. Baixo dúas rúbricas (M. FERNANDEZ M. e M. FERNÁNDEZ M.) e as siglas M. F. M. escribiu unha serie de romances coñecidos baixo o denominación *O Seor Pedro*. Tamén foi autor de dous poemas no *Álbum de la Caridad*, «A reina en Santiago. Fragmento do "Seor Pedro"» e «Un orfo».

coas noticias acontecidas naquela altura. Desta maneira, o enfoque literario reflicte a colaboración entre os homes de letras e o Estado co propósito de obter apoio político do pobo.

O número 1, *Fuliada que fixo o labrador Seor Pedro progresista, dendes que soupo o pornunciamento dos puebros en favor da libertade* (1840), atribúese a *Chavacano Poeta Gallego*. Saíu do prelo de José Núñez Castaño. A acción sitúanos nunha aldea de Galicia, nunha mañá do mes de setembro, na que o liberal Seor Pedro, descendente de cregos e con formación ilustrada, difunde as novas do momento (as Juntas e, en especial, do goberno de Esparteiro [sic]) á paisanaxe. Conclúe cunha foliada de temática amorosa, na que interveñen personaxes como Gorecho e Marica.

O obxecto de atención deste traballo é o número titulado *Pornunciamento de xulio do ano pasado, espricado po-lo labrador progresista Seor Pedro*. Apareceu sen asinar no mes de xullo de 1855 coa dedicatoria «a os liberales netos». Imprentouse no obradoiro de Juan Rey Romero.

Antes de tratármolo número é necesario realizar unha contextualización sucinta. En 1846, Galicia foi o escenario no que o partido progresista impulsou e controlou a conspiración contra o goberno moderado. Tiña tres obxectivos: principiar un pronunciamento en Galicia que se estendería a outras gornicións previamente contactadas, substituí-lo goberno moderado por outro progresista liderado por Espartero ou, no seu lugar, unha persoa designada por este e casar a Isabel II co seu curmán, Enrique, que aseguraría o progresismo no poder.

Logo de ter noticia do levantamento militar de Lugo, Santiago de Compostela acolleu outra sublevación na que o protagonismo recaeu nun batallón literario e en diversas proclamas efectuadas por Antolín Faraldo e Antonio Romero Ortiz. A pesar de se alzaren militares de diferentes cidades galegas (Santiago de Compostela, Pontevedra, Vigo e Tui), o pronunciamento fracasou pola imposibilidade de conquistar Ferrol, A Coruña e Ourense e pola ausencia de apoios no resto do Estado. A todo isto, convén subliñar que o capitán xeneral, Villalonga, remitiu un oficio que obrigaba a remata-lo xuízo e fusila-los xefes militares, entre eles Miguel Solís Cueto, Manuel Ferrer e Jacinto Dabán. O resto de membros civís das xuntas revolucionarias tiveron dúas sortes, o exilio ou o encarceramento.

Oito anos despois, a boa acollida en Vicálvaro doutro pronunciamento militar mostrou a crise do moderantismo español e a incapacidade da Coroa para solucionar problemas de forma pacífica. Iso si, a escasa participación de Galicia manifestouse en dous comportamentos de José María Sanz (capitán xeneral de Galicia), control dos intentos de sublevación de distintas gornicións militares e información dos acontecementos ó pobo e ó exército. O poder, previa indicación da nai de Isabel II, outorgóuselle ó xeneral Baldomero Espartero, que entrou en Madrid o 28 de xullo de 1854 aclamado pola cidadanía.

Con este pano de fondo, neste número o Seor Pedro dirixíase con arengas e preguntas retóricas á veciñanza co obxectivo de amosa-lo enriquecemento fraudulento das clases terratenentes e a miseria labrega. Ademais, apelaba a Espartero para que continuase no poder en calidade de protector das liberdades. Así o explicita no final, «VIVE QUERIDO, ENTREMENTRES / PRA BEN DESTE REYNO LÁZARO».

3. Transcrición

PORNUNCIAMENTO

DE XULIO DO ANO PASADO

espricado po-lo labrador porgresista Seor Pedro.

Despois de once anos moi longos,	cobisosas de sugar
que en fuxir tardaron tanto,	o que decote sugaron
dende aquel corenta e tres	e po-lo mesmo doentes
que foi ano atraizoado,	por velos ensarillados,
e <i>porgresista Seor Pedro</i> ,	xa que [a] xente que non torce
vendo o conto mal parado,	nin por buldas, nin por cartos;
que ESPARTEIRO, seu amigo,	sabendo que a estadeiña
non ata os pelos do rabo;	decote anduvo atentando
nin outros homes de ben	co as sáboas, co as luces,
contan catro pés o gato;	nos simiterios, nos campos;
e ningun deles se escama	e por remate, sabendo
que ten cochinada o sapo;	que o Demo e Xuncras son malos,
e que anda o ramo cativo	porque decote rebertes
a redor deles usmeando,	nin hisopo, nin calvario
de aquí a pouco sin folgos,	os apreixa (demo os leve
pra lograr o feitusalos;	o fato de condenados)
e todas as samesugas	volvo á decir que ó <i>Seor Pedro</i>
como e doito arrastando,	de camanduladas farto,

moi farto de estar fuxido,
sin poder coidar do gando,
nin darlle un bico a sua Minga;
farto de pasar traballos
nas illas das Filipinas,
que aló tamen ó gindaron;
xuntou todos os seus veciños
neste mes de Santiago,
e subíndose o palleiro,
que ergue mais que o sobrado,
falóulles así o seu xeito,
que anque gallego e moi craro:

«¿Alembrásvos, meus veciños,
do labrador arriscado
e gallego aínda mais,
que vos dou neto relato
do neto levantamento,
que no neto e brioso *ano*
de corenta houvo na España
contra os que non se ven fartos
de diñeiro é mais diñeiro,
anque se hachen estoupando,
hastra que os ceiben na cova
co renego dos diabros?

¿Alembrásvos dun Alcalde,
que pra Coruña foi chamado,
e que aló se presentou,
e que aló o amarraron,
e a rolos, como quen dice,
de terra en terra o ceibaron
aló moi lonxe, moi lonxe,
sin facer outro pecado,
que non querer repartirvos
trabucos (ou trabucazos),
cas *Cortes* non dispuñeran,
e sí un Goberno malvado,
que tia mentres de roubo
a ben a rentes fanarvos,

que vos rendeu os empregos,
ligoñas, gadaños, carro,
sáboas, mantas, todo o leito,
sartens, potes, cuncas, pratos
¿Alembrásvos co homiño
que collen fillos, fillastros,
sobriños, hirmaus e netos,
curmaus, páis e afillados,
vis-abós, abós, compadres,
vis-netos e hastra os padrascos,
e con todos eles fóise
por desertos e pobrados
hastra chegar a *Ansó, Hecho,*
Zaragoza (¡probes diabros!),
Alicante, Cartaxena
(os traidores son moi malos),
e retornarse a Galicia,
e pornunciarse en *Santiago*?

Pro deixádeme un pouquiño
botar bágoas á puñados,
pois cómprenos botar moitas
a nos e a todos os nados,
po-la sorte que tiveron
levantamentos tan santos.

Choremos que pra España
fóivos un sigro de atraso.

¡Ou meu Zurbano valente!

¡Ou probes Zaragozanos!

¡Ou Alicantinos tristes!

¡Ou Cartixinenses bravos!

¡Ou Santiagueses de Abril
vinte e tres... corenta e tantos...

Lugueses, Pontevedreses,
Vigueses e os mais bravos,
que en Galicia proclamástedes
doutrinas de moito rabo!

Berráchedes: *fora roubos.*
Fora a Pandilla en Palacio.

A libertá de Sabela.

Sabela: e Canalla abaixo.

*Sabela e unha probe nena,
que non enxergue o letargo,
en que a ela e a todos meten.*

¡Nobre Solís! ¡meu coitado!
¡Lóvantate da burata!
¡Lovántate, malpocado!
¡Lovántate na compañía
dos liberales honrados,
que con crueldá *moi cativa*
aguaciles de Pilatos,
sedentos dos vosos miolos,
sin son vos escacholaron!

¡Lovantávós, que anque axiña
os froitos ver non poidamos
do BERRO HEROICO que déchedes,
motivos de consolarnos
temos, vendo que ESPARTEIRO
ocupa o debido canto!

¡Erguédevos, difuntiños!
¡Erguévos todos, coitados,
e veredes a alborada
doutros días: novos anos:
que ESPARTEIRO está a cabeza
da Gobernacion do Estado!

Pro non podedes co a lousa...!
¡Meus amores...! ¡Desdichados...!
¡Ou meu Dios! ¡Qué grande eres
en sufrir tantos pecados!

Choremos, meus amiguiños:
choremos loito tan santo.

Choremos bágoas de sangue,
hastra que os ollos queimados
co ardemento, se poñan
quedos, sin vida, pasmados.

Choremos, hastra que o peito
rebente de xemer tanto.

Choremos: que o corazon
quede enxoito e esgorrichado.

Chorade: que o que non chore
ou e un besta, ou un malvado.

E agora prosegurí,
dándolle o choro descanso.

Pois sonvos eu, meus veciños,
ese homiño tan brandeado:
que unhas veces sendo Alcalde,
e outras remangando o sacho,
sempre anduven na lidieira
contra o partido atraizoado.

Ainda estou acó dereito
no meu palleiro fincado.
Ainda ó meu folgo está forte;
porque cantos mais traballos
me fai pasar á xentuzza
cun partido descastado,
mais se me encroyan os osos
das pernas e do espiñazo:
mais a sangue se encabrita,
e ó nariz pónseme hinchado.

Acó estou, que Dios pra os seus
seus
nunca se puxo virado:
e si parece esquencerse
algunha vez dos que o amamos,
e pra logo darlle a mau
e erguelo nun coto alto.
O ben que á min Dios me fai
e darme pan é traballos,
e moitos fillos de figados,
e a vidiña por milagro.

Pois xa que os fiños do alento
non se lle antoxou crebarmos,
seique mos deixou, pra que hoxe
poida con gozo espicarvos,
como foi o ALZAMENTO

DE XULIO do ano pasado,
 en que dou as boqueadas
 o PARTIDO APADRIÑADO
 PO-LA NAI DA FILLA, amigos,
 por decilo decontado.

Quen non enxergue, que enxerga
 pro eu ben limpiño falo.

Ese partido avarento,
 ese partido tisgado
 de ideas e sentimentos,
 estranxeiro, maldisoado,
 tantas fixo, que os meus mesmos
 trazaron de armar *fandango*
 ou *muiñeira ribeirana*,
 ou *sorongo*, ou *pateado*,
 pra, en lugar de dar *brinquiños*,
 dar *couces* a un e outro lado;
 e si cadraba, un *moquete*;
 e sinon, un *lampreazo*.
 Pra esto choscáronse o ollo
 uns soldados de a cabalo,
 e rañáronse os vigotes,
 e dixeron: *aló vamos*.

Ponse a cabeza un valente:
 imítanlle outros o paso:
 xuntáanse mais, e a *fuliada*
 quedou feita de contado.

Fogo e mais fogo os rebertes,
 decian do gordo lado.

Fogo tamén aló vai,
 reprecaban os mais fracos.
 [Tres palabras inintelixíbeis] a sangue
 deses
hastra que quede luxado
pra sempre: que non hay bulda
pra tan grandismo pecado,
 decian da banda de arriba.

Po-lo de agora non arreamos

hastra mais ver: e dempois
rachará o XASTRE o pano,
que anque sabe cortar, racha,
cando compre: e e temprano,
hastra agora: así dixeron
 os fracos que estaban baixos.

Fogo houvo, mortes, bágoas:
 fuxiron e escorrentáronse
 uns os outros, e asi andaban.
 E dende que foi pasado
 choroso e triste trafego,
 alumeou o Ceo santo
 nas cacholas dos que eran
 poucos, pro moi arriscados,
 e botadas as suas contas,
 e líquido que sacaron
 foi deber chamar os PUEBLOS.
 ¡Miña xoya! ¡foi un encanto!

¡Ei rapaces! berran eles,
 ¿Non vedes eses macacos,
 que se teñen por xigantes
 e queren asovallarnos?

E os PUEBLOS dicen: *xa hay tempo*
que unha ocasion deseábamos,
e xa que se presenta agora,

«Gobernantes, largo, e largo:
fora cativos, mauleiros,
proves condes do Heraldado,
partido sin Dios nin ley,
solo encrubindo fandangos
de moitos xeitos, pudeches
nacer, vivir deshonorado
e morrer de igual maneira:
fora con todos os diabros.
Fora de xunto á Sabela,
que a apesta ó voso bafo:
fora, que e moi negra mingua
pra España e pra o seu reinado.

*Sabela, chama a Esparteiro:
chámao, que e neto e honrado:
verás como os puebros brincan
e soltan regocillados.»*

Non quixeron saber mais
as Escelencias da ichave:
todas as suas baladroadas,
todo o seu marido garbo,
volvéuse medo de febre:
e fuxindo esquerquenados,
como infelices tolleitos,
á Sabela ESCOUCEARON.

Pro voume cansando un pouco
e o meu conto évos mais largo.
Outra miñan que cadrare
darei remate o meu párrafo.

Pro, sin falar unha cousa,
do palleiro no me baixo.

ESPARTEIRO, meu amigo,
oín que deixas o canto,
en que estás xunto a Sabela.
Pro ven acó: vamos craros:
¿somos nenos ou non santos?

*¿coidas ti que ti eres amo
e sor da tua persona,
como calquer desdichado
de todo o reino da España,
que, axuntándose o mandado
po las leises, vende libre?
Pois estás moi enganado.
Ou contento, ou reloucando,
teste que estar a pe firme
sentado nese alto canto.*

*Non hay facenda, que valla,
nin pra ti hay mais coidado,
que gardar AS LIBERTADES
DESTE REINO lazarado.
Solo ti escorrentar podes
CERTAS BRETEMAS... NUBRADOS.*

*Si non te guias por min,
a Historia che dará o pago.*

*Noutra ocasion che direi
que compre neste fregado:
que sempre serán consellos
de un Poeta chavacano.
VIVE QUERIDO, ENTREMENTRES
PRA BEN DESTE REYNO LÁZARO.*

4. Apuntamentos lingüísticos

Aínda que este traballo non pretende ser exhaustivo, achegarei algúns datos lingüísticos²:

4. 1. Nivel gráfico

a) Acentuación

Antes de debullar diversas consideracións, cómpre sinalar que o autor só bota man do acento agudo. Unha vez dito isto, non se acentúan graficamente os pronomes persoais (*nos, ti*) e os monosílabos, por exemplo os artigos (*os*

² A simplificación dos títulos dos textos literarios pretende facilita-la lectura.

pueblos, os diabros, o canto). Con todo, hai casos de acentuación: *ó meu folgo, fai pasar á xentuza, O ben que á min...*

No relativo á conxunción copulativa *e* e á forma verbal *é*, a primeira alterna formas acentuadas e inacentuadas (*de diñeiro é mais diñeiro, e dar-me pan é traballos*) e a segunda non dispón de acento (*como e doito arrastando*).

As palabras agudas tenden a non levar acento gráfico cando rematan en <-n>: *ningun, tamen, Gobernacion, ocasion, miñan* etc. En cambio, dispoñen del cando terminan en vogal e en <-s>: *abós, está, acó, aló, crueldá, libertá, rachará, dará* etc. Respecto ó hiato /'ia/, os vocábulos bisílabos graves carecen de acento gráfico. Pensemos, por exemplo, en *tia, dias, decian* e *guías*.

Nas expresións esdrúxulas alternan formas acentuadas e inacentuadas: *bágoas, bretemas* etc. Noutros casos, a suma dun clítico ou dous motiva o uso do acento: *subíndose, cómprenos, lóvantate, Erguédevos, choscáronse, xúntanse...*

E, por último, a contracción das preposicións *por* e *con* cos artigos determinados plásmase con guión (*po-lo, po-la*) ou sen el, substituído por un espazo (*co as, po las*). A propósito do guión, recurso gráfico empregado decote para reflectir fenómenos fonéticos propios da oralidade, representa o segundo alomorfo do artigo determinado, concretamente trala preposición *por*. Tamén separa o morfema derivativo prefixal do lexema (*bis-abós*).

b) Representacións gráficas

A vogal /i/ manéxase mediante <y> e <i>. Deseguido, anoto a casuística:

- Na posición posnuclear interna e na posnuclear final de palabra <y> (*hay, ley, reyno*) alterna con <i> (*moi, foi, atraizado, feitisalos, apreixe*).
- En posición prenuclear intervocálica predomina <y> (*encroyan, xoya*).
- En posición prenuclear non intervocálica soamente se detecta <i> (*Santiago, Galicia, pornunciarse, fuliada, Escelencias, xulio, calvario, miolos* etc.).

O fonema consonántico /b/ recóllese con e <v>. Existen casos de incumprimento da norma etimolóxica (*abós, bis-abós, proves, asovallarnos*). Está consolidada a escrita con nos morfemas modo-temporais dos copretéritos da primeira conxugación (*cadraaba, reprecaban, estaban, andaban, deseábamos*). Só se detecta unha forma do verbo *haber* grafada con <v> (*houvo*).

O fonema postalveolar fricativo xordo /ʃ/ plasmouse nos textos redactados en galego de maneira dispar: <x> + acento circunflexo sobre a vogal seguinte, <x>, <x> + acento grave sobre a vogal seguinte, <x> + acento grave sobre a vogal seguinte, <xs> + <xi> e, talvez, <x> + un punto sobre a vogal seguinte. Non obstante, neste texto só hai <x>: *fuxir, xa, xente, apreixa, xuntou, xeito, lonxe, Cartaxena, deixádeme, abaixo, enxergue, axiña, xemer, enxoito, puxo, deixou, fixo, xuntáanse, dixeron, luxado, xastre, xoya, xigantes* etc.

O fonema nasal velar, producido pola desnasalización da vogal /ũ/, insírese co dígrafo <nh> (*unha, unhas, algunhas*). Esta representación gráfica figura en libros de autores, manuscritos («Representación, q. hicieron los vecinos de Pontevedra á S. M. sobre la imposición de quatro mrs en quartillo de vino», 1805; «Vamos a Belén, amigos», 1818 etc.) e impresos da época («Carta recomendada», 1812; «La Tertulia en la Quintana», 1820; «Diálogo entre dos Labradores gallegos y un Abogado instruido, [...]», 1823 etc.).

As palabras galegas escritas con <h> (*hastra, hachen, hirmaus*) deixan entreve-la influencia castelá por mor da imperfección etimolóxica do modelo castelán adquirido na escola. Porén, a maioría delas tenden á etimoloxía (*homiño, honrados, Historia, Heraldo, hay, houvo*).

4. 2. Nivel fónico

As vogais átonas experimentan fenómenos de alteración (*Felepinas, Cartixinenses, lóvantate, fuliada*), subtracción (*fiños, grandismo*) e aumento (*cadrare, Alembrásvos*).

Ó longo da parte final do século XVIII e das catro primeiras décadas do século XIX tendeu-se á consolidación da secuencia <oi> como único resultado dos grupos latinos -ŮLT-, -ŮCT-, -ŮCT-, -ŮCT-, -ŮCT-, -ŮRĪ-, -ŮRĪ- e -ŮRĪ-. Algunhas probas disto son *doito, coidar, moitos, coitado, froitos, poidamos, heroico, loito, poida, coidas, coidado* etc.

Ó igual que os escritores galegos dos séculos XIX e XX, transmisores fieis da fala popular, o autor do texto introduciu o seseo en *sugar, simiterios* e *maldisoado*. Doutra banda, talvez as secuencias <ga, go, gu> e <gue, gui> poidan ocultar en determinados casos gheada. Reparemos no vocábulo *gin-daron*. Como ocorre noutros textos en que hai vontade de non transcribi-la gheada (cartas, artigos e nas obras de Manuel Pardo de Andrade e Antonio Benito Fandiño), probabelmente esteamos ante un erro consistente na omisión de <u> tras <g>. Tampouco desboto a posibilidade de se tratar

dun caso de gheada de <g> ante <i>, similar a *ninguén* no diálogo *Sigue la Tertulia de Picaños*.

En liña coa metátese utilizada polos personaxes dos diálogos e «tertulias», esa intención popularizante detéctase tamén neste número: *pornunciamento*, *pornunciarse*, *porgresista* e *proves / probes / probe*.

4. 3. Nivel morfolóxico e sintáctico

Non se localiza ningún exemplo no que o alomorfo do artigo funcione de determinante dentro dunha frase nominal. Neste caso chama a atención a ausencia ó estarmos diante de contextos fonéticos e morfosintácticos da lingua oral. En cambio, si aparece despois da preposición *por* (*po-lo*, *po-la*).

A contracción da preposición *a* co artigo determinado márcase con ou sen acento (*apesta ó voso bafo/ un bico a sua Minga*). No eido dos sufixos e terminacións destacan as solucións *-ade* (*libertade*), *-encia* (*Escelencia*) e *-bre* (*nobre*, termo coñecido deste xeito dende a Idade Media).

Dentro dos pronomes persoais sobresaen:

- Uso exclusivo de *ti*, forma propia no noroeste da provincia ourensá, na maioría das provincias coruñesa e pontevedresa e no oeste e centro da provincia de Lugo.
- *Te* e *che*: a casuística condénsase nos versos «Si non *te* guias por min, / a Historia *che* dará o pago. / Noutra ocasion *che* direi».

O paradigma dos demostrativos rexistra a vogal tónica <e>, tal e como ocorría nas obras pregaleguistas.

	Masculino singular	Masculino plural	Invariábel
I	este		esto
II	ese	eses	
III	aquel		

A flexión de número dos substantivos presenta:

- Hipercharacterización no plural para o substantivo singular terminado en ditongo [‘ej]: *leises*.
- Polisílabo agudo con consoante lateral no singular: *liberales*, *aguaciles*.
- Polisílabo finalizado en *-en* no singular: *sartens*.

Ademais do adverbio de tempo *depois*, os adverbios de lugar absolutos adoptan as formas con *-a*, que eran as tradicionais:

	I	III
-Í	aquí	
-Ó	acó	aló

No que se refire ás formas verbais, obsérvanse estas peculiaridades:

- *Anduven*: esta forma ten o radical do castelán *anduv-* propio de moitas falas.
- *Decir*: esta solución explícase pola deriva propia das linguas galega e portuguesa, xa que a secuencia *e... ir* se estendeu no galego pola incorporación de verbos cultos como *advertir*.
- *Pudeches*: o radical conta con dúas formas, *puid-* (ou *poid-*) e *pud-*. A pesar de carecermos de datos da distribución xeográfica no século XIX, a partir do material proporcionado por Fernández Rei (1990) podemos intuír que a extensión coincidiría, *grosso modo*, coa actual:
- *Puid-*: metade oriental da Coruña, maior parte de Lugo, as falas do sueste e o galego de Asturias, Zamora e Estremadura.
- *Pud-*: o resto do domino lingüístico galego, agás algunhas zonas esporádicas de *puid-* en Pontevedra (Mondariz e Pontearreas) e Ourense (Verín e Cualedro).

4. 4. Nivel léxico

Entre os castelanismos detectados ocupan un lugar importante tres tipoloxías: a léxica (*sartens*), a fonética (*antoxou*) e as formas plenas (*sangre*, *pueblos*, *Dios*). Ás veces, o afán diferencialista fronte ó castelán propiciou hiperenxebrismos, deformacións xurdidas a través de métodos de gramática comparada (*seor*, *espricado*, *craro*, *repticaban*). Noutras ocasións, o autor optou por verbas que reproducían a oralidade (*hirmaus*, *curmaus*, *mau*; *liberales*, *aguaciles*).

O desenvolvemento normal da lingua viuse condicionado gravemente polas circunstancias adversas. A perda da escrita como canle de fixación supuxo a adopción de fenómenos fonéticos vulgares. Achego un feixe deles:

- vacilacións vocálicas (*lovántate*, *direito*, *fuliada*).
- adicións vocálicas (*alemrásvos*).
- supresión de vogais (*crueldá*, *libertá*).

Paulatinamente, a lingua galega incorporou préstamos doutras linguas. A continuación, recollo algúns localizados no texto: *cabalo* (cultismo, latín vulgar), *vigotes* (alemán), *canalla* (italianismo), *trabuco* (<lat. TRIBŪTU, cruzamento con trabuco 'arma de fogo', probabelmente, por intervención da etimoloxía popular).

Bibliografía

- Aneiros Díaz, R. (coord.) (2008): *Papés d'emprenta condenada. A escrita galega entre 1797 e 1846 (I)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Barreiro Fernández, X. R. (1977): *El Levantamiento de 1846 y el nacimiento del galleguismo*, Santiago: Pico Sagro.
- _____ (1982a): *Historia de Galicia*, A Coruña: Ediciones Gamma, 4 vols.
- _____ (1982b): *Liberales y absolutistas en Galicia (1808-1833)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Beramendi, J. G. (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Beramendi, J. G. e X. M. Núñez Seixas (1995): *O nacionalismo galego*, Vigo: A Nosa Terra.
- Bermejo, X. C., M. C. Pallares, X. M. Pérez, E. Portela, X. M. Vázquez e R. Villares (1981): *Historia de Galiza*, Madrid: Alhambra.
- Carballo Calero, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936*, Vigo: Galaxia.
- Fernández Leiceaga, X. e E. López Iglesias (2000): *Estrutura económica de Galiza*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fernández Rei, F. (1990): *Dialectoloxía da lingua galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Gabriel Fernández, N. de (1990): *Leer, escribir y contar. Escolarización popular y sociedad en Galicia (1875-1900)*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Graña Núñez, X. (1993): *Vacilacións, interferencias e outros «pecados» da lingua galega*, Vigo: Ir Indo Edicións.
- Monteagudo, H. (1999): *Historia social da lingua galega. Idioma, sociedade e cultura a través do tempo*, Vigo: Galaxia.
- Núñez Seixas, X. M. (1992): *O galeguismo en América (1879-1936)*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Santos Gayoso, E. (1990): *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, tomo I.
- Sixirei Paredes, C. (1995): *A emigración*, Vigo: Biblioteca da Cultura Galega.

Tarrío Varela, A. (dir.) (en proceso de edición): *Dicionario sistémico do Rexurdiemento*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura Galega. Aportacións a unha historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Tettamancy, F. (1908): *La Revolución gallega de 1846*, A Coruña: Librería Regional de Carré.

_____ (1912): *Los Mártires de Carral*, A Coruña: Imprenta de Ferrer.

Villares, R. (1994): *Desamortización e réxime de propiedade*, Vigo: Edicións A Nosa Terra.

_____ (1996): *Historia da emigración galega a América*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (2004): *Historia de Galicia*, Vigo: Galaxia.



Os diarios do horror de Syra Alonso

XAVIER CARRO

Universidade de Alacant

Para o meu amigo Anxo coa vella
amizade, cando o tempo era unha árbore
chea de esperanzas

1. Xustificación¹

Os *Diarios* de Syra Alonso son un documento na historiografía da Guerra Civil, xa que se trata dun texto memorialístico escrito por una muller onde narra a traxedia que vive neses días terribles na Coruña. Páxinas de estre-mecedora e sincera beleza. Unhas memorias onde resplandecen os valores e a iniquidade dos seres humanos.

2. Algúns datos sobre a autora

Os *Diarios* de Syra Alonso irrompen no escaso panorama memorialístico como un meteorito no ano 2000. Unhas memorias que ela chama diarios e que son a historia dunha muller; un testemuño á vez que unha alegación sobre a Guerra Civil. A obra foi unha novidade en toda a acepción da palabra; ninguén tiña noticia da existencia de tales diarios nin da autora e nin do seu home, o pintor Francisco Miguel Fernández, fusilado polos falanxistas a principios da guerra. Os *Diarios* de Syra Alonso responden a esa dobre marxinalidade que sinala Nora Catelli (1987: 87), por ser un discurso autobiográfico e escrito ademais por unha muller que se erixe en narradora-protagonista, verbalizando a súa vida desde a veracidade e cunha intencionalidade testemuñal, moral e histórica.

Syra Alonso é unha muller que ten a súa vida, a súa historia persoal escritas nas páxinas da memoria, polas que se interna nas horas solitarias. Historia anónima, vivenciada e silenciada polas bágoas e o sufrimento. Pero a autora deixou algúns anacos da súa vida, fragmentos desa historia trágica que lle tocou vivir. Escolleu a confesión para contarnos a historia do seu corazón, que tamén pasa pola historia civil. Resumirei con brevidade o contido dos *Diarios* e algúns datos proporcionados pola prologuista Carme Vidal. Syra

¹ Unha primeira versión deste traballo publicouse en Carro, 2002.

Alonso Bufrau nace na Coruña nos derradeiros anos do século XIX no seo dunha familia burguesa e recibe, para aquela época, unha esmerada educación. Comeza a relación con Francisco Miguel Díaz, un mozo, fillo de solteira, que aos 20 anos rexenta xa unha librería que tamén é galería de arte e punto de reunión de pintores e artistas vangardistas. O noivado parece que non foi ben recibido pola familia de Syra. O primeiro acto de rebeldía da moza foi casar en 1920 nunha igrexiña de aldea e sen vestido branco. O seu padriño de voda é o poeta uruguaio Julio Casal, animador da revista *Alfar*. Isto lévame a pensar na hipótese de que non debeu de asistir á cerimonia relixiosa case ningún familiar.

Entre 1920 e 1926 a parella reside por dúas veces en París, entrando en contacto con Picasso, Diego Rivera e Bracque. Alí o seu home aprende a técnica da pintura sobre seda. Volven a Galicia e marchan no ano 26 para México. A primeira escala é A Habana, despois dunha travesía na que Syra ten un aborto. O pintor débúxa a triste e alí viven da venda da pintura dos *batiks*. Daqueles días é un retrato que lle fai a Alejo Carpentier. Continúan a México e desembarcan en Veracruz. Pronto, introdúcese no grupo artístico Os Contemporáneos. Días intensos, conviven nunha comuna formada por pintores e artistas revolucionarios nun convento abandonado en Taxco. Alí está, entre outros, Siqueiros. Hai unha caixa única que se nutre das vendas dos cadros daquel e de Francisco Miguel.

No ano 1932 o matrimonio establécese na cidade de México, onde nace o seu fillo Sandro. A pintura recrea motivos galegos: mariñas, xanelas abertas, torres de Hércules, paisaxes cun colorido alegre, luminoso, envolto nunha atmosfera lírica. Logo, nace un terceiro fillo.

O regreso a España foi a finais de 1933, decisión tomada por Syra, quen descobre na vida do seu home a presenza de Dolores Olmedo. De volta a familia a España, viven un ano en Madrid onde Francisco Miguel pinta murais para edificios públicos e trasládanse no 35 de xeito definitivo a Santa Cruz de Oleiros, unha aldea mariñeira preto da Coruña. Fronte ao mar. A casa convértese en fogar e estudo do pintor. O artista bautizará como Casa da Felicidade a súa casa encravada nunha paisaxe chea de beleza e paz. Son días de gran fervor cultural e axitación política. Francisco Miguel é home de esquerdas. Aos poucos días da insurrección, o 3 de agosto de 1936, Francisco Miguel é detido pola Garda Civil, acusado de actuar contra o réxime militar. Desde ese momento, Syra asume todo

o protagonismo e consegue liberar o seu home das gadoupas da Falanxe. O pintor recobra a liberdade, pero de novo, o 19 de setembro, é conducido á cadea e Syra comeza un longo viacrucis de sufrimento e humillacións para arrincar a Francisco Miguel da vesania vingadora dos facciosos. O último día que Syra visita o seu marido no cárcere é o 28 de setembro. Na noite do vinte e nove é paseado, aparecendo o seu corpo cribado a balazos e coas mans amputadas nun monte. O día trinta, o crego de Bértoa dálle sepultura.

Días despois do asasinato do seu home, Syra entrevístase co crego quen, cheo de compaixón, lle fala da cruz que todos estamos condenados a levar na Terra. Antes de saír da casa parroquial, o crego confésalle que coa modesta esmola dos veciños mercou o cadaleito que garda o corpo do pintor Francisco Miguel. Esta obra —de misericordia no plano relixioso e de solidariedade no comportamento social— é un bálsamo que conforta e alivia aquela muller magoada pola dor.

Aquí remata o primeiro diario, escrito en Santiago e que leva por nome Tardoia, unha aldea entre Ordes e Santiago, onde vive cunha familia campesíña. Debaixo da data de 1936 lese: «O teu mundo está enfermo, Señor Xesucristo, o teu mundo morre dun mal imprevisto».

O segundo diario leva o nome de Actopán e vén datado de 1945. O texto comprende a loita pola vida de Syra desde a morte do seu home ata que embarca cos seus fillos en 1942 no Serpa Pinto en Lisboa. Esta segunda entrega está formada por textos diversos, desde os puramente biográficos ata reflexións críticas de orde política, cadros de costumes ou simplemente lembranzas. O máis importante, sen dúbida ningunha, son os que narran as peripecias e vicisitudes polas que pasa e o seu valor para refacer a súa vida. Hai unha linearidade na súa historia persoal, ademais desa intrahistoria de vencidos, constituíndo un fresco de vítimas e derrotados que foxen da represión.

Syra deixa os seus fillos ao coidado da súa nai e intenta traballar na beneficencia, pero é rexeitada por viúva de roxo. Paga a pensión co que saca leando cigarros de picadura que vende de estraperlo. A súa dignidade como persoa e o seu carácter independente impedíanlle vivir acollida á caridade dos outros. Arela marchar ao estranxeiro pero sabe dos atrancos aos que se enfronta para obter o pasaporte. Pero as dificultades non a arredan e o primeiro paso foi organizar unha exposición de pintura cos cadros do home

para xuntar cartos. Consegue o permiso do Goberno Civil, pero prohíbena o mesmo día da súa inauguración.

Naquel ambiente hostil da dura Posguerra do 1942, marcha para Madrid. Alí ten amigos. Vive nunha modesta pousada e conta coa axuda dunha criada galega que tódalas noites lle pon un caneco de auga quente na cama e algunhas veces, debaixo da almofada, déixalle unhas rebandas de xamón. Un día, Syra acepta ir vivir cunha amiga da infancia, no seu palacete da Castellana. Na casa celébranse semanalmente veladas intelectuais e artísticas. Coñece xente importante, entre eles, ao mexicano Alfonso Reyes, quen ha de axudala máis tarde. Visita a antigos amigos como Euxenio Montes e Wenceslao Fernández Flórez. Nunha conferencia de Dámaso Alonso, unha señora proponse que fose a súa dona de compañía cun soldo de 1000 pesetas mensuais. Syra sabe canto diñeiro é pero sabe tamén o que vale a súa liberdade, polo que declina xentil e discretamente aquel traballo para non truncar os seus proxectos.

Un coruñés, xefe xeral de fronteiras, conséguelle o pasaporte, no que pode incluír os seus fillos menores e un visado de tres meses para o maior que está en idade militar. Os días lisboetas viñeron marcados polas dificultades e o medo á policía portuguesa que perseguía os españois sen permiso de residencia para entregalos na fronteira. Pola capital transitan miles de alemáns, checos, polacos, franceses e italianos, que agardan un barco que os leve a América fuxindo dunha Europa nazi. Acode en busca de axuda á Embaixada de México e fai valer, ademais, a nacemento de dous fillos naquela nación para que lle axilien os trámites. Subsisten grazas á solidariedade de xentes caritativas e xenerosas. Un día, visitando unha exposición de Ramón Fina cos seus fillos, o pintor escoitou un comentario dun dos rapaces que lle chamou a atención e acercouse para saber quen eran. Presentáronse e o pintor portugués lembrou a Francisco Miguel dos tempos de París. Nese mesmo momento prometeulle canta axuda tiña na súa man, xa que era un dos directores da Sociedade Americana de Axuda aos Refuxiados, ademais de ser amigo do embaixador de México. O cinco de setembro embarcan no Serpa Pinto rumbo a América, rematando o relato cando o barco chega a Veracruz.

Sabemos que Syra Alonso pasa unha breve tempada na capital, onde o fillo maior comeza a traballar. Sandro queda acollido nunha familia de diplomáticos e Xosé Ramón, o máis pequeno, marcha con ela a unha aldea perdida,

chamada Actopán, onde vai desenvolver traballos a favor da comunidade, rompendo con tódolos vínculos que a ataban coa vida artística. Nunca o fillo soubo as razóns daquela decisión, pero é fácil supoñelas nunha muller de tan rica sensibilidade e tan fonda espiritualidade.

Enferma, morre na cidade de México en 1970. Syra foi sempre unha muller activa, desenvolta e alegre, cunha gran cultura e dotada de extraordinarios dotes literarios como demostrou nas páxinas dos seus diarios.

3. Algunhas precisións obxectivas

En primeiro lugar, os *Diarios*, con títulos de dous topónimos —Tordoia e Actopán— foron escritos en dous espazos e tempos diferentes. O primeiro en Galicia (1938) e o segundo en México (1945). O primeiro, breve, pero máis intenso e dramático, ocúpase desde cando sacan a Francisco Miguel da casa ata o seu tráxico final. O segundo é máis amplo e plural e, sen romper o fío temporal dos feitos, intercala outros elementos secundarios que enriquecen o ton narrativo, facendo fincapé na loita pola vida de Syra Alonso e a súa tenacidade por ver cumprido o seu soño de abandonar a España franquista. Non obstante, os *Diarios* escritos en castelán permaneceron inéditos ata a súa edición en galego e, segundo as palabras da prologuista, «mostrouse especialmente emocionado o seu fillo Xosé Ramón coa a idea de que os escritos da nai fosen publicados en Galiza e en galego», cando se estaba a redescubrir a figura do seu pai.

O descubrimento en Galicia da existencia dos *Diarios* de Syra Alonso é recente e débese a unha casualidade. En 1999 na Casa Estudio de Diego Rivera celebrouse unha exposición da obra de Francisco Miguel e no catálogo figuraba un anaco do diario da muller descubríndose así «a identidade da autora daquelas memorias». Doutra banda, sabemos polo fillo que a súa nai elaborou tres copias do diario de Tordoia e que hai tres manuscritos que ela entregou a tres persoas. Nos textos non hai cambios e, na opinión de Xosé Ramón, a súa nai rescríbeos sen modificalos. Ao meu parecer, o acto da escritura ten un dobre valor, como terapia obxectivadora do sufrimento e como actualización do pasado. Syra non conserva para si mesma os textos. Espállos, ten a intención de que sexan coñecidos, para que non queden acochados na casa e esquecidos. Desde o momento en que a autora escribe, ten conciencia de que as súas memorias son fragmentos persoais e, á súa vez, historia dunha comunidade vítima do terror fascista. Os *Diarios*

de Syra Alonso deixan de ser unha escritura secreta, pasan de ser texto reflexo, onde o receptor é tamén o único receptor, para se converter nunha escritura transitiva, abandonando o circuíto pechado da autocomunicación e abríndose máis alá das fronteiras do propio eu. O autor do texto memorialístico busca dalgunha forma perpetuarse no tempo que todo o borra, porque as palabras nos suxeitan —como di Lacan— converténdonos en suxeitos.

Os *Diarios* de Syra Alonso, sen perderen a súa intimidade, son testemuños dun eu feminino que se erixe en autora-narradora e protagonista da súa historia persoal, universalizando o sentimento dunha traxedia colectiva que ela viviu como suxeito. A autora verbaliza esa autoafirmación do eu e actúa como voceira e testemuña de mulleres anónimas privadas de voz, irmandadas na dor. Neste proceso de recreación desde a memoria á palabra, o emisor non só se salva a si mesmo, senón que fai partícipes aos lectores potenciais dese proceso catártico que a autora-narradora procura a través da linguaxe e desde a verdade. A literatura é un xeito de narrar a vida e a escritura diarística é unha narración autorrevelada da vida desde a existencia individual e desde a soidade do eu. Cando o diario perde o seu carácter privado, alcanza o nivel de texto público. E isto mesmo fixo Syra facendo depositarias da primeira parte do diario a tres persoas con copias manuscritas. Unha das destinatarias foi Dolores Olmedo, unha mecenas mexicana con quen viviu Francisco Miguel unha apaixonada amizade. Cando morreu Syra, encargoulle ao fillo que lle fixese chegar un retrato de cando era moza, unha pintura exuberante e de sensual beleza feita polo seu home nos anos mexicanos. Aos poucos días, Xosé Ramón recibiu de mans de Dolores unha das copias do diario do que non tiña noticia.

4. Diario ou memorias?

Andrés Trapiello interrógase para quen escribe o autor de diarios e afirma que escribe para alguén. Admite o desdoblamento do emisor en receptor coa finalidade de buscar un distanciamento temporal que lle permita despois ter unha perspectiva propia definida desde a escritura. Pero hai sempre, latente, un lector ideal, un alguén que se fai cómplice desde «anacos do vivir dun eu, narrados desde a verdade e escollidos polos escritor, como representativos da súa vida» (Trapiello, 1998: 127). Syra Alonso escribe, en primeiro lugar, para ela mesma exorcizar o seu pasado pero, en segundo lugar, hai unha intencionalidade moral, xa que entrega o seu diario a outros para que compartan unha verdade individual, colectiva e histórica. A literatura persoal

engloba subxéneros ben diferenciados como a autobiografía, o diario ou as memorias. No caso concreto de S. Alonso, os seus textos teñen algunhas marcas externas da escritura diarística, pero son trazos máis aparentes que esenciais. Penso que ao que mellor se aveñen é ao subxénero das memorias, aínda que o texto leve unha marca identificadora tan pertinente como o título, *Diarios*, que predispón ao lector a aceptar de antemán o xogo de convencións propias de diario, ademais de que o nome propio se identifica como suxeito da enunciación e do enunciado. No diario hai unha confesionalidade e unha urxencia do eu por permanecer nun presente conxelado e de recrealo espido de roupaxes, para narrar subxectivamente a vida nunha linearidade emocional. O presente é tan só un referente temporal onde se narran os feitos, un marco cronolóxico na narración. No diario, o eu debe vir marcado pola verdade e polo ton confesional. Nas memorias, ademais de todo o anterior, o eu convértese en literatura. Desde unha perspectiva rexida pola subxectividade e maila veracidade, cobra importancia a forma na que se narran os feitos de relevancia histórica que poden ser constatados e comparados con outros testemuños. Nas memorias non hai segredos, mentres que o diario se escribe no ámbito da privacidade, agachado ás olladas dos demais. Engado dúas marcas máis: nas memorias, as circunstancias externas gravitan sobre o autor condicionando a subxectividade da escritura. «O relato dos acontecementos vividos vertebra as memorias no diario as lembranzas son tamén materia e material de introspección» (Caballé, 1955: 44). Poño de relevo que no diario íntimo manda o calendario, exercendo unha certa tiranía sobre o texto. A espontaneidade do eu consolídase na inmediatez da escritura diarística —como apunta A. Caballé—, pero ambos os dous caracteres non conforman as memorias.

Os textos de Syra Alonso, a pesar de que levan o título de *Diarios*, son, ao meu entender, unhas memorias, pois hai unha focalización temporal moi concreta e selectiva, un período de dous meses no diario de Tordoia e dous anos no diario de Actopán. En ningún dos dous o calendario —día a día— fragmenta a escritura, senón que son os capítulos os que funcionan como marcadores secuenciais. Non se rompe a unidade emocional cohesionadora do significado global do texto, o asasinato do seu marido polos falanxistas nos primeiros días da Guerra Civil e as tráxicas consecuencias para ela e mailos seus fillos. O eu autorial erixido en narradora-protagonista modula a narración desde a vivencia e fai que a realidade grave no espazo mesmo da intimidade. A realidade configura a escritura da interioridade, o tremor

emocional dese eu oculto que se vai mostrando en cada palabra, levantando o mapa dos sentimentos, sensacións e accións.

A literatura memorialística, como escribe J. Plaf (2001: 394), non é máis que un esforzo contra o esquecemento. Syra Alonso escribe desde a forza das palabras, resucitando un pasado que rompeu a súa vida dun xeito trágico. Daqueles días non queda nada máis que un fondo burato de dor e as lembranzas que brillan na noite da memoria, metaforizándose en imaxes que a han de acompañar sempre. Syra Alonso recupera o pasado na palabra sufridora para perpetuala no futuro. Recordos, sentimentos e vivencias son a memoria contra o esquecemento, signos dun pasado que permanecen vivos na conciencia individual e que logo se fan memoria para a posteridade cando encontran o seu acomodo na escritura emocionada dos feitos, de feitos enramados na propia carne, configurando o eu.

Nos textos de Syra Alonso hai una conciencia narrativa e unha construción literaria do real. Non son notas frías, nin escritura urxente. Hai vontade de estilo, elaboración dunha prosa que sen traizoar o que alí se conta, busca a beleza na expresión. Os *Diarios* revelan as extraordinarias calidades literarias de Syra Alonso. A concisión e maila claridade son os formantes desa prosa concisa de serena fermosura. Nos seus textos, todo está medido, consegue a eficacia narrativa cunha grande economía de recursos. A través dos seus diarios maniféstase que a autora é unha persoa familiarizada coa literatura, con lecturas —expresas e tácitas— ben asimiladas que en certa maneira operan na consecución do seu propio estilo.

O texto organízase desde unha perspectiva persoal, é dicir, a subxectividade feminina rexe a narración. Dentro dela, sinalamos a importancia da paisaxe, que desenvolve unha función simbólica. É un significante secundario que reforza os estados de ánimo da protagonista ou enmarca as accións. A beleza da paisaxe descrita é sentida e vivenciada fondamente, converténdose moitas veces nunha testemuña imperturbábel e imponente da traxedia que aflixe as criaturas. Nas memorias de Syra atopamos un sentimento sacro, de plenitude coa natureza que nos lembra a Juan Ramón Jiménez.

A emoción configura as páxinas do diario, transcendendo ademais á historia colectiva das vítimas. Os diarios de Syra son a voz, os ollos e mailos sentimentos dunha muller que protagoniza e vive a historia, como conflito individual e colectivo. É a historia sufrida desde o corazón por riba da interpretación ideolóxica. Syra fainos vivir as trágicas circunstancias polas

que pasa, métenos de cheo nos sufrimentos e na loita diaria por salvar o seu compañeiro desde a valentía e intrepidez dunha muller que se enfrenta indefensa a toda clase de vexacións e penalidades da represión. A autora actúa na historia como suxeito axente e paciente, xa que a sofre e a fai. Asistimos ademais, en canto lectores, ao coñecemento da historia, tanto intrínseco —o mundo vivencial e sentimental de Syra— como extrínseco —as circunstancias tráxicas que traman a súa historia persoal que se está a facer—. Na literatura memorialística feminina predomina «a franqueza» (Caballé, 2001), ademais apuntaría que no texto de Syra atopamos outra característica: o eu feminino rebaixa o seu protagonismo a favor dun co-protagonismo que dinamiza o seu universo afectivo-sentimental, que é o que verdadeiramente modula o relato. Isto é, unha historia de amor, a loita de Syra por recuperar o seu home, e logo, a loita dunha viúva de roxo pola dignidade. O papel preponderante de Syra enche todo o relato, sen menoscabo ningún do fresco histórico que recrea, modélico pola súa forza narrativa. Syra está atenta á análise da realidade nas súas memorias. Ten un sentido cinematográfico da narración e a súa amenidade consegue manter a atención do lectorado da primeira á última páxina. Son unhas memorias intensas polo que contan e redondas no plano literario.

O seu discurso memorialístico reescribe a realidade sen rebaixar nin un ápice da crueldade nin da maldade dos homes. A autora vai debuxando de xeito certo unha serie de textos que recollen a atmosfera diaria que se respiraba na zona nacional, controlada pola Falanxe: a arrogancia, o fanatismo e maila intransixencia do vencedor, a marxinação na sociedade das mulleres e fillos de roxos; os atrancos para encontrar traballo, o réxime policial instalado na vida diaria; a vileza das coaccións, o temor ás delacións, a desconfianza e as humillacións para as vítimas. Así mesmo, deixa constancia da fortaleza e da valentía das mulleres para sacar adiante os fillos, ocupando o lugar dos seus maridos mortos. Este diario, que podería ser unha pintura negra, non o é porque Syra transmite á narración unha paz interior mesturada dunha dor, feridamente resignada. Evita que as súas páxinas sexan un discurso escrito desde o odio. Desactiva os impulsos da vinganza e da amargura, tan só levanta acta do que lle sucedeu. Pero nesa traxedia, Syra é capaz de elevarse e de emocionarse ante unha paisaxe transmitíndonos o seu gozo ante a plenitude dun día rutilante de sol, onde a transparencia do aire perfila inequívocos horizontes para fuxir da chuvia calada que andaba a caer no corazón.

A autora-narradora-protagonista mostra ante todo o seu amor polos que sofren, polos humildes e polos perseguidos, os grandes esquecidos da Historia, as súas memorias son unha escrita desde a tanxencialidade da historia e da derrota, perspectiva desprazada que vén cargada do protagonismo de quen a sofre, testemuño intransferible dun tempo memorizado no corazón. Unha cartografía do amor para deambular por unha paisaxe devastada pola tristeza e polo odio.

Nos *Diarios* de Syra Alonso, a unidade emocional narrativa podémola dividir en tres etapas, que corresponden a un primeiro momento: a conquista da Casa da Felicidade, unha época que comeza coa vida en común, rexida polo amor e a arte. A casa ten un valor simbólico que vertebra a estrutura profunda da narración: a casa como un espazo coutado e protexido para os afectos e as relacións. Un segundo momento: a expulsión da Casa, o tempo do desamor e do odio, que abrangue o período no que se inicia o viacrucis para salvar a vida do seu home das purgas dos falanxistas ata o seu asasinato. E un terceiro tempo, que poderíamos titular a soidade da intemperie e a súa valente actitude de facerlle fronte á vida desde a incompreensión da maioría e a solidariedade duns poucos.

A narración é dunha grande eficacia. A autora, desde as súas páxinas, gaña o ánimo do lector que non permanece indiferente. A sinceridade confesional é a forza que alenta nesa testemuña das horas máis desgraciadas e infelices da narradora; forza que ademais traspasa ao lector, que se vai identificando coa protagonista. Os *Diarios* de Syra, os escritos dolorosos, os anacos dunha muller que, vítima da contenda civil, ten que se enfrontar cada novo día á constante represión en tropel dos verdugos do seu home. A súa peregrinaxe vital foi unha ascese do sufrimento. A súa valente integridade, sacando forzas da fraqueza ante tanta adversidade, foi unha maneira de seguir amando a Francisco Miguel nun mundo de homes envolto na bandeira do terror e do desprezo aos perdedores.

5. Conclusións

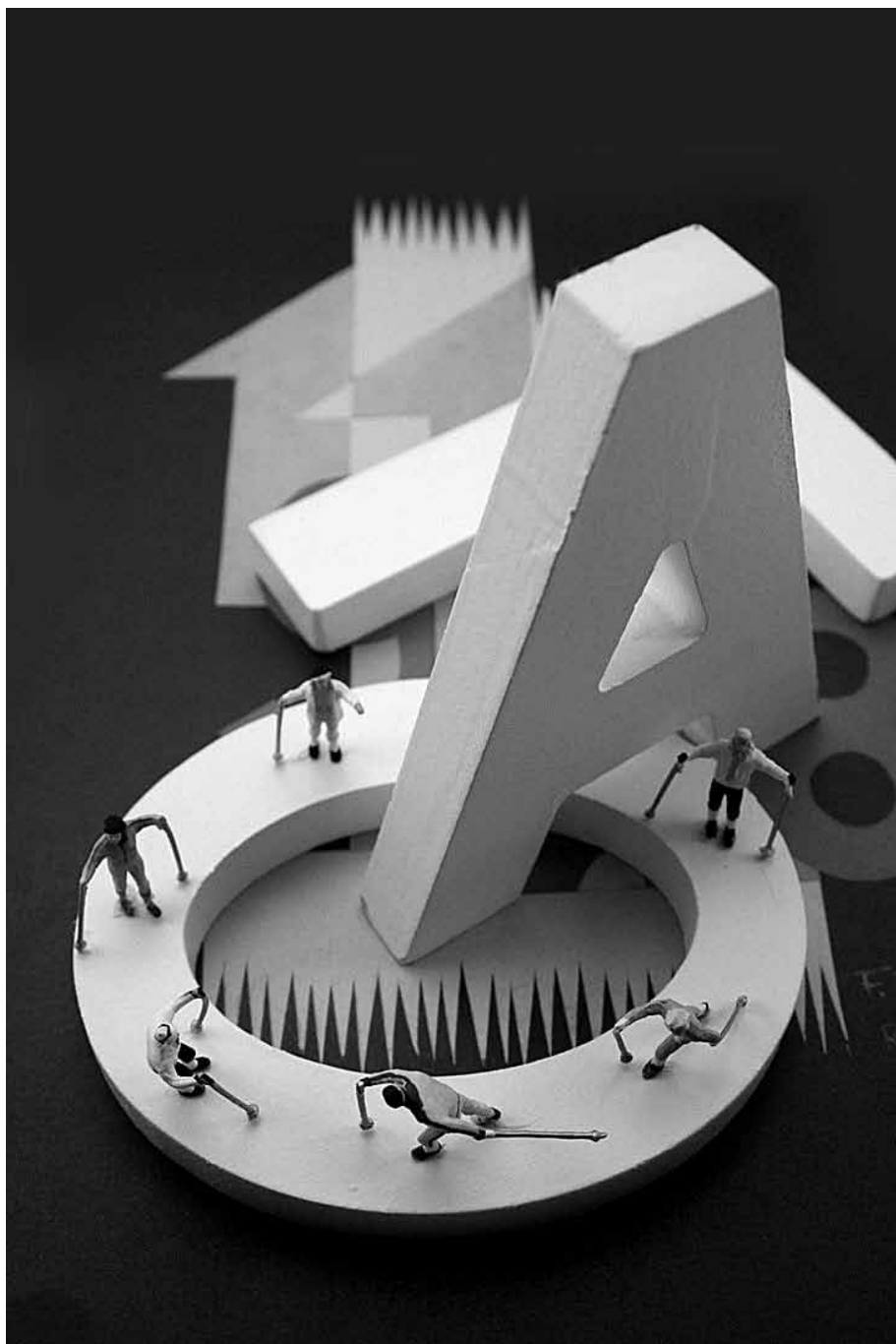
Creo que na historiografía da Guerra Civil son escasísimas as testemuñas femininas, polo que os *Diarios* de Syra Alonso son uns textos de incalculábel valor porque evidencian o conflito desde a perspectiva dunha muller, que ademais foi vítima daquela entolecida sen razón. Syra escribe sobre ela mesma pero tamén sobre os outros, sobre esa masa escura de vítimas

inocentes —as mulleres— que ocupan a franxa da desmemoria histórica que viviron o terror na súa magnitude máis terríbel de soidade, do abandono e da ignominia. Por iso, os seus *Diarios* son memoria que ha de sobrevivir a tanta morte, porque cada palabra foi articulada desde a fondura do sufrimento. Syra narra a vida lonxe do campo de batalla, conta outra guerra cotiá, xorda e sucia, que se libra na cidade onde a vinganza e maila humillación son a maquinaria represora de tanta xente abandonada ao medo do día a día.

Contra a linguaxe fascista das consignas, a escritura sincera dos seus diarios. Syra Alonso deixounos un testemuño único, un documento estremecedor, unhas memorias para recordar e ter presentes.

Bibliografía

- Alonso, S. (2000): *Diarios*, Vigo: A Nosa Terra.
- Caballé, A. (1995): *Narcisos de tinta*, Málaga: Megazul.
- _____ (2001): «Seguir el hilo», ABC, Suplemento Cultural, 508, 20 xuño, p. 4.
- Carro, X. (2002): «Os diarios do horror» en J. Espinós Felipe (ed.), *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení: periodisme i autobiografía*, Valencia: Denes, pp. 171-180.
- Catelli, N. (1996): «El diario íntimo: una posición femenina», *Revista de Occidente* 182-183, pp. 87-99.
- Puig, V. (2001): *Diccionari Pla de literatura*, Barcelona: Destino.
- Trapiello, A. (1998): *El escritor de diarios*, Barcelona: Península.



Víctor Said Armesto na historiografía literaria galega: unha biblioteca e un proxecto

ARTURO CASAS

Universidade de Santiago de Compostela

A fin de contribuír modestamente á homenaxe que aquí rendemos na hora da súa xubilación ao benquerido compañeiro e mestre Anxo Tarrío Varela, quen foi o meu primeiro profesor de literatura galega na Facultade de Filoloxía alá polo curso 1981-1982, considerei oportuno fixarme nalgúns aspectos relativos aos fundamentos do pensamento literario de Víctor Said Armesto (1871-1914), xusto polo feito de o erudito pontevedrés ser o primeiro titular dunha cátedra universitaria de literatura galega, a conseguida na Universidad Central (Madrid) o mesmo ano do seu falecemento.

As lóxicas dos campos historiográficos

Parece fóra de dúbida que a repercusión da vasta produción de Said Armesto na historiografía literaria galega é feble. Unha proba doada de satisfacer para calibrarmos o nivel desa incidencia consistiría en comprobar se o seu nome aparece citado ou non polos historiadores culturais ou literarios coevos e posteriores a el. Segundo pode supoñerse, a resposta é maioritariamente negativa. Son escasísimas de feito as veces que aparece mencionado como autoridade no campo historiográfico-literario. Son tamén infrecuentes as ocasións nas que o seu nome é referido de forma colateral respecto a asuntos locais do núcleo pontevedrés ou en particular, con certeza noutra escala, a propósito das achegas que concretou para o coñecemento das tradicións populares e da transmisión de prácticas ligadas ao folclore.

Deteñámonos un momento no que ocorre na *Historia da literatura galega contemporánea* de Ricardo Carvalho Calero, por centrarnos na obra desta clase na que máis presenza alcanza Said, sendo esta en todo caso mínima. Na terceira edición da *Historia* de Carvalho, volume de case novecentas páxinas, Said aparece mencionado en só cinco ocasións: a primeira pola súa participación en 1905 na comisión organizadora da posta en marcha da Academia Galega e da elaboración dos seus estatutos (Carballo Calero, 1981: 138); a segunda e a terceira a propósito da recepción en Rosalía da obra poética de Heinrich Heine (211 e 220); a cuarta por mor de Francisco

Tettamancy, autor do folleto co que as Irmandades da Fala coruñesas homenaxearon a Said tres anos despois do seu pasamento (439); a quinta no retrato que Carvalho elabora de Noriega Varela.

Algo paralelo ao que se vén de comentar acontece a propósito da súa discutíbel condición galeguista. Para intuír a resposta dada por exemplo por Justo Beramendi a esa cuestión abondaría comprobar que nas máis de mil duascentas páxinas do seu *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (2007) Said non comparece por ningures, constatación que sustenta os motivos polos que o historiador proporá localizalo estritamente no galeguismo cultural e sentimental (Beramendi, 2015; cfr. Castro Pérez, 2015).

En relación con isto non sobrará unha primeira observación ligada á socioloxía dos intelectuais e á formación do núcleo experto da historiografía académica galega. Aludo á necesidade de termos presente o observado por sociólogos de referencia como Max Weber, Max Scheler e Karl Mannheim nos seus estudos sobre as relacións de política e coñecemento, que, como ben souberon salientar Peter Berger e Thomas Luckmann nun libro fundamental (1968), pasa necesariamente por cuestións como as formas de lexitimación e institucionalización sociais do coñecemento, ademais de facelo polo que ambos estudaron como a construción social da realidade e a organización sociocultural que vertebra todo universo simbólico.

Moi en particular, vindo máis ao tempo noso, teño presentes así mesmo as propostas de Pierre Bourdieu e Gisèle Sapiro sobre as nocións de campo intelectual, lóxica do campo de produción ideolóxica e autonomía¹. Entendo relevante manexar propostas deste carácter —en definitiva, relacional— porque con elas leríanse nas súas precisas dimensións políticas dous tópicos recorrentes cando se fala de Said Armesto: o da *mala fortuna* ulterior das súas propostas estéticas e conceptuais e o do *inxusto esquecemento* do seu nome, que alicerzan por certo o comezo das dúas monografías máis importantes publicadas até hoxe sobre o publi-

¹ Bourdieu (1979: 465) define o campo de produción ideolóxica como «univers relativement autonome, où s'élaborent, dans la concurrence et le conflit, les instruments de pensée du monde social objectivement disponibles à un moment donné du temps et où se définit du même coup *le champ du pensable politique* ou, si l'on veut, *la problématique légitime*».

cista pontevedrés, as debidas a Fernando Díaz-Plaja (1993)² e Carlos Villanueva (2014)³.

Porque alén do xuízo moral que se desexe formular, está na lóxica do campo historiográfico cultural, e especificamente na lóxica do campo nacionalista, que alguén como Said Armesto sexa considerado como un axente marxinal; desde certas posicións, mesmo retardador do proceso que explica a propia existencia deses dous campos. Sendo ese proceso non outro que o do logro dunha autonomía en tanto tales campos e a consecución última dunha emancipación de signo rexionalista e posteriormente nacionalista. Obviamente, Said non estaba en termos ideolóxicos nin tampouco en termos epistemolóxicos e científicos polo primeiro nin polo segundo, como deixan ver sen irmos máis lonxe as notas compiladas no arquivo preparatorio da súa oposición á cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa da Universidad Central e tamén as súas relacións coas distintas faccións do rexionalismo e con Murguía de xeito destacado (Alonso Montero, 2014; Casas, 2015; Mascato Rey, 2015).

Así que entra na normalidade da lóxica respectiva deses campos o proceso de esquecemento progresivo e en definitiva de silenciamento das propostas de Said como historiador e como galeguista sentimental. Isto é deste xeito en especial a partir do momento no que o nacionalismo galego asumiu como tarefa primordial e inadiábel, obviamente en concorrencia co nacionalismo español, a elaboración dun relato historiográfico lexitimador. De seu, en termos discursivos e referenciais isto non supón anomalía ningunha a respecto da lóxica de campo que vimos mencionando e da súa localización concreta nos últimos decenios do século XIX, todo o contrario. O peculiar do caso de Said é o feito de ser el asemade interlocutor privilexiado dos que, durante o seu tempo de intervención pública, eran os ideólogos e autoridades máximas da construción historizante do galeguismo e do españolismo,

² «He aquí dos definiciones tópicas que se aplican a los escritores: El “malogrado” y el “injustamente olvidado”. Pues bien: Si hay alguien con quien no hay más remedio que definir con estas palabras es a Víctor Said Armesto, el gallego de Pontevedra muerto en Madrid a los cuarenta y dos años de edad, con una obra importante ya realizada y otra, no menos importante, preparada según los apuntes y notas que dejó. Pocas veces se ha ajustado más el triste adjetivo de “malogrado”» (Díaz-Plaja, 1993: 9).

³ «La frase más referida que sobre Víctor Said Armesto (1871-1914) escuchamos estos meses de preparación del centenario es la de “injusta desmemoria”, a la que podemos unir aquel otro titular firmado, con ocasión del anterior centenario del pontevedrés (el de su nacimiento) por Ricardo Carballo Calero (1972: 37); «sentímolo moi actual, moi adiantado, por riba dos rexionalistas do seu tempo» (Villanueva, 2014: 19).

respectivamente Murguía e Menéndez Pelayo (Alonso Montero, 2015; González Herrán, 2015). Algo de paradoxal hai nisto, sen dúbida acentuado se observamos as moi diferentes filiacións ideolóxicas de ambos os polígrafos, liberal un e conservador e tradicionalista o outro.

Como complemento do que se acaba de observar, o feito de que desde algunhas posicións tan significadas como a de X. L. Méndez Ferrín se valore en sentido positivo a figura pública (quizais non tanto a obra) de Said Armesto, en colaboracións en prensa como a titulada «Mentalidade Armesto» (Méndez Ferrín, 2011), non desbarata en absoluto o que aquí se está a argüír. De feito, Méndez Ferrín avalía ante todo no seu artigo o contributo de exemplaridade civil que supuxo na Pontevedra e na Galiza urbana do século XIX a presenza dunha familia, a dos Armesto, longamente ligada ao republicanismo, a un socialismo premarxista, á masonería e ao librepensamento⁴. E nese sentido considero xustamente que sitúa o debate nun punto razoábel que ten correspondencia co que Ramón Máiz advertía ao publicar en 1984 os resultados da súa tese de doutoramento: que o rexionalismo galego como movemento e como ideoloxía non pode reducirse á condición de simple antecedente do nacionalismo que comezaría a medrar política e socialmente coas Irmandades de Fala de 1914 en adiante (Máiz, 1984: 13).

Sen saírmos dese mesmo plano, ofrece tamén pistas nada despreziábeis o retrato que alguén tan pouco dado á gabanza gratuíta como Carvalho Calero publicou en 1972 na revista *Museo de Pontevedra* con ocasión do centenario do nacemento de Said. Para Carvalho en Said Armesto hai unha característica sobranceira que exerce a súa xerarquía sobre o resto de notas que identificar o seu xeito de traballar, de pensar, de redactar. Exactamente, a dimensión científica da súa produción, que Carvalho postula como superior á que se patentiza no labor doutros investigadores do seu tempo. E a carón dela, pero subordinados como valores que se nutrirían dese compromiso coa ciencia, tamén unha «moderna formación intelectual» (Carballo Calero, 1972: 38), o «máis riguroso método de traballo» (38) e unha obxectividade que segundo o seu criterio tería funcionado de forma óptima como base dun maxisterio

⁴ E mesmo vai máis alá, como pode comprobarse lendo o final do artigo: «A personalidade de Víctor Said Armesto, percibida hoxe en conexión coa súa familia e situada nas redes intelectuais e ideolóxicas de que formaba parte, pode ilustrarnos moi ben sobre a *inmensa importancia que na configuración da idea contemporánea de Galicia tivo a mentalidade librepensadora, a mentalidade dos Armesto*» (Méndez Ferrín, 2011; cursivas miñas; cfr. Barreiro Barreiro, 2015 e Santos Zas, 2015).

que nunca puido chegar a exercitarse cos mozos que dez anos despois da morte de Said deron pulo ao Seminario de Estudos Galegos (39). Por todo o cal, os modelos que Carvalho acha idóneos para ponderar a entidade do seu pensamento, da súa forma de situarse diante do mundo, da súa actitude vital e do proceder da súa investigación son os de Menéndez Pidal e Ortega y Gasset⁵ (39).

Moi outra, certamente, é a opinión expresada sen ambaxes por José Luís Forneiro no contexto xeral do que estudou como «inmadurez de la crítica histórico-literaria sobre el romancero gallego» (Forneiro, 2000: 65-72). Forneiro documenta no seu estudo a ausencia de rigor filolóxico e mesmo a manipulación operada pola tradición romancística galega no momento da súa publicación ao longo dos séculos XIX e XX, comezando xa por Manuel Murguía⁶. Da serie unicamente salva sen reticencias o *Cancionero Gallego* (1973) de Jesús Bal y Gay e Eduardo Martínez Torner⁷, o *Cancioneiro Popular Galego* (1982) de Dorothé Schubarth e Antón Santamarina e as versións publicadas por Aníbal Otero en distintos momentos. E isto malia o bo traballo de campo levado a cabo por Juan Antonio Saco y Arce, Alfonso Hervella Courel e o propio Said Armesto en diferentes localizacións e tempos. Isto é o que Forneiro expón sobre a escolma *Poesía popular gallega*, de Said Armesto (1997):

Es pena que casi todos los textos de esta selección estén manipulados o sean falsos, pues Said Armesto no sólo retocó la mayor parte de este corpus, las versiones por él recogidas en diversas localidades de las cuatro

⁵ Permítaseme anotar que xulgo profundamente equivocada esta percepción de Carvalho. Alén disto, só como complemento informativo, direi que non hai constancia de trato directo entre Said e os intelectuais sinalados; o cal, loxicamente, sorprende máis en relación co primeiro que co segundo. De todos modos, si consta que Said mantivo vínculos dende o momento da súa fundación en 1910 co Centro de Estudos Históricos (Villanueva, 2014: 15, 92, 94 e 110), cuxa Sección de Filoloxía dirixiu Menéndez Pidal desde os seus comezos.

⁶ Véxase tamén Forneiro (2015). Curiosamente, Said Armesto foi terminante nalgunha das súas páxinas en relación co celo filolóxico que tería conducido desde sempre o seu labor compilador. Vémolos por exemplo na introdución dun romance recollido por Juan Menéndez Pidal que emprega nas argumentacións que abren o seu libro *La leyenda de don Juan*. Lese nese lugar o seguinte: «Véanse ahora los curiosos relatos que tuve la fortuna de adquirir, y que, según costumbre, reproduzco *ipsissima verba*, evitando con celoso escrúpulo ese funesto y estúpido sistema de correcciones y retoques que sólo sirve para introducir en este género de estudios una confusión deplorable» (Said Armesto, [1908] 1968: 31).

⁷ Confróntese este xuízo co expresado por Carlos Villanueva (2007: 12) na súa comparativa dos cancioneros de Martínez Torner e Bal y Gay e Sampedro.

provincias de Galicia, sino que además inventó algunos textos, así como incorporó el romancero gallego apócrifo elaborado, principalmente, en el siglo XIX (Forneiro, 2000: 53).

Performatividade da historiografía e campo nacionalista

Con independencia dos problemas de saúde que ocasionaron unha morte tan temperá como a súa, esa recorrencia a propósito da escasa sorte e practicamente nula proxección das ideas de Said Armesto na Galiza e na España do século XX merece ser contemplada desde algún outro ángulo. Vexamos deseguido algo máis sobre o que atinxe aos usos e funcións da historia (tamén da cultural e da literaria) nos procesos de invención e lexitimación das nacións modernas en Europa.

O propio Ramón Máiz aludiu noutro lugar (Máiz, 1992: 109) á «funcionalidade performativa» que no seo da ideoloxía nacionalista posúe adoito a reelaboración histórica dos mitos. En efecto é así, pero non só por delimitación ao mito hai que falar de performatividade historiográfica. A vella pregunta de Michel de Certeau (*que é o que produce ou fabrica o historiador cando fai historia?*) segue conservando vixencia. A historiografía, particularmente a instituída como *nacional*, suplementa a dimensión performativa do acto de linguaxe que tamén é e incorpora non só a capacidade de modificar o contexto da comunicación a través da súa enunciación senón ademais a correlativa de constituír —construíndoo de feito— un modelo de mundo adaptado á (id)entidade do suxeito promovido como protagonista desa historia: a nación, o pobo, a etnia, segundo xeralmente se razoa nas historias nacionais de tipo fundacional aparecidas ao longo do século XIX (e non só).

Nese mesmo volume das actas do congreso compostelán de 1990, González Millán fixábase nas consecuencias que o anterior ten cando se trata de conformar unha historiografía literaria aplicada a sistemas literarios periféricos e deficientes, nos que un procedemento discursivo básico adoita ser o que o teórico chamaba «obsesión reivindicativa», destinada a lograr que a historia literaria se configure «como a historia do proceso de recuperación da palabra silenciada» (González Millán, 1992: 446). A iso engadíriase unha serie de operacións que no discurso historiográfico nacionalista resultan recorrentes e que obviamente coliden coa serie específica dunha historia de signo non nacionalista ou de signo nacionalista diverxente. Entre elas, «a selección canónica de textos e autores, que son xerarquizados segundo criterios de

representatividade e reivindicación nacionalistas» ou «a imposición dunha determinada periodización na evolución da produción literaria» (448).

En nota de rodapé o profesor da City University of New York introducía aínda algo fundamental, que como tarefa segue pendente de execución: a urxencia de emprender no campo dos estudos galegos unha revisión crítica das propostas historiográfico-literarias concretadas a partir de Murguía, avaliando os resultados e as premisas teórico-críticas asumidos e aplicados polos sucesivos historiadores (448, n. 23). Pois ben, xustamente a algo semellante, aínda que nunha escala moi reducida, dedicaremos aquí os seguintes parágrafos.

O primeiro que debe sinalarse é que Carvalho Calero ofreceu nas páxinas introdutorias da súa *Historia da literatura galega contemporánea* (1981: 19-27) un panorama crítico das achegas por el consideradas máis importantes no proceso constitutivo desa tradición historiográfica, apoiada nalgún caso en volumes de carácter antolóxico. Mencionou así, sucesivamente, unha serie de nomes e publicacións entre os cales os tratados con maior detalle son estes que se indican: de Manuel Murguía, *Los Precursores* (1885); de Leandro Saralegui y Medina, *Galicia y sus poetas. Poesías escogidas de autores gallegos contemporáneos* (1886); do Marqués de Figueroa, *De la poesía gallega* (1889); de Emilia Pardo Bazán, *De mi tierra* (1889); de Leopoldo Pedreira, *El regionalismo en Galicia (estudio crítico)* (1894); de Francisco Blanco, «La literatura regional de Galicia» (1894); de Florencio Vaamonde Lores, unha parte do seu *Resume da historia de Galicia* (1899); de Mariano Miguel del Val, «La literatura regional gallega» (1901); e de Uxío Carré Aldao, *La literatura gallega en el siglo XIX* (1903), ampliada na súa segunda edición, de 1911, co título *Literatura gallega*.

A relación que se acaba de incorporar está limitada aos anos nos que viviu Said Armesto, pois do que se trata neste momento é de considerarmos a maneira na que o seu traballo historiográfico-literario dialogou con esta tradición⁸. Como é lóxico nunha parcela en fase de constitución, os pro-

⁸ Aos nomes citados cabería engadir algúns outros, entre os cales os de maior transcendencia serían os de Antonio de la Iglesia, autor en 1886 de *El idioma gallego. Su antigüedad y vida*, e Augusto González Besada, quen publicou en 1885 un *Cuadro de la literatura gallega* e en 1887 a súa *Historia crítica de la literatura gallega*. O primeiro título non o considera Carvalho en profundidade por tratarse basicamente dunha antoloxía. O segundo e o terceiro por se limitaren á etapa medieval. Autores xa menos influentes que publicaron traballos ou cando menos páxinas de historia literaria galega antes de 1915 foron Alfredo Brañas,

blemas que os historiadores mencionados deberon afrontar e resolver foron numerosos. Nun traballo académico centrado na constitución da historiografía literaria galega entre 1862 e 1951, Lorena Domínguez Mallo analizou xustamente nese nivel os problemas que lle pareceron de maior relevo, entre eles o principalísimo das funcións sociais, culturais e políticas do historiador da literatura (Domínguez Mallo, 2008: 81-92). E, de modo específico, as asumidas polo historiador/a que traballa sobre unha literatura marxinal e emerxente que nin tan sequera ten perfilados definitivamente os criterios para a incorporación de obras, repertorios e axentes literarios (autores, editores, críticos, público...) configuradores do protosistema en formación.

É un asunto este que por suposto conecta coa delimitación do canon e cos procedementos de lexitimación do obxecto de estudo e do seu propio resultado, isto é, cada unha das historias literarias que se suman á serie historiográfica e que de forma obrigada establecen un diálogo coa propia serie como totalidade.

Referentes de Said como historiador e investigador literario

Parece evidente que Said Armesto tivo que ter constancia (en realidade, moito máis ca isto) dos rumbos da historia literaria como disciplina ao longo dos séculos XVIII e XIX, así como das achegas fundamentais existentes en relación coas literaturas nacionais europeas, nomeadamente a española, a francesa, a portuguesa, a italiana e a catalá, por seren as máis próximas en termos xeoculturais ao seu propio proxecto; e tamén das investigacións no ámbito da folclorística e do comparatismo.

A praxe historiográfico-literaria do século XIX orientouse a unha procura das orixes disposta a narrar e a explicar os respectivos procesos de construción das identidades nacionais europeas, moitas veces aplicados retroactivamente a segmentos cronolóxicos previos á efectiva fundación dos estados modernos. Favoreceu esa clave operativa a ideación do pobo como motor espiritual do progreso artístico-literario e autocognoscitivo: o pobo coñeceríase a si mesmo e daríase a coñecer á comunidade internacional a través das súas escollas culturais, entre elas a literaria. A historia literaria fíxose non poucas veces por esa vía ferramenta auxiliar das distintas historias nacionais e dos seus promotores, cunha predilección tamén moi romántica polo Medioevo.

Fernán González, Manuel Núñez González, José Posse Villalga e Ángel Salcedo Ruiz, entre outros.

Aínda que non é obrigado, pois, que a historia da literatura ceda todo o protagonismo a unha literatura nacional en particular, expresada ademais nunha única lingua, o certo é que o hábito ditou ese proceder e tamén que houbo unha moi temperá consciencia sobre a transcendencia desa fixación e interpretación de datos históricos para sustentar e prestixiar a identidade nacional e lingüística. Compróbase na auroral *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* de Georg G. Gervinus (1835-1842), na *Historia crítica de la literatura española* de José Amador de los Ríos (1860-1864) ou na *Storia della letteratura italiana* de Francesco De Sanctis (1870-1871).

Said Armesto tivo que coñecer as tradicións sinaladas, así como tamén os seus fundamentos filosóficos de base, que, polo referido á historiografía literaria española, adoitan cifrarse en Herder, August Schlegel e Madame de Staël. En realidade, os tres serían nomes capitais para case todas as historias nacionais europeas, segundo razoa Franca Sinopoli (2002: 34). Herder nun sentido psicolóxico-cultural⁹, Schlegel baixo concepción relixiosa católica e Staël atenta aos países da Reforma¹⁰.

Debeu de estar ao tanto igualmente Said das propostas historiográficas ofrecidas ao longo do século XIX por hispanistas estranxeiros como Bouterwek (1804), Simonde de Sismondi (1813), Wolf (1832 e 1959), Ticknor (1849) e Fitzmaurice-Kelly (1898), algún dos cales entrou tamén como é sabido no terreo da historia literaria portuguesa.

Finalmente, Said estaría así mesmo ao tanto, sen temor a equivocarnos, das historias das literaturas española, portuguesa e catalá asinadas por Almeida Garrett (1826), Gil de Zárate (1844), Borges de Figueiredo (1844), Freire de Carvalho (1845), Pers i Ramona (1850), Cambouliu (1857), Amador de los Ríos (1860-1864), Milà i Fontanals (1861 e 1865), Braga (1870, 1872, 1875...), Cardona (1878), Morel Fatio (1893) ou Denk (1893). A mención das series historiográfico-literarias galega, portuguesa, española e catalá do século XIX e comezos do XX cobra unha magnitude singular cando pensamos que Said

⁹ Pierre Pénisson (1994) observa que a clave principal para a existencia dunha literatura nacional nas concepcións herderianas se sitúa nun ámbito lingüístico. Debería existir unha lingua recoñecíbel na súa particularidade orixinal, sen imitación doutras linguas nin imposicións externas, pero que ao mesmo tempo alcanzase un desenvolvemento elaborado na escrita, potenciador das súas características primarias. A literatura nacional, pois, debería sosterse nunha lingua primixenia, auténtica e popular sublimada pola excelencia literaria.

¹⁰ Sobre todos estes aspectos véxase a sistematización proposta por Cabo Aseguinolaza (2012), especialmente nos dous primeiros capítulos da monografía (11-249).

Armesto se dirixía, como tiveron ocasión de argumentar noutro lugar (Casas, 2015), á concreción dun modelo historiográfico de natureza comparatista, aínda que propiamente centrado na produción lírica galego-portuguesa¹¹.

De feito, unha parte importante dos autores e volumes que se acaban de relacionar aparecen na descrición da biblioteca de Víctor Said Armesto que debemos a dous investigadores franceses, Eliane Lavaud (1972) e o seu alumno de mestrado Gérard Sacone (1972).

Presenza da historiografía literaria na biblioteca dos Armesto

Segundo o adiantado, posuímos informacións destacadas sobre a biblioteca de Said Armesto, custodiada no Museo de Pontevedra en común e de xeito indiferenciado cos libros procedentes da biblioteca do seu tío Indalecio Armesto, filósofo, republicano e masón, segundo o célebre subtítulo da biografía que lle consagrou Xosé Luis Barreiro¹² (1991). O número total de volumes non semella excesivamente alto: preto de dous mil cincocentos, que, cando menos parcialmente, sufriron antes da súa cesión ao Museo por parte dos fillos do escritor as consecuencias dunha forte tormenta que anegou o soto no que a familia almacenaba libros e documentación.

Son datos, este e outros, de notábel proveito para os nosos intereses actuais, que proveñen en especial dos estudos de Eliane Lavaud e sobre todo do seu discípulo Gérard Sacone, cuxo traballo académico de mestrado serviu de soporte para o artigo da codirectora do mesmo.

Lavaud expón o eclecticismo da biblioteca, a amplitude cronolóxica dos autores representados e a presenza de todas as grandes literaturas europeas, adoito nas súas versións orixinais, incluídos os clásicos grecolatinos. Na súa descrición chama a atención sobre o relevante lugar que ocupan, polo elevado número de títulos da súa autoría, algúns escritores e estudosos que terían interesado intensamente a Said e que tamén nos importan obviamente a nós

¹¹ Tal modelo, segundo é ben sabido, segue a ser hoxe, como o era xa hai un século e antes, un lugar controvertido, contaminado sen dúbida por apreciacións e relatos de innegábel pegada nacional e nacionalista debido ás implicacións que o asunto proxecta sobre as orixes do uso literario da lingua nas *culturas nacionais* galega, española e portuguesa; e, por esa vía, ampliando máis do conveniente o espazo de debate, incluso nas respectivas lexitimidades históricas das nacións afectadas.

¹² En eco cortés desta frase, Álvarez Ruiz de Ojeda (2011: 15) cualificará Víctor Said Armesto como «filólogo, republicano e masón, pero, ante todo, [...] lector».

debido aos obxectivos trazados na nosa análise. Con detalles significativos, destaca ademais o feito tantas veces comentado polos especialistas en Said de que unha quinta parte deses libros están meticulosamente anotados a tres tintas pola man do propio erudito e que unha maioría deles aparecen como mínimo subliñados e acompañados dunha variedade de signos para uso persoal¹⁵.

Entre os escritores de especial interese para o noso propósito actual, Lavaud menciona os seguintes: Teófilo Braga, Juan Valera, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán (Lavaud, 1972: 41); Emilio Cotarelo, Hyppolite Taine, Sainte-Beuve, Rodríguez Marín, Gómez de Baquero, Miguel de Unamuno (42); Spinoza, Kant, Schopenhauer, Guyau (43). Os focos de interese que destaca, en consonancia só relativa co traballo do seu discípulo, son sete, todos eles dunha incidencia directa no labor historiográfico-literario do autor pontevedrés: libros de historia; manuais de lingüística, gramática e filoloxía; crítica literaria e estudos historiográfico-literarios en xeral; letras contemporáneas universais; filosofía, socioloxía e ciencias ocultas; poesía popular e folclorística, con presenza importante de volumes referidos á Bretaña e aos estudos comparados; e, finalmente, o bloque amplo e heteroxéneo dos estudos galegos. En relación coas *marginalia* Lavaud (44) engade aínda:

Son varias las categorías de volúmenes que sobre todo suelen llevar anotaciones. Son los que se refieren

- a la filología y, sobre todo, filología comparada;
- a la filosofía e historia;
- a los estudios de crítica literaria y estética, y; [sic]
- al folklore y más que todo a Galicia.

Pola súa parte, Gérard Sacone adiantara outros datos igualmente destacábeis que paso a esquematizar. Un que comparece apenas de modo tanxencial malia ter de seu bastante importancia é o feito de que estamos perante unha biblioteca na que a época máis representada é a propia ou, como Sacone (1972: IV) observa, a finisecular e de comezo do século XX, cun protagonismo elevado dos que o estudante de mestrado interpreta como os interlocutores principais de Said se nos atemos ao número de páxinas coleccionadas. Serían estes Teófilo Braga, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, Valle-Inclán, Rosalía de Castro, Juan Valera e Clarín, nomes aos que pola miña parte me atrevería

¹⁵ Sacone ofrece cumpridas exemplificacións de todo isto na súa tese de mestrado, á que tiven acceso por deferencia de Carlos Villanueva.

a engadir os dalgúns críticos e historiadores franceses, moi elocuentes á hora de trazar as influencias heurísticas e metodolóxicas do pensamento literario saidiano, como Charles Augustin Sainte-Beuve, Hyppolite Taine, Ferdinand Brunetièrre e Gustave Lanson.

Sacone propón unha clasificación da biblioteca analizada que segundo adiantei non se corresponde exactamente coa proposta de Lavaud. Fai cinco apartados, cada un deles cunha subclasificación específica: *littérature générale* (denominación tipicamente francesa correspondente ao que chamariamos nós *teoría literaria*), obras diversas, obras filosóficas, ciencias humanas e ciencias exactas e, por último, un anexo misceláneo no que incorpora dicionarios, revistas, artigos de xornais, folletos e a propia produción de Said Armesto.

O apartado que máis nos interesa aquí é obviamente o primeiro, subdividido en tres sectores: historia da literatura (que xunto co subapartado de novela e conto é o máis copioso da biblioteca), crítica literaria e estudos lingüísticos. Pero impórtanos así mesmo ter presente en particular subapartados como o das antoloxías, o dos libros de estética, o dos libros de socioloxía e o sector do libro galego, pertencentes á segunda, terceira e cuarta partes da clasificación fornecida.

De historia literaria hai aproximadamente dous centenares de volumes que se centran en especial nas literaturas clásicas e europeas modernas. Entre eles aparecen varias das referencias que foron saíndo nestas páxinas como precedentes que Said tivo que ter necesariamente en conta á hora de considerar a posibilidade de preparar unha historia da literatura galega. É destacábel ademais a presenza da dimensión comparatista desa historiografía literaria, por exemplo pola presenza da tradución ao castelán dos nove volumes do libro *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784-1804) do abate Juan Andrés, cuxa primeira versión, en italiano, aparecera en Ferrara entre 1782 e 1799.

Resulta tamén notábel a incorporación de obra dos máis significados representantes do institucionismo e do krausopositivismo hispanos. Outros volumes que merecerían un particular detemento que non poderemos concretar por razóns de espazo, e entre os cales me absteréi de citar as numerosas aparicións de títulos de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Milà i Fontanals, Murguía, Pardo Bazán, Unamuno, Braga e outros historiadores e críticos, son entre outros os seguintes, a maioría deles incorporados por Sacone ao subapartado primeiro («Histoire de la littérature», páxinas 2 a 12) da parte

intitulada «Littérature générale»: de Pedro de Alcántara e Manuel de la Revilla, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española* (1884); de Joseph Anglade, *Les Troubadours. Leur vie, leurs œuvres, leur influence* (1908); de Pierre Aubry, *Trouvères et troubadours* (1909); de Charles Batteux, *Principios filosóficos de la literatura* (1801-1805); de Ferdinand Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française* (1880), *Questions de critique* (1889), *Essais sur la littérature contemporaine* (1892), *Manuel de l'histoire de la littérature française* (1898); de Émile Faguet, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la fin du XVIe siècle* (1900); de Marie Henri d'Arbois de Jubainville, *Cours de littérature celtique* (1902); de Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* (1895); de Gotthold E. Lessing, *La poesía y las artes plásticas* (s.d.); de Frédéric Loliée, *Historia de las literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX* (1905); de Antonio Machado y Álvarez, *Estudios sobre la literatura popular* (1884); de Gaston Paris, *La Littérature française au Moyen-Âge* (1909); de Charles Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre au XVIe siècle* (1869); de Hyppolite Taine, *Ensayos de crítica e historia* (1900) e *Historia de la literatura inglesa* (1900-1901); de Abel-François Villemain, *Études de littérature ancienne et étrangère* (1863) e *Cours de littérature française* (1846); de Voltaire, *La poesía épica y el gusto de los pueblos* (1906); de Kazimierz Waliszewski, *Historia de la literatura rusa* (s.d.); de Arturo Farinelli, *Appunti su Dante in Spagna nell'Età Media* (1905); de Pedro José Pidal, *Estudios literarios* (1890); de Georges Renard, *Les Princes de la jeune critique: Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière, Anatole France, Louis Ganderax, Paul Bourget* (1890); de Emile Marien Terrade, *Études comparées sur Dante et la Divine Comédie* (1904); de Giuseppe Piazzi, *El arte en la muchedumbre* (1905); de Édouard Schuré, *Histoire du Lied, ou la chanson populaire en Allemagne* (1903); de Benedetto Croce, *Estética* (1912); de John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura. La corona de olivo silvestre* (s.d.); ou, en fin, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal* (1907-1909).

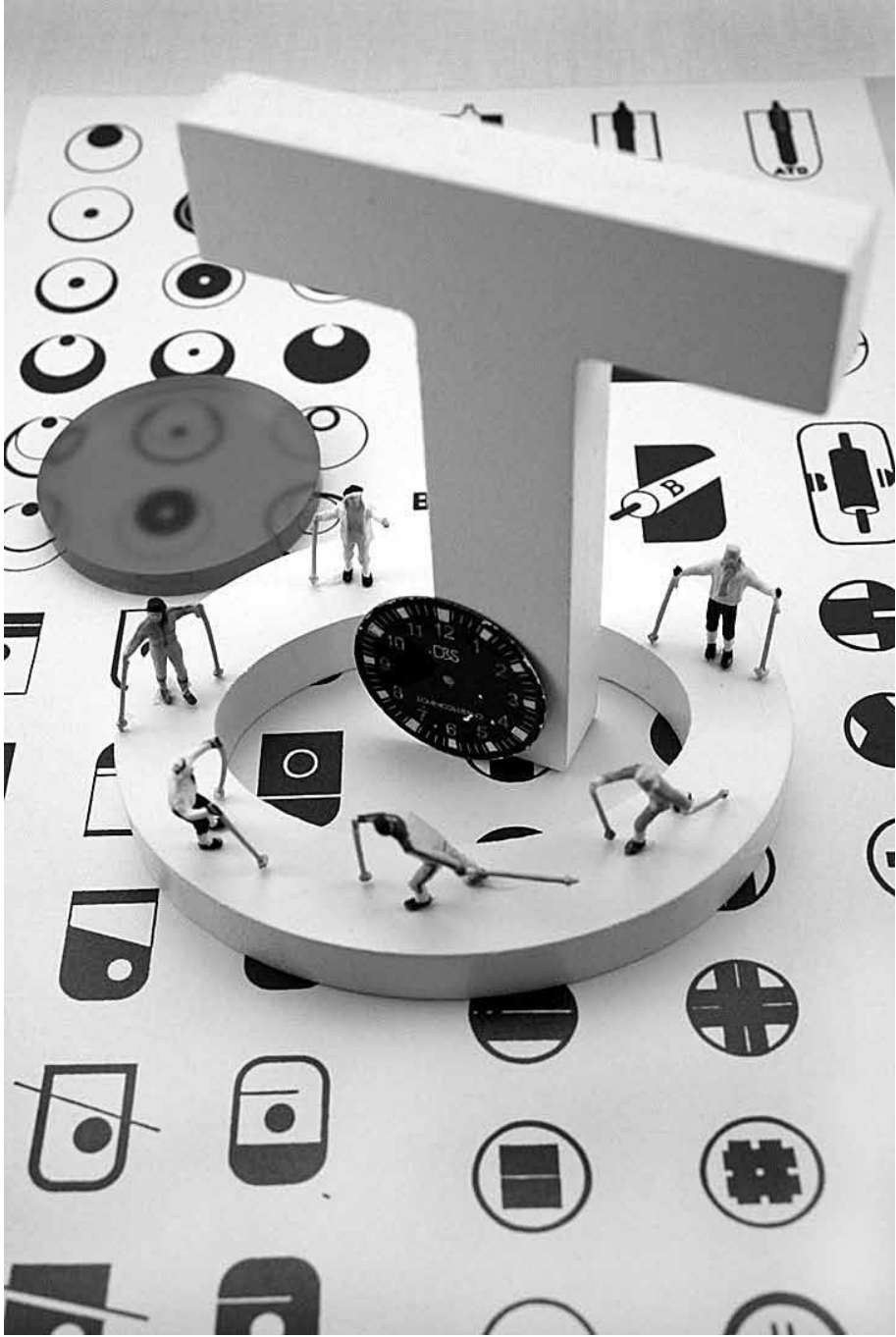
Seguramente foron moi escasos os eruditos e filólogos galegos ou españois do tempo de Said Armesto que, como el fixo, estudaron a fondo e en simultaneidade series historiográfico-literarias e teórico-comparatistas como as comparecentes nas listaxes que se veñen de referir. E menos aínda os que a esas preocupacións —ampliadas á estética, á filosofía, á folclorística e á socioloxía contemporáneas— engadiron un traballo de campo como o que a partir do ano 1900 marcou a axenda de traballo do polígrafo pontevedrés.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (2014): «Sobre a cátedra de Literatura galaico-portuguesa da Universidade Central (Madrid) que gañou, por oposición, Víctor Said Armesto en 1914» en D. Rodríguez González e O. Otero Tovar (coords.), *Víctor Said Armesto. A lección dun cidadán libre*, A Coruña: Fundación Barrié, pp. 115-126.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, V. (2011): «Víctor Said Armesto, Rosalía de Castro e Manuel Murguía (con Augusto González Besada ao fondo)», *Revista de Estudos Rosalíanos* 4, pp. 15-126.
- Barreiro Barreiro, X. L. (1991): *Indalecio Armesto. Filósofo, republicano, masón*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2015): «Ideoloxía e compromiso social. Indalecio Armesto e Víctor Said Armesto» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 57-115.
- Beramendi, J. (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Vigo: Xerais.
- _____ (2015): «Said Armesto e o galeguismo» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 189-205.
- Berger, P. L. e T. Luckmann (1968): *La construcción social de la realidad*, S. Zuleta (trad.), Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, P. (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París: Minuit.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2012): *El lugar de la literatura española*, vol. 9 da *Historia de la literatura española*, Barcelona: Crítica.
- Carballo Calero, R. (1972): «No centenario de Said Armesto», *Museo de Pontevedra* 26, pp. 37-39.
- _____ (1981³): *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, Vigo: Galaxia.
- Casas, A. (2015): «Said Armesto, historiador comparatista da literatura galega medieval: descrición e análise crítica do programa presentado para a obtención da cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa na Universidade Central (Madrid, 1914)» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 623-647.
- Castro Pérez, F. (2015): «A evolución política de Víctor Said Armesto: do republicanismo activo ao achegamento a posicións propias da inte-

- lectualidade de principios do século XX» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 157-187.
- Díaz Plaja, F. (1993): *Vida y obra de Víctor Said Armesto*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Domínguez Mallo, L. (2008): *A fundamentación dunha historiografía literaria: delimitacións e caracterización da literatura galega no discurso historiográfico (1862-1951)*. Traballo de Investigación Titorado inédito, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Forneiro, J. L. (2000): *El romancero tradicional de Galicia: una poesía entre dos lenguas*, Oiartzun: Sendoa.
- _____ (2015): «Víctor Said Armesto e o romanceiro tradicional de Galiza» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 545-576.
- González Herrán, J. M. (2015): «Said Armesto en el ambiente literario madrileño: Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 485-506.
- González Millán, X. (1992): «A configuración historiográfica dunha literatura marxinal» en VV. AA., *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, pp. 445-452.
- Lavaud, E. (1972): «Esbozo de la figura de Víctor Said Armesto a través de su biblioteca», *Museo de Pontevedra* 26, pp. 40-45.
- Máiz, R. (1984): *O rexionalismo galego: Organización e ideoloxía (1886-1907)*, Sada: Edicións do Castro.
- _____ (1992): «A función político-ideolóxica da Historia no discurso do nacionalismo galego» en VV. AA., *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, pp. 107-116.
- Mascato Rey, R. (2015): «Said Armesto y el proceso para la creación de la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa en la Universidad Central de Madrid (1909-1914)» en C. Villanueva *et al.* (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 593-621.

- Méndez Ferrín, X. L. (2011): «No fondo dos espellos—Mentalidade Armesto», *El Sábado*, suplemento semanal de *Faro de Vigo*, 17 de decembro, p. 4.
- Pénisson, P. (1994): «La notion de littérature nationale chez Johann Gottfried Herder» en M. Espagne e M. Werner (eds.), *Philologiques III: Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, París: Maison des Sciences de l'Homme, pp. 109-120.
- Sacone, G. (1972): *Víctor Said Armesto: L'homme et ses livres*, Dijon: Maîtrise d'Espagnol [texto dactilografado inédito].
- Said Armesto, V. ([1908]1968²): *La leyenda de don Juan. Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1997): *Poesía popular gallega. Colección de romances, baladas y canciones recogidos de la tradición oral. Con introducción y notas críticas del autor*. Prólogo de D. García-Sabell, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Santos Zas, M. (2015): «Said Armesto y el círculo literario pontevedrés» en C. Villanueva et al. (eds.), *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié/Museo do Pobo Galego/Deputación de Pontevedra, pp. 423-464.
- Sinopoli, F. (2002): «La historia comparada de la literatura» en A. Gnisci (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica, pp. 23-69.
- Villanueva, C. (2007): «Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero musical de Galicia» en C. Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia*. Edición facsimilar, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, pp. 91-149.
- ____ (1997): *Víctor Said Armesto. Una vida de romance*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consorcio de Santiago e Universidade de Santiago de Compostela.
- Villanueva, C., J. Beramendi, C. García Martínez e M. Santos Zas (eds.) (2015): *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, Museo do Pobo Galego e Deputación de Pontevedra.



Álvaro Cunqueiro: labregando verbas en soidade

Luis COCHÓN

Investigador literario

No hay nada más voraz que un periódico.
 Exige nutrición perentoriamente,
 la tritura en pocas horas y,
 antes de que pueda ser metabolizada,
 ya está demandando nuevo pasto.
 Al cual no guarda muchas cortesías, y así,
 junto con el forraje de guarnición,
 lanza al olvido del día siguiente delicadezas y
 hasta joyas.

Fernando Lázaro Carreter
 (A propósito de *Papeles que fueron vidas*)

Cada vez que volvo a Cunqueiro máis me admira o seu don de creador de mundos, de territorios universos, con mapa ou sen el, cosmógrafo maior deste Reino da chuvia que chamamos Galicia, súa e nosa. Tamén os vellos mapas se tecían nun pano de man: o mundo coma un pano.

1.

Escritor un, e diverso, remanente na fugacidade. Abonda un fragmento, por todo, de seu, para sentírmonos en ámbito propio, de noso: por veces a orde coa que dúas ou tres verbas aparezan colocadas, traen, por si, aquel recender único de rosas de abril ou de outono, serodias estas, que Cunqueiro aprendeu —por serótinas— no *Victorial* de Díez de Gámez, outro galego de nación no gótico tardío, e obra clave para decruar nos primores de estilo do mindoniense, filigranas tan deloiradas e inequívocas. O estilo de pan de escanda de Cunqueiro é ben máis renacentista ou florentino que nunca barroco nin manierista, tampouco á maneira alexandrina que tanto se leva propalado da súa escrita de escritor ben nacido. Alexandrino supón os améns do Imperio no seu devalar: Álvaro Cunqueiro non pode ser tomado *por escritor fin de caste*. Chegados a esta hora, non estará de máis, agora mesmo, cando avanzamos na dimensión única da poesía de Cunqueiro, con tantísimas novas achegas; cando Cunqueiro vén ser a voz coral, de tantos poetas xuntos: heterónimos, pseudónimos, complementarios, alófonos que no mundo son; a gran potencia diversa e creadora, que ningún outro poeta

de noso teña achegado —anosado— ao corpus lírico do galego. A meirande parte dos poemas —e dos poetas— traducidos por Cunqueiro son da súa invención. Cantas ducias —se cadra centos— de poemas outros, que son —flor de diversos— parte importante dunha soa minerva persoal. Deixemos que repouse ese *cataclismo* para ver con outros ollos —agora atónitos— a convulsión fantástica, medo maior ao que nos foi dado asistir, acaso como milagre excelso. E dito isto, hora é xa de arrombar o mito infamante do pretendido alexandrinismo cunqueiriano, propalado torpemente.

Mil poemas máis para Cunqueiro.

2.

As distintas varas que o galego leva con el para medir o mundo e as súas contornas, nesta parte e na outra, lévaas tamén Cunqueiro, xuntamente con aquelas palabriñas totémicas que soubo engastar no seu discurso, palabras do seu nativo e natural que non precisan tradución: *señardá*, *rula*, *ponte* e *fonte*, *avelaiña*, *berce* ou *cotovía*, que, ao seu ver, non son translaticias do seu galego, galegamente cernido e amasado. De aí a aprendizaxe do seu idioma de todos, temperado no forno da oralidade, como distingo máis declarado da lingua de Cunqueiro.

3.

Cunqueiro tiña unha voz tenora, de escura fonética labrega, pechadamente luguesa, iso que chamamos *acento* ou modulación de voz, que debe lerse por timbre, diapasón, tonalidade. Tal era no seu natural falado, ese compoñente tan característico del: a oralidade.

Ese acento de Cunqueiro dilúese un algo na elocución en castelán. Na dicción galega, sen escusa, era patente no seu falar, algo que el levaba como emblema e decoro da súa nación galega, tan deostada por séculos.

4.

O mesmo sucede na escrita, en galego ou en castelán, linguas nas que se moveu a sabor, ao poñer cada día en letras de molde, o seu traballo de escritor do que viviu, ben ou mal, toda a vida súa de creador e outras vidas por oficio. Ese oficio foi crear para el e para nós, como escritor profesional decote. O oficio imprime carácter e a ese hábito sempre esforzado, por veces ata a extenuación, dedicou Cunqueiro moitas horas do seu día que non tiña horas. «Escribir en Madrid es llorar», laiábase Larra no seu tempo. Que

teríamos que dicir se alguén se puxese a escribir en Mondoñedo? Noutronte e hoxe. E vivir da escritura, que outro labor non tivese. E sacar os fillos adiante e pagarlles vida e carreira. Esa é a fazaña e non outras épicas. Saír airoso do oficio de vivir: esa tremenda faena.

Pero tamén o conforto ante a obra ben feita, o entusiasmo do demiúrgo que fai medrar a súa criatura, conforme e luminosa, tal unha brisa de paxaros nun cómaro, ou o vento outonizo nas carballeiras.

Cunqueiro dende mozo tiña na cabeza tódalas lecturas das literaturas todas que no universo mundo houbo, servidas por unha memoria poderosa. Arredor dun verso poder tramar unha historia de calquera tempo e lugar. Para el, o desenvolverse de cultura é unha sincronía total: todo pode acontecer ao mesmo tempo e latitude.

Da vangarda ao clasicismo aprendendo de todo e sen desbotar nada, como insurrecto —*ma non troppo*— pecador e penitente. Gañou o Premio Conde de Godó por un altísimo artigo na morte de Rafael Sánchez Mazas, amigo dilecto. Queda claro, tamén, que o Mariano de Cavia non podía gañalo despois dalgún despropósito consumado no ABC.

5.

Algún editor de prensa ou radio diranos algún día canto se lle pagaba a Cunqueiro pola súa colaboración? Poderá algún editor de libros dicirnos canto percibía Cunqueiro polos dereitos de autor? Cando se lle presentou ao escritor nova detallada do número de exemplares, do número de edicións (ou de reimpresións de arduo control) nunca feita diante de notario para levantar fe pública? Cantos contratos de edición se levaron a cabo e en que condicións sempre insatisfactorias para o autor? Teremos conta rendida das impresións e así sabermos dunha vez por todas desa materia pendente de socioloxía da recepción ou do autor ou dunha obra concreta? Será certo o que Álvaro me dixo de que do medio millón de pesetas que comportaba o «Nadal» do 68 ningún só peso chegou ás súas mans, entre outras cousas porque a editorial lle tería adiantado cartos de máis, polo que a concesión do premio sería a única forma de resarcimento, máis se sabemos que o galardón tiña que caer nun autor da casa nesta ocasión extraordinaria dos 25 anos de vida, efeméride para botar a casa pola ventá? Estiveron os xurados á altura das circunstancias ou foron individuos sometidos á comenencia do editor ata tal punto de non saberen —avisados que eran— que o *Orestes*

cunqueiriano non podía ser premiado no entanto que parte substancial da obra xa fora publicada en lingua galega («A noite vai coma un río», *Grial*, 1965), polo tanto non inédita, e, xa que logo, segundo os estatutos, de imposible premiación? En que estarían pensando os xurados que concederon o Premio Nacional de Crítica Española, en 1959, ás *Crónicas del Sochantre*, imposible para unha obra traducida (a edición galega é de 1956)?

6.

Veño de editar un monllo de cartas que Cunqueiro dirixe ao mellor amigo que tiña con el: «Hay interlineada en tu carta la impresión de que te sientes cansadamente solo, harto de la mala compañía de la soledad, sin compartir ni la propia vereda, solitario e insolidario de las cosas de uno mismo. Intuyo las difíciles causas que crean esa maraña y no incurro en fáciles exorcismos», en *Saiban cantos estas cartas viren... Álvaro Cunqueiro e Alberto Casal (1955-1961)*. *Cadernos Ramón Piñeiro XXIII* (2012).

Foron tempos difíciles para todos e para el, que foi vivindo malamente dos artigos que ía colocando nos xornais do momento: «Me paso los días sobre las cuartillas»; «Aquí estamos de nuevo a la máquina, dándole y dándole»; «Tengo ganas de pasar una semana sin ver, incluso físicamente una pluma»; «Me vino tu artículo en un momento de brutal escepticismo sobre lo mío, mi obra»; «Todo este tiempo he estado escribiendo muchísimo, y con alegría». (Un día con outro saían —puntuais, por correo— tres artigos, ademais da súa obra maior, tan minuciosa. E por engadido: traducións, conferencias, ensaios, correccións de estilo doutros autores, discursos, estudos, prólogos, cousas de moi *varia re*).

De aí que Álvaro acolla a intención do seu amigo, o de antes, Alberto Casal: «Y sobra decir que los tuyos revisados —los artículos— tienen un interés perenne que debe pasar de la hoja de periódico al tronco macizo del libro».

Pero de pouco lle serve a Álvaro o alento fraterno do seu amparador sempre fiel:

Estoy un poco cansado, y me dan enorme pereza los artículos; los saco de la memoria, que no de la imaginación o de la «libertad del espíritu», que diría Chesterton, y así van ellos; desplazados, enseñándole a uno hasta qué punto está desplazado.

Y no salgo de una fatiga mortal y un profundo desconsuelo; me encuentro sin imaginación y sin entusiasmo, y el más pequeño elogio a mis cosas lo agradezco como un sediento agua fresca.

E como coda e remate: «Hay versos que son más que un verso: *Par delicatesse j'ai perdu ma vie!*, por ejemplo. Pero un buen corazón ha de aprender soledad hasta el fin, aunque herido. Se aprende a tuntas, en la oscuridad, en el desamparo, con impaciencia».



A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do *maldizer* feminino

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

1.

A tipoloxía satírica da cantiga de escarnio na lírica galego-portuguesa¹ ofrece unha variada colección de representacións femininas, desde *senhores* e *donas* pertencentes á alta nobreza a mulleres pertencentes aos estratos sociais máis baixos, como soldadeiras, *coteifas*, criadas, amas e un amplo elenco de figuras que fai do corpus escarniño un espazo especialmente atractivo para observar a conformación feminina na Idade Media. A imaxe das mulleres que se recolle no xénero satírico é bastante completa, se se compara coa visión que se recrea nas tipoloxías da cantiga de amor e da cantiga de amigo, suxeitas aos canons que o código cortés marcaba. Neste traballo queremos achegarnos a un exemplo de vituperio, radical e certamente escabroso, dirixido a unha muller e que debe ser interpretado tendo en conta o contexto no que se desenvolve a cantiga de escarnio, un espazo literario no que cabía todo tipo de insultos e de mofas, referidos a personaxes pertencentes a todas as categorías sociais e, o que é máis importante, no que os rexistros lúdico e burlesco gozaban dun dilatado repertorio de textos².

Como xa teño sinalado noutro lugar³, o vituperio feminino funde as súas raíces na tónica do carnavalesco que busca no contratexto divertir o público inserindo críticas veladas —ou directas— no xénero satírico e utilizando para tal fin termos inxuriosos. Mikhail Bajtin (1998) recolle no seu coñecido libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*⁴ como a inversión

¹ Este traballo forma parte dos resultados do proxecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

² Sobre a importancia e extensión da conxunción dos ámbitos cómico e burlesco nos diferentes xéneros literarios vid. Rossi, 2001.

³ Vid. Corral (en prensa), onde se estuda o marco do oprobio feminino na lírica galego-portuguesa e ao que remitimos para a pescuda nas cantigas de escarnio.

⁴ Recordemos que o clásico manual de Bajtin saíu á luz en 1941. O tema foi continuado posteriormente por outros traballos de referencia como Gurevich, 1983 ou Mullet, 1990, entre outros.

de papeis se reflicte nos estamentos sociais máis baixos a través da cultura popular buscando o riso ao inserir a obscenidade e termos de forte carácter sexual nos textos. A tipoloxía da cantiga de escarnio, herdeira da tradición do sirventés occitano, caracterízase por criticar duramente persoas concretas e por utilizar o campo sémico do ‘obsceno’ con series léxicas que conteñen un número importante e variado de termos que poden facer referencia aos órganos sexuais ou ás prácticas eróticas⁵. Cómpre salientar que se trata dun campo especialmente produtivo cun extenso elenco de expresións, que fan do xénero do escarnio un inventario rico e valioso para a investigación léxica e literaria pola liberdade con que os autores trataban todo tipo de temas nas súas composicións⁶.

Na nosa achega fixarémonos nun caso singular de *maldizer* feminino, o cualificativo *puta*, un apelativo abertamente alusivo, escabroso e especialmente forte que é inserido no corpus satírico galego-portugués como insulto referido a unha muller. As calidades da *mesura* e da moderación que impoñían o código cortés⁷ subvértense de xeito radical cunha designación obscena e que se sitúa nas marxes da tradición da *fin’amor*. Como sinala Liu:

The Medieval Iberian *cantigas d’escarnho e de mal dizer* (CEM), songs of mockery and insult, are playful texts that record one of the pastimes of Iberian courts in the Middle Ages: a poetry of jokes that spans a gamut from highly sophisticated verbal games to outright insults and obscenities (2009: 1)⁸.

2.

Os vituperios e as críticas que se dirixen ás mulleres nas cantigas de escarnio son múltiples e variados. E un dos vocábulos máis radicais e infamatorios é precisamente *puta*, termo que pasa á lingua moderna converténdose nun dos insultos máis utilizados e do que participan unha variedade extensa de linguas da familia románica como castelán, francés, italiano, portugués

⁵ As extensas series léxicas que compoñen este campo sémico poden consultarse en Tavani, 1988: 195; vid. tamén Marcenaro, 2005.

⁶ Vid. Montero Cartelle, 1995, un dos primeiros estudos sobre o tema na lírica galego-portuguesa e aínda hoxe válido; para un panorama histórico no ámbito hispánico medieval é interesante Rucquoi, 2008.

⁷ Vid. Cropp, 1975: 421-425, onde se destaca como a *mezura* é un valor relevante e ao que a *fin’amor* nunca renuncia.

⁸ Ademais deste artigo, é de interese un traballo anterior do mesmo autor (Liu, 2004).

etc⁹. A palabra *puta* pode facer referencia a unha práctica profesional ou semi-profesional, correspondente a unha realidade social dunhas mulleres que se sitúan na marxinalidade social, funcionando polo tanto coa acepción sémica de ‘prostituta’¹⁰, ou ben pode remitir a mulleres que teñen relacións con varios homes (cinco ou máis, dise concretamente no Fuero de Teruel)¹¹. Pola súa parte, a documentación medieval transmite un extenso elenco de rexistros tanto en protocolos, como foros e diferentes tipos de textos nos que se inclúe este termo¹².

Así pois, *puta* fai fincapé na moral sexual das mulleres e curiosamente esta censura non ten o equivalente masculino nas críticas que se vertían na época¹³. Os homes serán denigrados e mofados fundamentalmente pola súa impotencia, non pola súa promiscuidade.

Cómpre ter en conta que a honra se conforma e define como unha «categoría» na sociedade hispánica dos séculos XIII-XIV e que esta estende o seu valor tanto á nobreza como ao resto de estratos sociais. Abrangue, polo tanto, a sociedade no seu conxunto e todos os individuos están obrigados a respectala. Neste caso o insulto garda relación directa co corpo feminino¹⁴: «la honra es un poder sobre el cuerpo. Sobre el propio cuerpo y sobre el de los otros» — sinala Marta Madero (1992: 31) para destacar a importancia da relación entre o corpo e a inxuria—. En contraste coa fermosura e beleza das que fan gala tanto a *amiga* como a *senhor* das cantigas de amigo e de

⁹ Cinxíndonos á etapa medieval, cfr. o fr. antigo *pute*, o occitano *puta / putan/ putana*, italiano antigo *putta* etc.

¹⁰ Sobre a sexualidade, as prácticas eróticas e o mundo da prostitución na Idade Media, vid. Rossiaud, 1986; Brundage, 2000; Barton, 2015; L’Estrange–More, 2011 e Voisenet, 1994.

¹¹ Madero, 1992: 65. Información sobre as ocorrencias do vocábulo en ordes e códigos legais na Idade Media pode consultarse en Real Academia Española, *Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español* <http://www.rae.es>.

¹² Información sobre o vocábulo en http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=puta&tipo_busca=lema. Acerca do insulto dirixido ás mulleres, consúltese o interesante artigo de García-Fernández (en prensa), no que, despois de facer un estudo sobre o tema da expresión da violencia no ámbito feminino, se analizan apelativos como «puta carbeyra».

¹³ Seguimos a Madero, 1992: 65.

¹⁴ Sobre a importancia do corpo como inxuria, vid. Madero, 1992: 59 e ss. onde se fai un estudo pormenorizado desta relación. Téñase en conta que, como se sinala neste estudo, o corpo feminino «carga con el peso de los actos, el vigor de las elecciones, los gestos a denigrar» (Madero, 1992: 65).

amor, respectivamente, no xénero do escarnio atribúese ao corpo un lastre de culpabilidade e de subversión que ameaza a orde social (Rossiaud, 1988: 92) e desencadea toda clase de males, sendo moi recorrentes as súas alusións.

Do mesmo xeito que ocorre a miúdo con formas tan expresivas, a etimoloxía da palabra resulta incerta e non ten unha orixe evidente. Corominas apunta a que posiblemente derive do latín *PUTUS* ‘nenos, -a (en It. vulgar **PUTTUS*, -A) (Corominas-Pascual, 1981, IV: 929-930), mentres que Bloch e Wartburg inclínanse, para a base do antigo francés *pute*, por *PUTĪDUS* ‘cheirento’ en consonancia co sentido pexorativo da palabra (Bloch-Wartburg, 1975: 521, s.v. *putain*).

O repertorio de cantigas no que se documenta¹⁵ o termo é sucinto, aínda que puidese parecer nunha primeira aproximación que fose de amplo uso nun xénero como a cantiga de escarnio no que o repertorio das formas léxicas difamatorias é frecuente. Tan só catro trobadores en cinco composicións citan *puta* nos seus versos: Per’Amigo de Sevilha en *Meus amigos, tan desaventurado*, Pero Garcia d’Ambroa en *Se eu no mundo fiz algun cantar*, Johan Garcia de Guilhade en *Dona Ouroana, pois já besta avedes* e Pero da Ponte, en *Don Bernaldo, pois tragedes* e *Martin de Cornes vi queixar*. Cómpre notar o contexto común no que os catro autores desenvolven a súa arte poética: a corte de Alfonso X, na que trobadores e xograis participaban en ciclos diversos intercambiando composicións, como a serie dedicada á soldadeira María Balteira (Vasconcelos, 2004: 119-273). Non esquezamos que o mesmo rei castelán compuxo un cancionero satírico lacerante, vivo e extremadamente ousado en certas pezas.

A estas cinco cantigas habería que engadir dúas máis: *Nostro Senhor, com’eu ando coitado*, de Martin Soarez —tamén do contorno alfonsí—, na que se emprega esta denominación en plural para aludir nunha crítica furibunda a Afons’Eanes do Coton, que gustaba de frecuentar o mundo das tabernas; e *Eu digo mal, com’ ome fodimalho*, outra de Pero da Ponte, na que utiliza a voz masculina *puto* para criticar a homosexualidade masculina.

Trátase, daquela, dun forte vituperio *ad personam* que xograres, pertencentes ou que conviven no círculo alfonsí, dirixen a unha muller como cualificativo

¹⁵ Para a busca de referencias utilizamos a recente versión de base de datos da lírica profana galego-portuguesa posta en rede polo CRPIH: MedB3, accesible no enderezo <<http://www.cirp.gal/meddb>>

para criticala a ela directamente ou á súa parella masculina pola relación que ten con esta.

3.

Examinemos este reducido corpus no que se menciona *puta*. Das cinco composicións interésannos para ilustrar o «maldizer» feminino, sobre todo, tres por estaren referidas a unha muller concreta: en dúas a unha anónima amada do trobador, mentres que na terceira a destinataria é unha soldadeira chamada Dona Ouroana.

3.1.

Per'Amigo de Sevilha, en *Meus amigos, tan desaventurado*, e Pero Garcia d'Ambroa, en *Se eu no mundo fiz algun cantar*, aluden á súa amada con expresións propias da *fin'amor*, que son revertidas en clave paródica ao longo da composición.

O primeiro texto consérvase incompleto, con só dúas cobras, moi duras e críticas cara á dona amada. Per'Amigo confesa o seu sufrimento por «unha dona» á que Deus «fez querer gran ben» (I, v. 4) nos versos iniciais das dúas cobras:

- I: «...tan desventurado/me fez Deus...» vv. 1-2; «... no mund' en peor ponto nado» v. 3; «por qu' eu moyro...» v. 7;
- II: «... por que perc' o meu sem» v. 9, «... morendo d'amor e sem falha», v. 13.

Estes trazos que podemos considerar 'positivos', situados dentro dos canons da lírica cortés, contrastan coa representación feminina recreada na segunda parte das dúas cobras (a modo de *cauda*), posto que a muller obxecto do seu amor desgraciado é, segundo se conta, «*fea e velha* nunca eu vi tanto» (v. 5) e, ademais, a «dona *puta* é já quanto» (v. 6). Tal serie de cualificativos é ampliada na seguinte cobra facendo fincapé nos dous aspectos (físico e moral): menciónase que a muller «... jasca senpre quand' ouver guisado/ ela con outr'...» (vv. 10-11) e máis adiante «polo seu rostro velh' e enrugado» (v. 14).

Neste caso, os *topoi* propios do proceso amoroso son combinados co insulto e a crítica groseira, pois, despois dos catro primeiros versos, nos que parece iniciarse unha cantiga de amor, ao proclamar o trobador a súa desesperación, insúltaa fortemente a través de alusións á súa descrición física (non é fermosa nin é moza) e moral (*puta*). A imaxe feminina da

amada contraponse radicalmente á dama á que o poeta dirixe o seu amor na tradición trobadoresca¹⁶.

A cantiga *Se eu no mundo fiz algun cantar*, de P. Garcia d'Ambroa, ten como albo tamén a *senhor* (v. 3) do trobador e principia como na composición anterior cun preámbulo que se inseriría na tónica da tipoloxía amorosa ao recrear nos seis primeiros versos a «coita d'amor» (v. 2) que sofre:

Se eu no mundo fiz algun cantar,
 como faz home con coita d' amor
 e por estar melhor con sa senhor,
 acho-me mal e quero-m' én quitar;
 ca hunha dona que sempre loei
 en meus cantares e por que trobei,
 anda morrendo por hun escolar

(vv. 1-7)

O ton serio rómpese no último verso da I cobra, cando descubrimos que a amada está namorada non do trobador senón dun estudante. As cobras II e III completan o retrato negativo da «dona»: é *velha* e *sabedor* (v. 8) e perde os cartos que gañou en cas del-rei e que lle deu o mesmo poeta por «peita» ('pagar') a ese estudante. A III e última cobra constitúe a máis belixerante: a *velha* astuta é *puta* e augura que se «pobre for,/ non a querrá pois null'ome catar» (vv. 17-18) e só valerá para «alcajotar» (v. 21)¹⁷.

O feito de ser a estrofa final a que marca o clímax do discurso compositivo garda relación coa técnica do poeta, quen gustaba no seu cancionero de burlas de inserir un final imprevisible, «destinado a provocar la carcajada» (Alvar, 1986: 38). Os cualificativos que recibe a muller son moi semellantes aos dedicados por Per'Amigo á súa amada.

A terceira cantiga, *Dona Ouroana, pois já besta avedes* de Johan Garcia de Guilhade, fíxase nunha soldadeira. O seu nome aparece explicitado no incipit antecedido do tratamento de «Dona», que de xeito irónico adscribe á muller en cuestión a unha categoría social que non é a súa propia: a posesión que se destaca é a dunha «besta», que seguramente fai alusión a unhas prácticas

¹⁶ Vid. o estudo da cantiga en Marroni, 1968: 297-299; Lopes, 2002: 116, nº 276.

¹⁷ Sobre esta composición vid. Vasconcelos, 2004: 254-255, que a sitúa dentro do ciclo dedicado á famosa soldadeira Maria Balteira; vid. tamén Lopes, 2002: 440, nº 335; e sobre todo Alvar, 1986: nº 13.

homosexuais que están implícitas ao longo de toda a composición. Polo cabalo —dise na cantiga— terá «onra doutra *puta fududancua*» (v. 21), isto é, doutra prostituta da peor ralea reforzando o insulto coa introdución do elemento escatolóxico (*fududancua*) para dar relevo ao pexorativo aspecto da muller¹⁸. A expresión está situada ao final de verso no último verso da cobra, a modo de colofón, salientando desde o punto de vista formal a carga sémica do vocábulo.

Nos tres casos o apelativo debe ser interpretado, ao noso entender, máis que como unha invectiva cara ás mulleres como un xogo literario no que caben as críticas máis furibundas. Neste sentido, Carlos Alvar sinalaba hai uns anos en referencia á alusión de Ambroa:

La persona a la que el poeta alude como *puta velha* no tiene por qué ser —necesariamente— ni *puta* ni *velha*; no debemos olvidar que las cantigas de escarnio son hiperbólicas y calumniadoras en la mayoría de los casos (Alvar, 1986: 88).

3.2.

Nas dúas composicións de Pero da Ponte que restan por comentar o centro da sátira cambia radicalmente, posto que non é a muller o obxectivo das sátiras, senón as parellas masculinas coas que se relaciona; isto é, a muller serve indirectamente para a crítica do adversario. En *Don Bernaldo, pois tragedes* (120,24) critica a un xograr pola súa compañía feminina e non pola súa arte versificatoria, como sería de esperar:

Don Bernaldo, pois tragedes
con vosc' ùa tal molher,
a peor que vós sabedes,
se o alguazil souber,
açoutar-vo-la querrá,
e a *puta* queixar-s' á,
e vós assanhar-vos-edes.

(I, vv. 1-7)

Ese «Don Bernaldo» é identificado con Bernal de Bonaval, a quen lle pregunta na seguinte cobra Pero da Ponte:

¹⁸ Para unha análise detallada da cantiga, vid. o noso traballo Corral (en prensa), onde se comenta polo miúdo esta cantiga de fortes connotacións obscenas.

Mais vós, que tod' entendedes
 quant' entende bon segrel,
 pera que demo queredes
puta que non á mester

(II, vv. 8-11)

A vida irregular da dona é descrita na III e última cobra. Alúdese ironicamente ao caso dunha posible paternidade de Bonaval, na que non tería ningunha responsabilidade o xograr tendo en conta a reputación da súa amada¹⁹.

Na outra composición de Pero da Ponte (*Martin de Cornes vi queixar*), o home escarnecido recibe significativamente o nome de Martin de «Cornes» no íncipit. A cantiga conservada está composta tan só por dúas estrofas —seguramente incompleta faltando estrofas intermedias—. O protagonista é un home que se presenta queixoso de «sa molher» (v. 2), da que o trobador comenta:

Demo lev'o torto que faz
 a gram *puta* desse foder

(vv. 6-7)

Na seguinte estrofa complétase a descrición retomando elementos da cobra anterior en estrutura paralelística. A muller insírese no contexto tabernario do xogo e da *tafularia*²⁰:

ca salvar-se pod' ela ben
 que nen un torto non vos fez;
 nen torto non faz o taful,
 quando os dados acha algur,
 de os jogar i ùa vez.

(vv. 10-14)

3.3.

Por último, e aínda que na cantiga o termo *puta* non faga referencia explícita a unha muller concreta, cómpre apuntar para completar este estudo do apelativo a crítica que Martin Soares, en *Nostro Senhor, com' eu*

¹⁹ Vid. comentarios sobre o texto en Panunzio, 1992: 167-169 e Lopes, 2002: 309.

²⁰ Vid. Panunzio, 1992: 184-185 e Lopes, 2002: 315.

ando coyado, verte cara a un compañeiro nas artes versificadoras (como ocurría na composición de Pero da Ponte con Bernal de Bonaval)²¹. Neste caso, mófase de Alfonso Eanes do Coton. A rúbrica explicativa que precede este cantar —tanto no ms. *B* como en *V*— descobre que se trata dun «mal dizer aposto, en que mostrava, dizendo mal de si, as manhas que o outr’avia²²». Coton é satirizado a través dun subterfuxio literario único na lírica galego-portuguesa: Martin Soares pon en boca da vítima un ficticio discurso autoinculporio que relata a vida licenciosa e cargada de vicios que leva, en contacto con *putas* nun ambiente de taberna²³. A fiinda pon o broche final cómico-realista á suposta confesión deste xogador impenitente, inclinado ás mulleres que saberán falar ben del e das súas «manhas» e «folia» (calidades equívocas que fan referencia ás dotes sexuais do personaxe masculino). Transcribimos a fiinda:

E pois, quando me vej[o] en meu lezer,
 m’i rendo logo, e poys vou mha vya;
 e leixo i *putas* de mi ben dizer,
 e de mhas manhas e de mha folya²⁴.

En conclusión, no cancionero satírico da lírica galego-portuguesa o apelativo *puta* inscríbese dentro do léxico obsceno que tanto se utiliza na cantiga de escarnio facendo fincapé nun retrato paródico da muller que desde unha perspectiva moral alude a unha vida promiscua e licenciosa nun ambiente de xogo e taberna. As cantigas mostran un gran violencia verbal, non son recatadas nin pudorosas na súa expresión, e acompañanse de certa dose de caricatura nun ámbito cómico-realista que recorda a posterior representación feminina de Juan Ruiz. En ocasións o forte contraste entre os versos iniciais das cantigas, que parecen introducir composicións do xénero do amor, cos versos seguintes serve para que o xogo literario sexa aínda máis visible e

²¹ Arias Freixedo salienta precisamente a coincidencia deste incipit co doutra cantiga de escarnio de Martin Soares, *Nostro senhor, como jazco coitado* (Arias Freixedo, 2003: 636), na que o poeta se queixa do seu sufrimento e de que a amada non queira salvalo permitíndolle vivir cerca dela.

²² O texto pode consultarse na nova base de datos MedDB3, citada con anterioridade <http://www.cirp.gal/meddb>. Vid. sobre esta composición Bertolucci, 1992: 124-128.

²³ O suposto Coton confesa na IV e última cobra as liortas nas que se mete e como encontra refuxio nos bordeis: «nunca vus entro na *taffularia* / que lh’ i non aja algun preyt’ a volver,/ porque ei poys en gram coyta [a] ser/ e [a] fugir guarir na *putaria*» (vv. 21-24).

²⁴ Seguimos neste caso a edición de Bertolucci 1992.

a mofa máis retranqueira. Un ton lixeiro e burlesco que parodia a visión feminina nobre e alta como o «anti-doxa» cortés²⁵.

Bibliografía

- Alvar, C. (1986): «Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa», *Studi Mediolatini e Volgari XXXII*, pp. 5-112.
- Bajtín, M. M. (1998): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- Barton, S. (2015): *Conquerors, brides and concubines: interfaith relations and social power in medieval Iberia*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.1, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (accesible en <http://www.cirp.gal/meddb>).
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia (trad. da ed. italiana, 1963).
- Bloch, O. e W. von Wartburg (1975⁶): *Dictionnaire étymologique de la langue française*, París: PUF.
- Brundage, J. A. (2000a): *Handbook of medieval sexuality*, New York: Garland.
- _____ (2000b): *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Corominas, J. e J. A. Pascual (1981): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 5 vols.
- Corral Díaz, E. (en prensa): «O vituperium feminino: a cualificación de peideira nas cantigas de escarnio» en VV. AA., *XVI Congreso Internacional da Associação Hispânica de Literatura Medieval—«En Doiro Antr'o Porto e Gaia»* (Porto, 21-25 set. 2015).
- Cropp, G. M. (1975): *Le Vocabulaire courtois des troubadours à l'époque classique*, Xenebra: Droz.
- Diccionario de diccionarios do galego medieval* (2006-2012), E. González Seoane (coord.), Vigo-Santiago: Universidade de Vigo-ILGA (accesible en <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.html>).
- Figuerola Toro, M^a J. (2010): «Prostitución en la Baja Edad Media Española. Espacios de marginalidad», *Revista electrónica Historias del Orbis*

²⁵ Tomamos a expresión de Uhl 2008: 67.

- Terrarum 2* (extra), (accesible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796638>).
- García-Fernández, M. (en prensa): «Words, actions and controlled lives. Women and violence in Medieval Galicia» en C. Pimentel e N. Simões Rodrigues (eds.), *Violence in the Ancient and Medieval Worlds*, Leuven: Peeters Publishers.
- Gurevich, A. I. (1983): *Les catégories de la culture médiévale*, París: Gallimard.
- L'Estrange, E. e A. More (eds.) (2011): *Representing medieval genders and sexualities in Europe: construction, transformation, and subversion, 600-1530*, Farnham: Ashgate.
- Lacarra Lanz, E. (1992): «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con La Celestina» en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán, J. L. Canet e J. L. Sirera (eds.), Valencia: Dpto. de Filología Espanyola. Universidad de Valencia, pp. 267-278.
- _____ (2002): «Sobre la sexualidad de las *soldadeiras* en las cantigas de escarnho e de maldizer» en E. Lacarra Lanz (ed.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 75-98.
- Liu, B. M. (2004): *Medieval Joke Poetry: The Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Cambridge, Mass: Harvard UP.
- _____ (2009): «Joke and sex work, courties and soldadeiras», *REEL-Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 1, a. 5, n. 5, pp. 1-9.
- Lopes, G. V. (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Madero, M. (1992): *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XIV)*, Madrid: Taurus.
- Marroni, G. (1968): «Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 10, pp. 189-339.
- Marcenaro, S. (2005): «L'osceno nella lirica medievale: el caso delle *cantigas d'escarnho e maldizer galego-portoghesi*», *L'immagine riflessa. Testi, società, culture. Esibire il nascosto. Testi e immagini dell'osceno XIV* (1-2), pp. 103-120.
- Montero Cartelle, E. (1995): «La interdicción sexual en el gallego-medieval: la expresión de los órganos sexuales femeninos», *Verba* 22, pp. 429-447.
- Mullet, M. (1990): *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Barcelona: Crítica.
- Ortega Baún, A. E. (2011): *Sexo, pecado, delito: Castilla de 1200 a 1350*, Madrid: Bubok Publisking.

- Panunzio, S. (1992): *Pero da Ponte. Poesías*, Vigo: Galaxia (trad. ed. italiana 1967).
- Real Academia Española (en liña), *Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español*. Disponible no enderezo: <http://www.rae.es>.
- Rossi, L. (2001): «Comico e burlesco nelle letterature romanze dei secoli XI-XIII» en *Testi, generi e tradizioni nella Romania medievale. Atti del VI Convegno della SIFR (Pisa 28-30 set 2000)*, F. Cigni e M. P. Betti (eds.), *Studi Mediolatini e Volgari*, 47, pp. 33-55.
- Rosssiaud, J. (1986): *La prostitución en el Medievo*, Barcelona: Ariel.
- Rucquoi, A. (2008): *Aimer dans l'Espagne médiévale: plaisirs licites et illicites*, París: Les Belles Lettres.
- Tavani, G. (1988): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- Uhl, P. (2008): «La tenso entre Montan et une dame (P-C 306.2): petit dialogue obscene entre *amics fins*», *Expressions*, Université de la Réunion, 31, pp. 67-86 (accesible en <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/31/Uhl.pdf>).
- Voisenet, J. (1994): «Perversions sexuelles et répression au Moyen Âge» en VV. AA., *Sexuelle Perversionen in Mittelalter-Perversions sexuelles au Moyen Âge: 29^e Congres du Cercle de travail de la littérature allemande au Moyen Age*, Greifswald, Reineke-Verlag: Brugge-Belgien-Belgique, pp. 207-219.



Luz diáfana sobre *Antipoemas*, unha falsa autotradución de Celso Emilio Ferreiro

XOSÉ MANUEL DASILVA
Universidade de Vigo

Cómpre afondar aínda hoxe nalgúns capítulos sombrizos da vida e a obra de Celso Emilio Ferreiro, posto que o discurso oficializado que circula sobre os mesmos moitas veces non se corresponde coa realidade¹. Nesta oportunidade procuraremos alumar as circunstancias relativas ao nacemento do seu libro *Antipoemas*. O poeta celanovés encargouse de construír un relato acerca do proceso de elaboración desta obra que non cadra totalmente coa verdade. Repárase nestas declaracións nunha entrevista realizada por César Antonio Molina e Luis Suñen en 1977 para a revista *Ozono*:

El libro *Antipoemas* fue, en efecto, escrito originariamente en lengua gallega, y lo iba a publicar la colección Xistral que dirigía el poeta Manuel María. Pero la censura lo vetó. Por ello, lo reelaboré en lengua castellana para publicarlo en Venezuela. Surgió la convocatoria del concurso y lo envié. Y he aquí una contradicción, tampoco mía, como veréis: el régimen, que había vetado mi obra en gallego, lo galardona en castellano (Nicolás, 2009: 33-34).

Nas páxinas seguintes, o noso propósito ha consistir en demostrar que a versión en castelán de *Antipoemas* non é unha mera autotradución a partir dunha versión previa en galego, senón que unha boa parte das composicións que o integran xurdiron da pluma de Celso Emilio Ferreiro directamente naquela lingua. Como consecuencia, tampouco é veraz que a censura franquista prohibise en galego e permitise en castelán o mesmo libro.

1. A versión en galego de *Antipoemas* e a censura (1970)

Hai que salientar que non existe unha única versión de *Antipoemas*. Identifícanse varias e, ademais, con diferenzas substanciais entre si. Felizmente é posible rastrexar as pegadas do sinuoso proceso que deu lugar a un auténtico crebacabezas textual. O punto de partida situaríase arredor de xaneiro de 1968, época na que estaba listo *Viaxe ao país dos ananos*, axiña publicado en formato bilingüe pola editorial Ciencia Nueva. Celso Emilio Ferreiro

¹ Abundamos neste problema no recente traballo «Arredor da homenaxe a Celso Emilio Ferreiro de 1966 (e outros episodios biográficos)» (Dasilva, 2016).

desvela, na correspondencia cruzada por aquelas datas con Xesús Alonso Montero, que posúe un tomo de poesía en castelán que tentará editar en Caracas ou en Buenos Aires. O 2 de abril de 1968 asegura: «Teño, dende logo, un libro en castelán inédito, sin título²». A Eduardo Blanco-Amor dille o 14 de abril de 1968: «O meu libro *Longa noite...* tivo bastante sorte na súa edición bilingüe. Oxe mesmo recibín exemplares da súa segunda edición. [...] Preparo outro pra Galaxia, e teño no tear un libro de poemas en castelán».

Esta carta a Blanco-Amor reviste interese por distintos motivos. Primeiramente confirma a existencia do mencionado tomo en castelán, o que pon de manifesto que Celso Emilio Ferreiro non era daquela un creador monolingüe en galego. En segundo termo, inclúe a referencia a un libro máis, en lingua galega, para Galaxia. De tal información dedúcese que o autor non estaba anoxado por entón coa editorial viguesa, en contra do que se ten dito moitas veces, por esta non querer tirar do prelo unha nova edición de *Longa noite de pedra*, a cal acabaría aparecendo en versión bilingüe, por desexo expreso seu, na barcelonesa Colección El Bardo. En terceiro lugar, a carta revela que a comezos de 1968 non se concibía tan sequera a idea de escribir *Antipoemas*.

No mesmo mes de abril de 1968, Celso Emilio Ferreiro informa, nunha carta outra vez a Alonso Montero, que o tomo en castelán inédito goza xa de título, *Vengo desde la vida*, e que a obra para Galaxia está a medio preparar. Durante un tempo debeu de deixar de lado a segunda desas tarefas. Case un ano despois, concretamente o 9 de marzo de 1969, afirma que segue a traballar nos poemas en castelán coa intención de os presentar a un premio convocado pola Casa de las Américas, en Cuba, e que está a facer un libro de relatos, igualmente en castelán, co título *Mi pana bulda*. Sen dúbida, cabe considerar este segundo libro un precedente do volume *A fronteira infinda*, pois «Mi pana bulda» hase chamar un dos seus contos. No que respecta á obra de Galaxia, esta é se cadra *Terra de ningures*, remitida finalmente a Manuel María en decembro de 1968 para a Colección Val de Lemos.

En agosto de 1969, Celso Emilio Ferreiro informa a Alonso Montero que vén de mandar o devandito libro de relatos, escrito agora en galego e titulado

² As fontes documentais non editadas que se citan neste artigo proceden das seguintes institucións: Archivo General de la Administración, Fundación Penzol, Biblioteca da Deputación Provincial de Ourense e Fundación Manuel María. Expresamos o noso agradecemento a Marián Vidal Fraile, María Isabel Almuíña González e Alberto Ansedo.

provisionalmente *Os fillos de Sísifo*, a Xosé María Álvarez Blázquez, para que o acolla Edicións Castrelos. Con respecto ao tomo de poesía en castelán, explica que o título pasou a ser *El dedo en la llaga*, no canto de *Vengo desde la vida*, e que Xosé Neira Vilas anda a animalo desde A Habana para que o envíe ao concurso da Casa de las Américas. Tocante a esta suxestión, nada ten decidido de momento segundo confesa nesa carta a Alonso Montero: «Xa veremos. Todo depende do contente que eu esté do libro cando o remate».

El dedo en la llaga encóntrase confeccionado a finais de 1969, conforme Celso Emilio Ferreiro subliña: «Rematei o libro de poemas en castelán, que tiña comenzado fai xa tempo». En misiva a Alonso Montero do 31 de maio de 1970, ratifica o título puntualizando que non efectuou ningunha xestión para o editar a non ser unha parte a piques de saír, como *Trece poemas iracundos y una canción inesperada*, na revista venezolana *Expediente* (Ferreiro, 1970). O que probablemente aconteceu é que Celso Emilio Ferreiro, ao mesmo tempo que culminaba *El dedo en la llaga*, principiou a crear con celeridade *Antipoemas* en galego.

O 22 de xullo de 1970, noutra carta a Alonso Montero, Celso Emilio Ferreiro dá noticia de que Manuel María recibiu precisamente *Antipoemas* con destino á Coleición Val de Lemos, onde un ano antes aparecera *Terra de ningures*. Apunta que non sabe que facer con *El dedo en la llaga*, xa que non ve doado que se autorice en territorio español: «No que se refire a *El dedo en la llaga*, non llo podo ofrecer a Batlló, sinxelamente porque é impubricable en Hespaña. Verei de editalo eiquí ou noutro país de América». Celso Emilio Ferreiro tamén acorda finalmente non acudir con este libro ao certame previsto: «En principio pensei en mandalo ao premio da Casa das Américas, pro dempois de consideralo un pouco comprendo que a súa temática está moi cinguida aos nosos probremas peninsuares».

Así pois, do exposto ata aquí despréndese con clareza que a primeira versión de *Antipoemas* se forxou en galego máis ou menos na primeira metade de 1970, paralelamente á finalización de *El dedo en la llaga*, sendo *Trece poemas iracundos y una canción inesperada* un adianto desta segunda obra. O acceso ao mecanoscrito de *Antipoemas* recibido por Manuel María posibilita coñecer, afortunadamente, a súa configuración primixenia. Tal mecanoscrito, datado en 1970, ten unha primeira dedicatoria dirixida á esposa: «A Moraima, compañeira de horas e camiños». A segunda dedicatoria é para dous poetas

residentes en Venezuela: «A Xoaquín Marta Sosa e Antidio Cabal, amigos». Do corpo do libro, non moi extenso, forman parte 14 poemas³.

Celso Emilio Ferreiro detalla a natureza das pezas de *Antipoemas* naquela carta a Alonso Montero do 22 de xullo de 1970, citada con anterioridade: «Trátase dun experimento, unha especie de *collage* no que hai de todo: frases de outros poetas, cousas dos xornales e répricas a tópicos poéticos⁴». Poucas semanas despois, resalta a homoxeneidade da obra en termos parecidos diante de novo de Alonso Montero: «*Antipoemas* é unha especie de *collage* bastante atrevido e deliberadamente confuso, no que meto incluso unha crónica bursátil da Bolsa de Nova York e algunhos avisos de xornales». A Neira Vilas faille chegar a mesma descrición noutra carta: «Moitos dos poemas do libro están tirados de avisos e artigos de xornales» (Neira Vilas, 2012: 134).

Xa en mans de Manuel María, o mecanoscrito de *Antipoemas* elévase decontado para obter o preceptivo permiso ao Ministerio de Información y Turismo, que resolve a finais de setembro de 1970 non conceder aprobación tan só a un poema, «Consideración a longo prazo», dando vía libre ao resto da obra. Nas primeiras xornadas de outubro, Celso Emilio Ferreiro cóntalle non sen ironía a Alonso Montero: «Os meus *Antipoemas* foron mutilados pola oficina de consulta no poema máis longo, e posibelmente mais fundamental do libro, titulado “Consideración a longo prazo”. Para que o libro non quede embarrancado, mandareille a Manuel María outros poemas que ao mellor título “Consideración a curto prazo”, xa veremos».

Co obxecto de substituír a composición vetada, Celso Emilio Ferreiro logo lle proporciona a Manuel María dous poemas máis, os cales figuran como suplemento no mecanoscrito de *Antipoemas*: «Inperpolación 70» e «Antón vive moi ben en Caracas». O 1 de decembro de 1970 asevera: «Mandei,

³ Estes son os títulos: «A rosa is a rose is a rose is a rose», «O muro», «Consideración a longo prazo», «Carta a un tipo que vive non sei onde», «Hai que definirse», «Programa», «Tempos de miseria», «Despreciando prodúcese a catarsis», «O neno é o pai do home», «A bolsa e a vida», «Contrabalada do neno da tenda», «Programa aos veciños de Roura», «Sin embargo» e «Nota necrolóxica».

⁴ Estes son os títulos: «A rosa is a rose is a rose is a rose», «O muro», «Consideración a longo prazo», «Carta a un tipo que vive non sei onde», «Hai que definirse», «Programa», «Tempos de miseria», «Despreciando prodúcese a catarsis», «O neno é o pai do home», «A bolsa e a vida», «Contrabalada do neno da tenda», «Programa aos veciños de Roura», «Sin embargo» e «Nota necrolóxica».

pra suplir o machacado, outros poemas que están agora en consulta. Iste contratempo fixo que o libro non poidese sair, como era o meu desexo, denantes de findar o ano». En realidade, «Interpolacións 70» era un feixe de 13 composicións encadeadas que máis tarde adquirirán autonomía, como comprobaremos a seguir, noutros libros. Polo tanto, nesta segunda versión sometida á supervisión da censura *Antipoemas* comprende 27 poemas: os 14 iniciais agás o rexeitado «Consideración a longo prazo», os 13 de «Interpolacións 70» e «Antón vive moi ben en Caracas».

Un exame minucioso do destino que haberían ter tales poemas reflicte que a primeira versión de *Antipoemas* non estará detrás enteiramente das versións posteriores da obra. Remodeladas e ás veces con novo título, 12 textos trasladáronse a outros libros: *Cimiterio privado* sobre todo, *Onde o mundo se chama Celanova*, *Moraima: diario de a bordo* e *O libro dos homenaxes*⁵. Unha mostra ilustrativa é a seguinte composición de «Interpolacións 70», onde Xosé Luís Méndez Ferrín aparece invocado, no primeiro verso, en calidade de compañeiro de ideario poético:

Ti sabes, Méndez Ferrín, meu amigo,
que apesares do vento e da tronada,
apesares da chuvia e da tronada,
apesares do lume e da tronada,
apesares do chumbo e da tronada,
apesares dos inocentes Galilei
inmolados á letra consagrada,
hai aínda poetas,
hai poetas aínda que residen
en torres de almesí amuralladas.

⁵ Damos conta de onde acabaron eses 12 textos coas correspondentes mudanzas de título segundo os casos: «Programa» é «Setembro 1972, II» (*Moraima: diario de a bordo*); «O neno é o pai do home» é «A ave moura» (*Onde o mundo se chama Celanova*); «Contrabalada do neno da tenda» é «Ramón de Sismundi morre na tenda» (*Cimiterio privado*); «Programa aos veciños de Roura» é «Programa ós meus veciños» (*Onde o mundo se chama Celanova*); «Sin embargo» é «Sei dun lugar segredo» (*O libro dos homenaxes*); «Nota necrolóxica» (*Cimiterio privado*); un poema de «Interpolacións 70» é «Epitafio sin sartego» (*Cimiterio privado*); outro poema de «Interpolacións 70» é «O poeta esquisito» (*Cimiterio privado*); un poema máis de «Interpolacións 70» é «Nunha foxa común» (*Cimiterio privado*); un novo poema de «Interpolacións 70» é «Epitafio a unha bandeira» (*Cimiterio privado*); outro poema máis de «Interpolacións 70» é «O mercadoiro» (*Cimiterio privado*) e un derradeiro poema de «Interpolacións 70» é «A chuvia» (*O libro dos homenaxes*).

Aínda en torres,
lonxano amigo meu,
aínda.

O texto publicouse despois en *Cimiterio privado* baixo o título «O poeta esquisito» con visibles cambios, entre eles a ausencia da alusión a Méndez Ferrín:

Apesares do vento e da tronada,
apesares da chuvia e da tronada,
apesares do lume e da tronada,
apesares do chumbo e da tronada,
apesares dos inocentes Galilei
inmolados á letra consagrada,
hai aínda poetas que residen
en torres de almesí amuralladas.
aínda en torres, poeta primoroso,
aferrollado á morte
niste campo igualitario.

Durante o período en que a censura puña algún reparo a *Antipoemas*, Celso Emilio Ferreiro lanzará *Trece poemas iracundos y una canción inesperada* na revista *Expediente* con algúns textos provenientes de *El dedo en la llaga*. A simultaneidade das datas é relevante, xa que proba que esas poesías estaban xa en castelán cando se tramita a solicitude de permiso para *Antipoemas*. No relativo á filiación das pezas de *Trece poemas iracundos y una canción inesperada*, catro delas («La bolsa y la vida», «El infierno», «Telegrama diferido» e «El mercado negro») resultaban ser versións en castelán de textos do mecanoscrito de *Antipoemas*, unha («El desterrado») atopábase desde 1955 en *Voz y voto*⁶, outra («El atraco») fora divulgada en galego un ano antes na revista *Correo de Galicia*, editada en Arxentina, e oito —é dicir, a xeneralidade das mesmas— eran novas, con orixe, como dixemos, en *El dedo en la llaga*⁷.

⁶ Trátase dunha versión nova do poema que aparece como nº 8 en *Voz y voto* (1955) co primeiro verso «Quién te trajo a estos barrios hormigueros».

⁷ Estes son os títulos: «La sed equitativa y el vino compartido», «Mi señor el conde», «Las matrias», «El otro camino», «El sabotaje», «La resistencia», «Epitafio posible» e «Canción».

En decembro de 1970, o Ministerio de Información y Turismo non consente tampouco o feixe de poesías «Interpolacións 1970», incorporado a *Antipoemas* en lugar de «Consideración a longo prazo». Este revés desemboca na desistencia por parte de Celso Emilio Ferreiro de sacar en galego *Antipoemas*, malia que as composicións restantes si as toleraban as autoridades. O 18 de xaneiro de 1971 comunícallo a Alonso Montero: «O meu libro *Antipoemas* que ía a publicar Manuel María, foi machacado [...] pola oficina de consulta. Decidín non publicalo e púxenme a facer unha versión castelán do mesmo con vistas a publicala eiquí». Xusto tres meses máis tarde, Celso Emilio Ferreiro anúncialle a Alonso Montero o final da tradución de *Antipoemas*, que en castelán inicialmente se chama doutra maneira: «O libro *Antipoemas* [...] verquino ao castelán e baixo o título de *Canto llano* é moi posíbel sexa publicado eiquí».

Hai que remarcar, con todo, que esta versión en lingua castelá de *Antipoemas* non ha ser unha simple transposición lingüística da versión galega. Celso Emilio Ferreiro aposta por refundir o libro en alto grao, traducindo para o castelán algúns textos do mecanoscrito de *Antipoemas* —non todos, polo tanto—, aos cales engade abondosas pezas de *El dedo en la llaga* que estaban xa nesa lingua. Despois presenta a obra resultante de tal amálgama non como *Canto llano*, segundo adiantara, mais co título *Antipoemas*, ao IV Premio Internacional de Libros de Poesía «Álamo», patrocinado pola Delegación Nacional de Cultura del Movimiento e dotado esplendidamente cunha suculenta suma de 50.000 pesetas.

2. A versión en castelán de *Antipoemas* do Premio Álamo e a censura (1972)

A obra enviada por Celso Emilio Ferreiro ao Premio Álamo abrangue, de tal xeito, 29 poemas moi diferentes dos 28 textos do mecanoscrito de *Antipoemas* confiado a Manuel María. En efecto, soamente 16 pezas, refeitas en castelán, arrincaban dese mecanoscrito⁸, dado que sete se deran a coñecer

⁸ Son as seguintes: «Una rosa es una rosa, quien lo duda», «El muro», «Consideraciones a largo plazo», «Tu ombligo es el centro del mundo» («Carta a un tipo que vive non sei onde», no mecanoscrito), «Poetas» («Tempos de miseria», no mecanoscrito), «Catarsis» («Despreciando prodúcese a catarsis», no mecanoscrito), «Los hijos de Onán» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito), «Ejemplar ciudadano» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito), «El preguntón» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito), «La isla» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito), «Crónica bursátil» («A bolsa e a vida», no mecanoscrito), «Escucha, Dante, este infierno» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito), «Hay que definirse», «Juan vive muy bien en Caracas» («Antón vive moi ben en Caracas», no mecanoscrito), «Telegrama diferido» e «La trata» (un dos poemas de «Interpolacións 70», no mecanoscrito).

en *Trece poemas iracundos y una canción inesperada*⁹ e as seis restantes procedían case seguro de *El dedo en la llaga*¹⁰.

A revista *Álamo*, con sede en Salamanca, estaba dirixida por Juan Ruiz Peña e José Ledesma Criado. Fundada pola Delegación de Organizaciones del Movimiento a través do Servicio de Educación y Cultura, caracterizábase por destilar unha recoñecible inspiración falanxista. O xurado que outorgou, na cuarta edición do certame, o máximo galardón a *Antipoemas*, o 25 de setembro de 1971, formábanos Luis Felipe Vivanco¹¹ como presidente, Federico Muelas, José Luis Prado Nogueira e os mencionados Ruiz Peña e Ledesma Criado. Concorreran cento corenta e seis libros, dos cales vinte e catro chegarían á final. As votacións leváronse a cabo segundo o sistema Goncourt, alcanzando a derradeira rolda, alén de *Antipoemas*, *Retratos fieles de la nada*, de Francisco Xavier de la Colina Unda.

Naqueles días non pasou desapercibido, nin moito menos, que Celso Emilio Ferreiro se brindase a competir nun concurso literario en lingua castelá. Basilio Losada, nunha carta a Ramón Piñeiro, non esconde a súa opinión: «Por acó non hai máis novidades. Unha, si: a do Premio Álamo a Celso Emilio. É unha pena que veña agora intentando ganar fama e cartos cunha obra en castelán» (Losada e Piñeiro, 2009: 806). O tradutor para o castelán de *Longa noite de pedra* utiliza, a seguir, un elocuente símil: «Maxino a que se iba armar en Cataluña si Espriu se presentara a un Premio Adonais, por exemplo. Dende logo, acó en Barcelona a ocorrencia de Celso Emilio causou moi mala impresión¹²» (ídem).

⁹ A relación das mesmas é esta: «La equidad», «Las matrisas», «Epitafio posible», «El condado», «El otro camino», «La ciudad asaltada» e «Carcajadotaje».

¹⁰ Estas son: «Crónica con un poco de París», «Las estatuas», «Crónica de la Cocacola», «La expulsión», «Fuego juzgo 1972» e «Lo que el tiempo espera».

¹¹ Celso Emilio Ferreiro coincidira co poeta Luis Felipe Vivanco, de ideoloxía falanxista, nun encontro de escritores organizado en Formentor, no ano 1959, por Camilo José Cela. Da experiencia deixará lembranza en dous artigos en *Faro de Vigo* («Una semana fabulosa: las Conversaciones poéticas de Formentor», 26-V-1959; «Una semana en Formentor. Memoria de unas vacaciones poéticas», 7-VI-1959). Dous anos despois do fallo do Premio Álamo, Luis Felipe Vivanco escribe o prólogo de *Cementerio privado*, co título «Cantiga hacia mañana. Para Celso Emilio Ferreiro y su longa noite de pedra».

¹² Non era a primeira vez que Celso Emilio Ferreiro se involucra nunha proba literaria destas características. Case dez anos antes fixera o mesmo, por exemplo, nuns xogos florais celebrados en Ourense onde non se aceptaban textos en galego. Tamén este episodio suscitou o parecer crítico de Basilio Losada: «[...] por esto sinto máis que se presentase ao premio Celso Emilio Ferreiro, despois da aldraxe que supón a eliminación conscente e adrede da

A crenza que se tiña é que Celso Emilio Ferreiro se limitara a traducir os textos do mecanoscrito en galego de *Antipoemas* desaprobado polo Ministerio de Información y Turismo. Así o pensa Manuel María, quen comenta a resolución do xurado nunha carta a Neira Vilas do 27 de setembro de 1971: «Vin na prensa de onte que lle concederon ó gran Celso Emilio Ferreiro o Premio Álamo de Poesía, en Salamanca, ó seu libro *Antipoemas*. Supoño que este será traducido ó castelán. Eu teño no meu poder o texto galego que intentei publicar en Val de Lemos e non foi posíbel» (Neira Vilas, 2010: 295). O propio Celso Emilio Ferreiro propala tal crenza, como nesta carta a Alonso Montero do 25 de setembro do mesmo ano: «Te supongo enterado de que me concedieron el premio Álamo. El libro galardonado, *Antipoemas*, fue escrito originariamente en gallego para Xistral, pero la censura lo prohibió. Entonces lo traduje al castellano».

As manifestacións que corroboran a teimosía de Celso Emilio Ferreiro nesta versión dos feitos son abundantes. Relátalle a Neira Vilas o 28 de marzo de 1972: «Non sei si lle teño contado [...] que o ano pasado, por setembro, concedéronme o premio Álamo por un libro de poesía en castelán, *Antipoemas*. [...] O libro fora escrito orixinalmente en galego, pro a censura refugoumo. Entón verquino ó castelán e mandeino ó concurso» (Neira Vilas, 2012: 133). Por esa altura algo parecido lle conta a Felipe Fernández Armesto: «Entón verquino ó castelán pra ver de editalo eiquí. No entretanto convocouse o premio, e un pouco por *moer* e outro pouco por correr sorte e ver de *reválidar* o meu título de poeta na lingua de Cervantes, mandeino a concursar».

Así e todo, o certo é que a versión do Premio Álamo estaba conformada só nunha metade, máis ou menos, por composicións reformadas do mecanoscrito en galego de *Antipoemas*. A outra metade eran poesías en castelán escritas para *El dedo en la llaga*, como vimos. A intervención da censura convertíase, xa que logo, nunha sorte de pretexto enarborado por Celso Emilio Ferreiro para xustificar tanto a difusión en castelán de *Antipoemas* como a participación nun premio literario de signo netamente franquista.

poesía galega. Súas razóns terá e, dende logo, dous mil pesos son dous mil pesos» (Losada e Piñeiro, 2009: 248). Por outra banda, na correspondencia con Alonso Montero advírtese que Celso Emilio Ferreiro se aventurou nun concurso convocado en Guimarães, en 1970, coas composicións líricas «Dos poemas» (co pseudónimo Arístides Silveira) e «Donde el Miño se hace marinero» (co pseudónimo Emilio Celanova) e os relatos «Dositteo» (co pseudónimo Celso Pambre) e «Las raíces» (co pseudónimo Luis Reinoso), todo en castelán.

Sobre o primeiro aspecto, Celso Emilio Ferreiro escíbelle a Alonso Montero o 18 de novembro de 1971: «Dicenme que na custión do idioma hai que ser intransixentes. Craro que sí. Pro esta intransixencia ten un ámbito de apricación, fora do coal non ten senso razonábel invocala nin póla en práctica, salvo que se queira reducila ó absurdo». De feito, un ano antes Celso Emilio Ferreiro tivera mentes de desenvolver un proxecto narrativo para o que aínda non elixira o idioma, segundo testemuñaba nesas datas: «Estou acopiando material e notas pra unha novela longa, que aínda non sei si a escribirei en galego ou en castelán».

Na mesma carta a Alonso Montero, Celso Emilio Ferreiro non deixa de se pronunciar con relación ao segundo aspecto antes aludido: «Xa sei que os puritanos reprochanme ter concurrido ó premio Álamo polo seu carácter *movimientista*. Non se decatan que, percisamente, por o seu orixen oficial o meu *desquite* é moito mais compreto». Sen voltas, insiste despois no mesmo xuízo: «Que os mesmos que me refugaron o libro en galego, señan os que agora me premian en castelán é algo especialmente satisfactorio pra min, e si non saben comprender iste matiz eu non lles teño culpa». Subministraba do acaecido, dese modo, unha interpretación interesada que se perpetuaría sen a máis mínima obxección a través do tempo.

Nas datas en que se impedía a publicación completa de *Antipoemas*, Celso Emilio Ferreiro sostíña que se estaba a perpetrar desde o Ministerio de Información y Turismo unha vil persecución contra a súa produción literaria en galego. Así llo di a Alonso Montero o 1 de xullo de 1971: «Penso que se trata mais ben dun veto á miña persoa, imposto polos encarregados de leer pra oficiña os orixinales; xente que debo supor é galega de situación, e por ende mírame de esguello». A Neira Vilas, uns poucos meses antes, transmítelle: «Non se trata tanto de censurar unhos textos, como de vetar a un autor» (Neira Vilas, 2012: 130).

Celso Emilio Ferreiro conxecturaba que esa suposición na que matinaba se evidenciaría no caso de *Antipoemas* chegase ao público sen atrancos en castelán: «Si esta versión castelá pasa, elo quererá decir que o veto non procede da censura en si mesma, senón dos *lectores* a xornal que a censura ten en Galicia pra ise cometido, xente que me coñece e que me ten no seu ficheiro privado, como home subversivo e perigroso, ao que hai que marxinar co silencio» (Neira Vilas, 2012: 130). Celso Emilio Ferreiro non recordaba que *Longa noite de pedra* non tivera estorbos en galego, ao contrario do que

sucedería coa versión en castelán. Ou de que tamén a edición bilingüe de *Viaxe ao país dos ananos* padecera a intromisión do lapis vermello.

Mais a verdade é que a versión en castelán de *Antipoemas* tampouco se libraría da censura, nesta ocasión exercida de forma preventiva polos promotores da edición (Dasilva, 2008; Dasilva, 2012). O libro non se somete a consulta previa no Ministerio de Información y Turismo, procedéndose sen máis a depositar os exemplares editados consonte o estipulado no artigo 12 da Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Ledesma Criado, subdirector da revista *Álamo* e membro do xurado que dirimira o premio, rexistra a instancia de solicitude de depósito o 5 de abril de 1972. O censor que avalía a obra, pese a que non ve con bos ollos os poemas «Ejemplar ciudadano», «Catarsis» e «El preguntón», inclínase polo silencio administrativo¹³.

Das 29 poesías da versión de *Antipoemas* que acadou o Premio Álamo publicáronse no volume correspondente só 19, xa que os propios editores expurgaron as outras 10 (Ferreiro, 1972a)¹⁴. Cos textos desbotados, Celso Emilio Ferreiro stampa un folleto co título *Poemas prohibidos*, onde consta esta apostila como subtítulo: «Diez poemas no incluidos en el libro *Antipoemas*, por causas no imputables a la voluntad del autor» (Ferreiro, 1972b)¹⁵. O escritor facía crer que a depuración dese conxunto era culpa das autoridades, sen lles atribuír ningunha responsabilidade aos editores. Así llo indica a Alonso Montero: «Cando me cheguen os 300 exemplares que teñen que mandarme vounos a distribuir eiquí engadíndolle [...] unha

¹³ Transcribimos integramente o informe do censor: «Con un lenguaje fácil e irónicamente desgarrado, el autor expresa en estos breves poemas toda una visión amargamente crítica del mundo en que vivimos, incluida, aunque no hay una referencia claramente explícita, la actual situación de la sociedad española, por más que sus ataques se dirijan preferentemente a los *standards* vitales impuestos por el predominio de la civilización norteamericana. Así denuncia la masificación y la alienación originada por una organización social basada en la masificación y el consumo, tanto de productos materiales como culturales, y lo hace con verdadera acritud y agresividad. Se han señalado algunos poemas especialmente representativos que contienen frases más llamativas, pp. 29-30 [“Ejemplar ciudadano”], 33 [“Catarsis”] y 35 [“El preguntón”]. Dudamos que puedan tipificarse como delitos a tenor de la Ley, no obstante».

¹⁴ As composicións eliminadas son estas: «El condado», «Juan vive muy bien en Caracas», «Hay que definirse», «La ciudad asaltada», «El otro camino», «Fuero juzgo 1972», «Lo que el tiempo espera», «La trata», «Carcajadotaje» e «Telegrama diferido».

¹⁵ Catro textos de *Poemas prohibidos* tamén aparecen, en 1972, no primeiro número da revista *Summa Cultural*: «Juan vive muy bien en Caracas», «Fuero juzgo», «El otro camino» e «La ciudad asaltada».

faixa exterior na que diga IV Premio Internacional de Poesía Álamo, con un apéndice impreso en Venezuela incluyendo los poemas rechazados por la censura española».

3. A versión bilingüe de *Antipoemas da Obra completa* (1975)

Representa un lugar común sinalar que a primeira vez que o libro *Antipoemas* se imprime en galego é en 1975, dentro do segundo tomo da *Obra completa* editada por Akal e autorizada por Celso Emilio Ferreiro¹⁶. O criterio máis estendido verbo da xénese do libro baséase desde aquela nunha nota incluída no mesmo: «O libro, escrito en galego prá Coleución Val de Lemos, foi prohibido polo Ministerio de Información; traducido logo ó castelán, o autor gañou co il, en 1971, o IV Premio Internacional de Poesía Álamo» (Ferreiro, 1975a: 18). Nesa nota agrégase: «Premiado e todo, saíu do prelo con dez poemas menos que o autor, daquela aínda en Caracas, editou en separata».

Agora ben, isto non é correcto, pois o que se ofrece nese tomo é unha versión de *Antipoemas* distinta tanto do mecanoscrito en galego escrutado pola censura como da obra en castelán que lograra o Premio Álamo. De feito, os 20 poemas que forman parte de tal versión non coinciden nin cos 28 poemas daquel nin cos 29 poemas desta, como a diverxencia numérica en si xa deixa patente.

Verifícase o mesmo aínda máis nitidamente ao fixarse na orixe deses 20 textos: por unha banda, 13 estaban no mecanoscrito en galego e accederon reelaborados en castelán a *Trece poemas iracundos y una canción inesperada* (dous poemas)¹⁷ ou á versión do Premio Álamo (once poemas)¹⁸; por outra, tres inseríronse por primeira vez en *Trece poemas iracundos y una canción inesperada*¹⁹ e catro na versión do Premio Álamo²⁰. Consecuentemente,

¹⁶ Ten unha nota preliminar, «A nosa edición», na que se di: «Como queira que o autor revíu os seus textos denantes desta edición, adiantamos que nalgús casos aparecen pequeneiras modificacións lingüísticas (gráficas, léxicas algunhas vez, etc.)» (Ferreiro, 1975a: 7).

¹⁷ Son os que seguen: «Escucha, Dante, este inferno» e «Crónica bursátil».

¹⁸ Esta é a listaxe: «Una rosa es una rosa, quien lo duda», «Tu ombligo es el centro del mundo», «Consideraciones a largo plazo», «Los hijos de Onán», «Ejemplar ciudadano», «El muro», «Catarsis», «El preguntón», «La isla», «Poetas» e «Juan vive muy bien en Caracas».

¹⁹ Velaquí os títulos: «La equidad», «Las matrias» e «Epitafio posible».

²⁰ Trátase dos seguintes poemas: «Crónica con un poco de París», «Las estatuas», «Crónica de la coca-cola» e «La expulsión».

a versión de *Antipoemas* de 1975 dispón de nove textos menos, dos cales sete desapareceron sen máis²¹ e dous («El condado» e «El otro camino») pasarían a *Onde o mundo se chama Celanova* («O condado» e «Setembro 1972, II», respectivamente).

Faise necesario pór de relevo que as versións en castelán desta edición bilingüe de Akal son basicamente as mesmas que as dos poemas presentados ao Premio Álamo. Por conseguinte, cabe determinar que o xenuíno texto orixinal está constituído por tales versións, sendo os textos en galego non máis que traducións destas. É sintomático que Celso Emilio Ferreiro, naqueles casos en que era factible, non recuperase as versións galegas do mecanoscrito de *Antipoemas* entregado a Manuel María.

Vexamos o poema inicial, «Unha rosa é unha rosa, quén o dubida», representativo do que ocorre cos demais textos. Estes son os primeiros versos na versión do mecanoscrito en galego de *Antipoemas*:

A rosa American Beauty
 pode ser producida
 en toda a súa riqueza
 soio con sacrificar os brochos
 temperaus que medran a seu carón.
 Debes collela rosa
 sin abalar a roseira.
 Rosas medrai, pulai, multiplicádevos
 até invadir as caixas de caudás,
 até impedir as ametralladoras.
 Porque non témola rosa
 ensanguentámonos pola rosa.

Celso Emilio Ferreiro lévaos ao castelán con profusas modificacións na versión do Premio Álamo, reproducida ao pé da letra na *Obra completa* de 1975:

Yo vi la rosa
 asistí una noche
 a la natividad de la rosa
 prometida del viento.
 Y todavía hay más, Gertrude mía,

²¹ Son estes: «Hay que definirse», «Telegrama diferido», «La trata», «La ciudad asaltada», «Carcajadotaje», «Fuero juzgo 1972» e «Lo que el tiempo espera».

pura, encendida rosa,
 émula de la llama,
 la rosa «american beauty»
 puede ser fabricada
 con sólo asesinar a los capullos
 que brotan a su lado,
 mas por favor, tomad la rosa
 sin mover el rosal.
 Rosas, creced, multiplicaos
 hasta invadir las cajas de caudales,
 hasta inutilizar las ametralladoras.

Pois ben, apréciase doadamente que o texto galego desta edición bilingüe de Akal é a tradución literal do poema en castelán, tendo pouco que ver coa versión do mecanoscrito en galego de *Antipoemas*:

Eu vin a rosa,
 asistín unha noite
 ó nacemento dunha rosa
 namorada do vento.
 E aínda hai máis, miña Xertrude,
 pura, alcendida rosa,
 émula da chama:
 a rosa american beauty
 pode ser frabricada
 asesinando os brochos
 que ó seu carón abrollan,
 mais, por favor, colléi a rosa
 sin abalar a roseira.
 Rosas, medrái e multiplicádevos
 até invadir as caixas de caudás,
 até inutilizar as metralletas.

4. Remate

Á vista de todo o esmiuzado ao longo da nosa esculca, a conclusión que se impón é que *Antipoemas* nunca máis volveu ser unha obra orixinal en galego desde que Celso Emilio Ferreiro abandonou o proxecto, parcialmente obstaculizado pola censura, de que saíse nesta lingua editado por Manuel

María na Coleición Val de Lemos. Como analizamos, aquel mecanoscrito desfíxose despois en múltiples fraccións, de maneira que algúns poemas acabaron noutras obras (*Cimiterio privado*, *Onde o mundo se chama Celanova*, *Moraima: diario de a bordo* e *O libro dos homenaxes*). Quedou pouco máis da metade do mecanoscrito, que Celso Emilio Ferreiro verteu ao castelán con numerosas alteracións. Eses poemas, así transformados, xunto con outras pezas escritas nesta mesma lingua para un libro en proceso co título *El dedo en la llaga*, engrosaron a versión de *Antipoemas* que concursou no Premio Álamo.

A edición testamentaria de *Antipoemas*, publicada na *Obra completa* en 1975, cuxos textos tamén aparecen traducidos para o galego, é unicamente unha porción —algo así como dous terzos— da versión que gañou aquel certame poético franquista. Polo demais, a disimilitude entre as versións do mecanoscrito en galego de *Antipoemas* e as desta edición de Akal resulta bastante notoria. Non é sorprendente que na devandita edición asome unha aclaración preliminar, ata agora non suficientemente atendida, que pon ao descuberto o enguedellado crebacabezas textual que *Antipoemas* entraña: «Dos dez poemas da separata caraqueña [*Poemas prohibidos*] o autor soamente escribira en galego dous: “Xoán vive moi ben en Caracas” e “O condado”» (Ferreiro, 1975b).

Bibliografía

- Dasilva, X. M. (2008): «A censura franquista e Xosé María Álvarez Blázquez» en A. Tarrío (coord.), *Día das Letras Galegas 2008. Xosé María Álvarez Blázquez*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 125-158.
- ____ (2012): «A censura na obra de Celso Emilio Ferreiro», *Grial* 195, pp. 55-71.
- ____ (2016): «Arredor da homenaxe a Celso Emilio Ferreiro de 1966 (e outros episodios biográficos)», *Grial* 211, pp. 54-73.
- Ferreiro, C. E. (1970): «Trece poemas iracundos y una canción inesperada», *Expediente 2*, pp. 20-26.
- ____ (1972a): *Antipoemas*, Salamanca: Colección Álamo.
- ____ (1972b): *Poemas prohibidos (Diez poemas no incluídos en el libro “Antipoemas”, por causas no imputables a la voluntad del autor)*, Caracas.
- ____ (1975a): *Obra completa*, I, Madrid: Akal Editor. Estudo e bibliografía de X. Alonso Montero.

- _____ (1975b): *Obra completa, II*, Madrid: Akal Editor. Estudo e bibliografía de X. Alonso Montero.
- Losada, B. e R. Piñeiro (2009): *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia 1961-1984*, Vigo: Editorial Galaxia.
- Neira Vilas, X. (2010): *Cartas de vellos amigos*, Vigo: Editorial Galaxia.
- _____ (2012): *Correspondencia de Xosé Neira Vilas con Valentín Paz-Andrade e Celso Emilio Ferreiro*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Nicolás, R. (2009): *Conversas con Celso Emilio Ferreiro*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.



Noticias de Santiago Montero Díaz cando novo

XOSÉ MARÍA DOBARRO PAZ
Universidade da Coruña

O nome de Santiago Montero Díaz está moi presente na miña cabeza desde que teño recordos de vida escolar. Miña avoa Fortuna Mauriz, coa que vivín toda a vida e que era mugardeza como toda a familia materna, díxome mil veces e máis que tiña que estudar moito para poder chegar a ser como Santiaguito Montero Díaz, intelectual moi coñecido e recoñecido no concello mugardeés. Consequín chegar a ser catedrático universitario coma el. Mais fiquei moi lonxe dos seus saberes. Moitos anos despois intereseime pola súa figura e comecei a recoller materiais para realizar un estudo sobre ela con ocasión de se cumprir en 2011 o centenario do seu nacemento, traballo que ficou sen acabar. Agora, poucos anos despois, decidín completar un aspecto das notas que fun acumulando e ofrecelas como artigo de homenaxe ao profesor Anxo Tarrío, benquerido e vello colega e amigo.

No lugar de Galiñeiro, na parroquia mugardeza de Meá, naceron os avós paternos de Santiago Montero Díaz, o matrimonio formado por Silvestre Montero Gayoso e Josefa Vázquez Cancela. Nos padróns municipais el figura como «propietario de fincas rústicas y urbanas» e ela ten como profesión a de «labores de casa». En 1901, ademais do matrimonio, aparecen empareados dous fillos varóns que están ausentes. O máis vello, Juan Antonio de 37 anos, residente na Habana, e o máis novo, Santiago —o pai de Montero Díaz— de 25, na «Isla de Cuba». Ambos están solteiros e teñen como profesión a de «comercio de comestibles». Santiago casaría máis adiante con Felisa Díaz Pérez, natural da Coruña, mais filla de ferroláns. En 1906 nacería en Cienfuegos o fillo máis vello, Luís, ao que seguirían outros dous varóns nados ambos en Ferrol: Carlos, en 1908, e Santiago, en 1911. Segundo consta na súa partida de nacemento, Santiago José Montero Díaz naceu ás oito da mañá do 21 de xaneiro de 1911 no 2º piso da casa número 36 da rúa de San Francisco. Algo menos de tres meses antes, a escasos cincuenta metros, no número 51 da mesma rúa, nacera Ricardo Carvalho Calero. Mais, como a familia Montero marchou de novo a Cuba, a Cienfuegos, ao pouco de nacer o terceiro dos fillos, é polo que non puideron terse coñecido desde a infancia. O profesor Carvalho, coa memoria non moi nítida, froito do paso de moitos anos, recordaba:

A Santiago Montero coñecín-no na Coruña, porque Santiago vivía en Murgardos. Creio que nasceu en Ferrol. El di que nasceu en Ferrol e así será, mas eu creio que o coñecín na Coruña, seguramente nos pasillos, nos claustros, se lles queremos chamar así, do Instituto «Eusebio da Guarda». Porque el era da miña idade, como tamén Torrente, e ía examinar-se coma min, mas sen embargo o meu trato máis frecuente demorou-se até estar en Santiago, onde chegamos tamén polos mesmos anos, e entón tratei-no moito. (M. A. Fernán-Vello e F. Pillado Mayor, 1986: 36)

Montero Díaz fixo os primeiros estudos no colexio dos maristas da provincia de Santa Clara, en Cienfuegos, e ao regresar a Galicia, en 1922, realizou o bacharelato no Instituto General y Técnico (o Eusebio da Guarda) da Coruña. No curso 1922-23 cursou por libre materias do primeiro ano e en xuño realizou o exame de ingreso. Obtería o título correspondente o 13 de outubro de 1926, despois de conseguir, ao carón de varios aprobados e notables e ningún suspenso, doce matrículas e catro sobresalientes. No curso seguinte, 1926-27, instalouse en Santiago, en Campo de San Clemente, nº 6 —en cursos posteriores residiría no número 9 da rúa Matadero—, para seguir os estudos de Filosofía e Letras, na especialidade de Historia, a única existente nesa altura. Despois de obter unhas cualificacións bastante boas —matrículas, sobresalientes e notables sen aprobados nin suspensos— acadou o grao de licenciado nas probas que realizou o 28 de setembro de 1929. No seu expediente (AHUS, Fondo Universidade 879/11) figura unha nota que di: «Con fecha 7 de Octubre de 1929 se envían certificaciones a Madrid».

Ao tempo, superou unha ducia de materias da licenciatura de Dereito, case todas nas convocatorias de setembro. Como é doado deducir do confronto das datas aínda non cumprira os 19 anos.

Por Aurora Marco (1992: 18-19), sabemos que Carvalho Calero realizou o exame de ingreso no mesmo Instituto o 1 de xuño de 1921 e tamén o 1º curso nesta mesma convocatoria. Acabou en xaneiro de 1926 e o 20 de marzo de 1926 obtivo o grao de bacharel. Finalizaron a secundaria e ingresaron na Universidade, xa que logo, no mesmo ano.

Ao pouco de comezar as clases na Facultade, atopamos a Montero Díaz participando nun magno acto do Paraninfo: a Festa do Libro. Partindo dunha reiterada proposta de Vicente Clavel Andrés (1888-1967), xornalista valenciano establecido en Barcelona á fronte da Editorial Cervantes, para que se instituíse oficialmente o Día do Libro, o 26 de febreiro de 1926 o

rei Alfonso XIII asinou un Real Decreto de quince artigos dos que os dous primeiros din así:

Artículo 1º: El día 7 de octubre de todos los años se conmemorará la fecha del natalicio del príncipe de las letras españolas, Miguel de Cervantes Saavedra, celebrando una fiesta dedicada al libro español.

Artículo 2º: En las reales academias y en los paraninfos de las universidades e institutos del reino se celebrarán en ese día sesiones solemnes dedicadas a ensalzar y divulgar el libro español, disertando, además de los académicos, catedráticos y personalidades científicas y literarias que cada corporación designe, un alumno de cada facultad.

Pois ben, o primeiro alumno en representar os seus compañeiros e compañeiras da Facultade de Filosofía e Letras de Compostela foi Santiago Montero Díaz. No solto «La Fiesta del Libro en Compostela» o xornal da tarde *El Compostelano: Diario Independiente* do propio 7 de outubro recollía a noticia do acontecido:

Tuvo lugar hoy a las once de la mañana el acto académico con que la Universidad Compostelana celebró la admirable fiesta del libro.

Asistió el claustro de traje académico y numerosos escolares.

Tras referirse brevemente ás intervencións dos oradores de diferentes centros dicía:

el joven alumno de Filosofía y Letras Santiago Montero Díaz, que con gran maestría y belleza de forma habló del tema del día.

Es este un escolar que no tardará mucho tiempo en hacerse señalar como indiscutible valor entre la clase estudiantil de Santiago.

E abofé que non ía nada errado o autor da noticia.

Un par de semanas despois, na sesión do día 23 de outubro do Seminario de Estudos Galegos, era designado membro da institución. Como outros xornais, o diario vigués *El Pueblo Gallego* (sábado 30 de outubro de 1926), no solto «Seminario de Estudios Gallegos. La sesión última», informaba de que nesa sesión do Seminario se procedera á lectura do traballo «Como murió el barroco en Santiago», do arquitecto Constantino Candeira para o seu ingreso na institución. Así mesmo, daba conta da lectura da comunicación de Ramón Martínez López sobre o seu achado dun poema descoñecido de Eduardo Pondal e, finalmente, do nomeamento de novos socios: «Fueron

nombrados socios correspondientes los señores Álvarez Limeses, Couceiro Freijomil, Otero Botana, Montero Díaz y Carballo». Tiña Montero Díaz quince anos e Carvalho Calero dezaseis, acabados de cumprir.

Segundo os Estatutos, de 27 de outubro de 1925 (A. Mato, 2001: 239-241), eran socios de número «os que propostos da súa vontade por algún outro socio sexan ademitidos na xuntanza seguinte á da súa proposta e teñan feito o seu ingreso» e correspondentes «os que non podendo asistir ás xuntanzas do Seminario colaboren co-il e tamén os que sendo eleitos socios de número non teñan presentado o seu traballo de ingreso».

Consecuentemente, Montero Díaz sería membro de número do SEG o 27 de novembro de 1926, cando leu o seu traballo de ingreso «Un documento del archivo compostelano». Carvalho Calero sería pouco despois, o 29 de abril de 1927, dando lectura aos poemas «A dór cantareira».

A Montero xa o atopamos como bibliotecario no «Consello Director» do curso 1927-1928, do que formaban parte Cabeza de León, catedrático de Dereito Internacional e decano de Dereito (Presidente), Filgueira Valverde (Secretario Xeral), Lois Tobío (Secretario de Actas). Presidía a Sección de Literatura o catedrático de Literatura Española Cotarelo Valledor.

Descoñecemos a vía pola que Santiago Montero se achegou ao SEG, mais non a de Carvalho Calero, que deixou dito: «En Santiago ingresei inmediatamente no Seminario de Estudos Galegos. O meu pai, que era home de negocios, tiña relación co pai de Ramón Martínez López, que tamén o era; e Martínez López era un dos fundadores do Seminario de Estudos Galegos» (Blanco, 1989: 23). Lembraba tamén que chegara «a desempeñar no Seminario, primeiro, o cargo de Secretario de Actas, e, máis adiante, o de Secretario Xeral, aínda que por pouco tempo» (ibídem, 23).

Lois Tobío (1994: 155-156), un dos fundadores do Seminario de Estudos Galegos, daquela xa licenciado en Dereito e que impartía docencia nesa Facultade, lembra —como é doado apreciar, non con total precisión— aqueles anos composteláns dos mozos ferroláns:

Un ano chegaron do Ferrol dous rapaces que traguían o sinal dos escolleitos: Ricardo Carballo Calero e Santiago Montero Díaz. O primeiro, serio, metódico e activo, entrou de contado no Seminario [de Estudos Galegos], como xa dixen, e comezou a colaborar nel con afouteza, presentando de alí a pouco varias comunicacións ademáis de participar nos traballos colectivos e de

campo, nas xeirás: será meu compañeiro de habitación na que fixemos pola terra de Melide e axiña fumos bos amigos. A súa traxectoria ulterior foi dunha entrega total a Galicia, pola que traballará atas chegar a ser un dos mestres da nosa cultura non só no eido da filoloxía, en que sobranceaba, senón tamén coma poeta novelista, historiador e crítico.

O outro ferrolán, Montero Díaz, fíxose moi amigo do catedrático de historia Ciriaco Pérez Bustamante, que decontado descubriu o que aquel rapaz valía. Nado en Cuba, e non sei se con algunha ascendencia cubana, había nel algo da meiguice e sutileza do trópico, e anque tiña aspecto delicado e nervioso, era dunha grande teimosía e vontade de ferro. Dotado de fértil imaxinación e memoria prodixiosa, sabía expresarse con fluidez e elegancia e, a veces, con ironía e sen inhibicións. Por algún tempo deuse a practicar algo de ioga e exercitábase a choutar nas escaleiras da Quintana. Un día que eu andaba a pasear pola Ferradura deixoume estantío cando o vin carón meu brincando desde o camiño de enriba. Tempo despois interesárase polo comunismo e non só na teoría senón tamén na acción, e así un ano irá a Asturias dar unha serie de conferencias aos mineiros daquela terra, vinte e tantas, segundo me dixo cando voltou.

Para saber máis deste comunismo do que fala Tobío —así como da posterior evolución de Montero Díaz ao fascismo jonsista— faise precisa a lectura do que Alonso Montero ten escrito sobre o tema. Coincido plenamente con afirmacións súas como estas:

Os escritos desta época convérteno no intelectual marxista galego máis preparado daquelas datas.

Como marxista foi, neses anos, un marxista radical, sobre todo cando afirmaba que a burguesía apoiaba o fascismo (tamén un Estado de clase) para salvar o Capitalismo.

Tamén é marxista radical cando ataca a socialdemocracia, como facían nesa altura os comunistas alemáns que tanto admiraba (2007: 77).

Malia o que di Lois Tobío, é evidente que Santiago Montero Díaz desenvolveu, se non tanta como Carvalho, actividade no SEG. Lembremos, a título de exemplo, que desde xaneiro de 1927 informaba periodicamente das actividades da institución en *Vida Gallega*, iso si, e curiosamente, en español.

Quedou dito que Montero Díaz participara como representante do alumnado de Filosofía e Letras na primeira Festa do Libro en 1926. Pois volveuno ser

na seguinte, na do ano 1927. O mesmo xornal santiagués *El Compostelano: Diario Independiente* do propio día 7, no solto «El Día del Libro. Se celebra en la Universidad» recollía a noticia do acontecido no brillante acto que, presidido polo reitor Luis Blanco Rivero, tivera lugar ás 11 da mañá no Paraninfo, coa presenza de moitos escolares e profesores. Daba conta das intervencións dos diferentes representantes dos centros e dicía:

A continuación subió a la Tribuna el escolar de Filosofía y Derecho D. Santiago Montero Díaz, leyendo un notabilísimo trabajo acerca de la importancia del libro con relación a la vida de los pueblos, que por su originalidad y forma maestra con que fué tratado por la joven destacada pluma de su autor, significa para aquél la estima de todos, expresada en fervientes aplausos, y la sincera felicitación de sus profesores.

Nin que dicir ten que, por parte do xornalista, foi a intervención máis gabada de todas. A lectura do texto levou ao intelectual ferrolán Matías Usero Torrente a facerse eco do mesmo nas páxinas do diario local *El Correo Gallego*, do que era colaborador. Así comeza o seu artigo «Desde mi retiro. Santiago Montero», aparecido o sábado 22 de outubro de 1927:

y, una vez más, pensé: es necesario buscar en Pascal, Pico de la Mirándola y otros niños prodigios, algo semejante a nuestro admirado jovencito.

Incomprensible cómo, a los diciseis años, se puede pensar y escribir, con una serenidad semejante y un valor y comprensión, tan original y magnífica, del momento porque atraviesa España.

Dudamos que, en el paraninfo de la Universidad compostelana, sonase, ese día, nada superior al discurso de este niño prodigio, gloria ya de Ferrol, en una edad propicia al juego y la travesura. No es sólo lo que el discurso dice, con ser mucho, lo sorprendente. Su vasta perspectiva histórica, la fina trama filosófica, su corrección y trabazón lógica y aún la grandilocuente expresión retórica de que está matizado, no resulta su mérito mayor.

Para acabar:

Más que su cultura y su talento, admiro su entereza de carácter y el delicado sentimiento del deber. Su firme voluntad, su alta comprensión de la verdadera vida, que es la sinceridad, la verdad, el bien... el cumplimiento del rudo y austero deber, sin volver la cara atrás, pase lo que pase y cualquiera que sean las consecuencias de nuestra inquebrantable decisión de ser hombres, en un mundo de niños...

Matías Usero considerou que era importante que o texto de Montero se puidese ler nas páxinas do xornal e este reproducíuno en primeira plana, baixo o título «En la Fiesta del Libro. Un trabajo admirable de Santiago Montero», nos números do día seguinte, domingo 23, e do martes 25.

O profesor Carvalho Calero titulou «Os tempos do Seminario» o décimo terceiro capítulo da súa magna *Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1936)*, que se ocupa daquelas obras e autores da súa xeración. A Fermín Bouza-Brey, Xosé Filgueira Valverde, Aquilino Iglesia Alvariño, Álvaro Cunqueiro, Ánxel Sevillano, Xosé Lois Parente e Antonio Paz Míguez, que —como tamén era o seu caso— tiñan obra recollida en libro antes de 1936, dedícalles epígrafe propia, mentres que se limita só a citar outros nos que non concurría esta circunstancia. Explícao así (1981³: 735):

Se non se houbera fixado a data de 1936 como límite ad quem da revelación dos escritores que figuran nesta obra —entendendo por revelación, en xeral, a publicación de libros que atinxiran notoriedade—, cabería incluír neste capítulo, por razóns de idade, a Emilio Pita, Manuel Prieto Marcos, Luis Seoane, Xosé Díaz Jácome, Domingo García Sabell, todos nados arredor de 1910, aunque escasa ou nulamente ligados ao Seminario.

Como se ve non cita para nada a Santiago Montero Díaz, que non tiña libro en galego mais si un feixiño de poemas soltos aparecidos en xornais e revistas. É tamén o caso de Celso Emilio Ferreiro. Non sabemos o que realmente puido acontecer —lembraría, por acaso, o papel desenvolvido por Montero Díaz, contrario á presenza da cooficialidade do galego, cando a redacción do Estatuto de Autonomía?— nos momentos da redacción deste capítulo, xa que fora coñecedor de que o seu amigo Santiago Montero publicara algún que outro poema nos seus anos de adolescencia. Así o deixa ben claro nestas súas palabras de 1929: «Santiago Montero ensayó alguna vez el verso gallego; yo he leído en “Vida Gallega” algo suyo: hoy va por muy otros caminos». E non só na publicación viguesa de Jaime Solá, senón tamén na bonaerense *Céltiga*, onde tamén publicaba o daquela estudante Carvalho.

E ambos daban á luz versos tanto en español como en galego. O propio Ricardo Carvalho dedicoulle un dos poemas que conforman o seu primeiro libro de versos en español *Trinitarias* (1928)

A S. Montero Díaz

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla,
dijo Hugo-Ambrosio, más bien; ¡oh, maravilla!

Rubén Darío.

¡Carne de la mujer! ¡Carne de la mujer!
ambrosía o arcilla...
dulce néctar amargo de beber,
flor de placer
que encierra del dolor la semilla.

Te nos presentas como rosa voluptuosa,
loca-diosa que incitas al divino pecado,
y al levantar el velo del misterio sagrado
y hundir nuestra lujuria en tu nieve sedosa
en los convulsos éxtasis de la carne rabiosa
oímos al espíritu llorar desconsolado.

En calquera caso, é evidente que Carvalho Calero foi tendendo a ser case poeta monolingüe en galego, mentres que na obra poética de Montero Díaz que a día de hoxe coñezo hai un claro predominio das composicións en español. Comparemos só estes títulos en español, todos eles do ano 1927 —tenos tamén doutros anos—:

- «Las nueve musas galaicas. Santiago. Vigo. Pontevedra. Tuy. Betanzos. El Ferrol. Orense. Lugo. La Coruña», *Vida Gallega* 331, 10-II-1927 (Datada: Compostela, Enero-1927).
- «Soneto», *Vida Gallega* 338, 20-IV-1927 (Datada: Compostela, Marzo-1927).
- «Catilina», *Vida Gallega* 340, 10-V-1927 (Datada: Compostela, Abril-1927).
- «Trébol. I En rápido vuelo... II Ascética III El ciego coplero», *Vida Gallega* 345, 30-VI-1927.
- «Río melódico. Trilogía. I. El recuerdo II. La esperanza III. El término: Tumulus Aureus», *Vida Gallega* 350, 20-VIII-1927.
- «Río Melódico. Tríptica mental I. -Romance ignoto II. -Torre ignota III. -Del rosal ignoto», *Vida Gallega* 353, 20-IX-1927.
- «Trilogía magna I. -Saudade que increpa II. -Saudade que espera III. -Saudade que duda», *Vida Gallega* 356, 20-X-1927.
- «El lago», *Vida Gallega* 357, 30-X-1927.

Con estoutros en galego, que, por entender que son practicamente descoñecidos, decidín —non así os de español, que quedan para outra ocasión— reproducir integramente:

RIO MELODICO

UNHA ORFA

¡Probe rosiña arrincada
d'o tristeiro roseiral!

N-a primadeira máis tenra
d'a frolida moxedá,
viñeron fondas as penas
n-o teu peito a se cravar!
N-a disgracia abandoadada
sen amor e sen piedá,
po-l-o Destiño, sen ter
a quen os ollos voutar
¡es com'a triste ruliña
que ten pechado o pombal!

¿Por qué tan ingrata a Vida
doce meniña, sería
pra quen coma tí, inocente
endexamais fixo mal?

¡Por qué eternamente choran
as fontanas de cristal
d'ises ollos feiticeiros,
fondos, com'é fondo'o mar?

¡Canta resiñazón tés,
meniña, pra soportar
isa corosa d'españas
punzante com'un toxal!

Mais si pes'o teu valor,
n-o aridoso camiñar
d'o teu Calvario, algún dia
sintes teus pasos tremar...
¡eu ch'ofrezo a miña i-alma!
¡eu podréiche aconsellar!

Pois eu tamén, coma tí
 sei sufrir e sei calar...
 ¡pois dentro d'o peito levo
 o furente treboar!

Cando ch'afogue d'os dores
 a dura e sórdida mán
 estoncias... ¡ven paseniño
 n-o meu peito a ritoñar,
 probe froliña arrincada
 d'o tristeiro roseiral!

S. MONTERO DÍAZ
 Santiago-Nadal d'o 1926

Vida Gallega 349, 10-VIII-1927

Para CÉLTIGA

Na Morte de Curros

N-o Espazo infindo voa com'águia poderosa
 a i-alma d'o poeta que rube hastr'as outuras,
 mais lonxe d'as estrelas, d'as brétemas mais lonxe...
 ¡facendo forte gala d'as rexas nervaturas!

O Xenio tromentoso que levaba n-a frente
 d'ó Dante as fogaradas d'estrofas inmortaes,
 e de Lucano as verbas de Libertá e Xustiza
 cravadas coma un dardo n-as cimas eternaes!

¡Ouh bardo d'o terruño! ¡Ouh cantor d'a Galiza!
 ¿Quén coma tí xamáis n-o peito levará
 terribres entusiasmos e lumes estrelares?

¡O Sol d'o noso Ceio, n-a nosa Cume está !
 Seus raios aloméan as i-almas d'os credentes,
 coma pormesa santa d'un tempo que vendrá!

S. Montero-Díaz

Céltiga 66, 25-IX-1927

TRÍTECA

I. N-AS ESTRELAS

Pranto d'estrelas n-a noite.
Bágoas de lume n-o Ceo.
(Ó par d'as escuras tébras
vibra, tililante, o peito).
Curazón branco d'a lua,
berce de dôces refrexos,
¿qué tés, fontana de prata
d'atraizón e de misterio?

Pranto de estrelas n-a noite...
(Ouh, Ceio, fondo sartego
d'a i-alma que pensa e canta).
Sartego de infindos beizos.
Sartego de coitas tristes.
Sartego d'escuro seo.

II. - N'AS AUGAS

Proa d'a nave d'a i-alma,
qu'avanza carón d'as augas...
pol-o sendeiro d'escumas
que traza n-as ondas puras.

Proa d'a nave d'a i-alma.
¿Quién vencerá nosa audacia,
Rexa e forte com'a Lúa
que reta os mares d'a dubda?

Proa d'o espírito que loita.
Proa d'a i-alma que sofre.
¡Nave branca e milagreira!

Ô par espiñas e froles
ao teu camiño fan sombra:
¡e perciso qu'as afrontes!

III – N-O CHAN

N-o chan os pes. N-o Ceio a frente outiva,
 ô carón d'as estrelas lumiñosa:
 ¡máis outo d'as bretémedas lixeiras
 E d'as néboas que pasan tromentosas!

N-o chan os pes. N-o Ceio a frente outiva.
 A mente espaxada pol-os ceus.
 A i-alma n-ilusións esnaquecida:
 ¡buscando sempre, temerosa, a Deus!

N-o chan os pes. Os sentimentos, libres.
 O espírito com'un ave d'os espazos
 de fortes ás e de nervudos brazos.

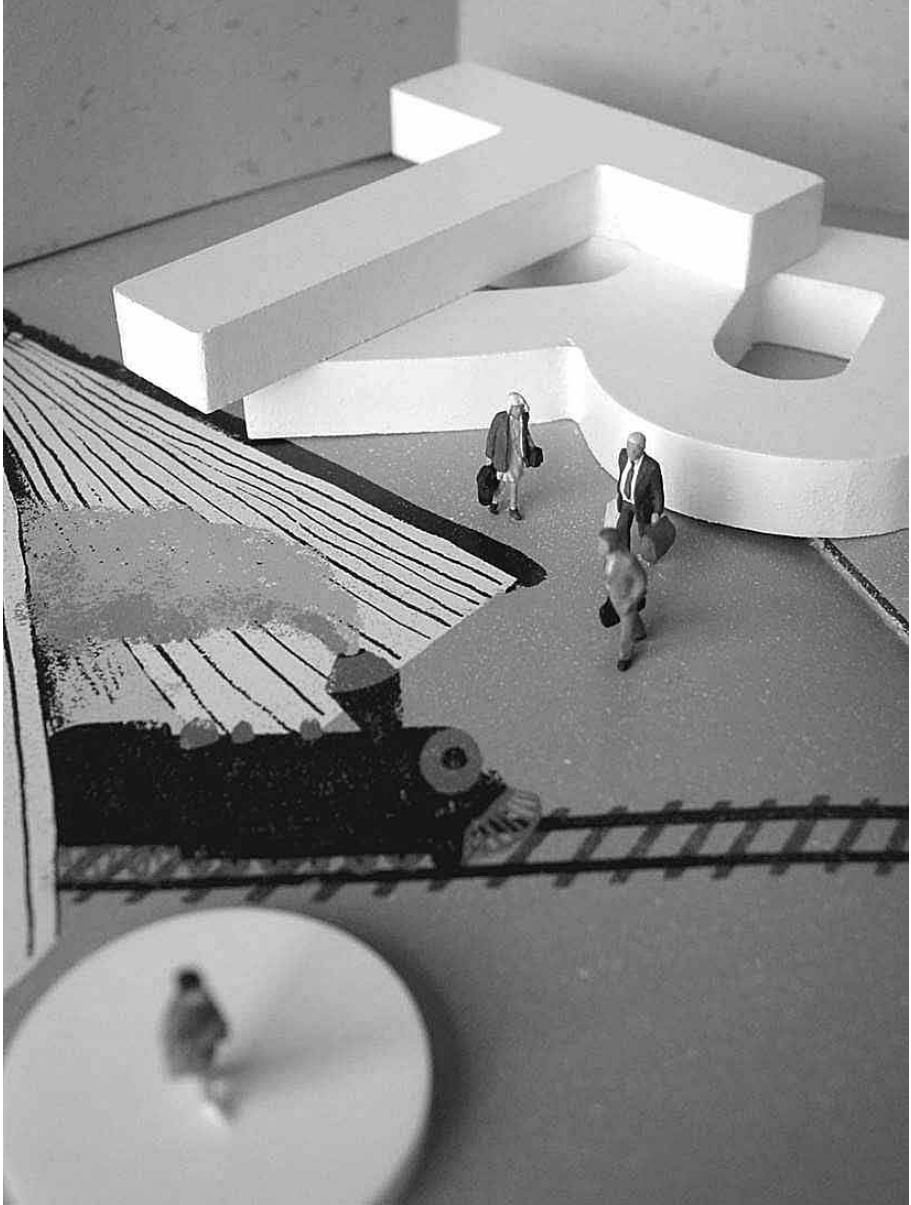
Xigante entre os ensonos d'o meu peito.
 Titán n-a miña esperanza sempreviva.
 N-o chan os pes. N-o Ceio a frente outiva.

S. MONTERO DÍAZ

Vida Gallega 355, 10-X-1927

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (2007): *Intelectuais marxistas e militantes comunistas en Galicia (1926-2006)*, Vigo: Xerais.
- Blanco, C. (1991): *Carballo Calero; política e cultura*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Carballo Calero, R. (1929): «Laboremus. Por un Ferrol gallego», *El Correo Gallego*, [1º Septiembre]. Número extraordinario dedicado ás Festas de Amboage.
- _____ (1981³): *Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1936)*, Vigo: Galaxia.
- Fernán-Vello, M. A. e F. Pillado Mayor (1986): *Conversas en Compostela con Carballo Calero*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- Marco, A. (1992): *Foula e ronsel. Os anos xuvenis de Carvalho Calero (1910-1941)*, Sada-A Coruña: Fundación Caixa Galicia.
- Mato Domínguez, A. (2001): *O Seminario de Estudos Galegos na documentación que garda o Instituto Padre Sarmiento*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Tobío, L. (1994): *As décadas de T.L.*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.



A *Ode Marítima* de Álvaro de Campos e a *Oda al Atlántico* de Tomás Morales

NICOLÁS EXTREMERA TAPIA
Universidade de Granada

Semella lóxico que os pobos peninsulares canten no mar a súa circunstancia vital e poñan no canto a aventura que nel se desenvolve o seu maior esforzo poético¹. Os *Lusíadas* e *L'Atlántida*, no xénero épico, salientáanse á hora de celebrar as súas respectivas epopeas nacionais. O xénero lírico, na segunda década do pasado século, verbo da I Guerra Mundial, ten dous cumes na antoloxía da oda ao mar: a *Ode Marítima* (1915), de Álvaro de Campos, e a *Oda al Atlántico* (1919), de Tomás Morales.

Con semellante forma, tema e proximidade de datas, ambos os autores veñen, non obstante, a entroncar na realidade marítima partindo de matrices moi diferentes.

Coincidentes os dous na encrucillada de Whitman, Morales vai ás fontes da literatura clásica (Virxilio), nacional (Herrera), francesa (de Ronsard a Heredia) e suramericana (Darío); mentres que Campos, non desdeñando o modelo de Camões, busca nos ingleses Wordsworth, Tennyson, Keats e Shelley a tradición pindárica da oda.

Unha breve descrición da estrutura temática e compositiva da *Oda* de Morales axudará a definir a orixinalidade estrutural da *Ode Marítima*, onde, segundo Campos, se manifestan e exemplifican as claves da nova *estética não-aristotélica*:

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais assombrosos do meu mestre Cueiro; a terceira está nas duas odes —a Ode Triunfal e a Ode Marítima— que publiquei no «Orpheu». Não pergunto se isto é inmodéstia. Afirmo que é verdade².

¹ Unha primeira versión deste traballo, aquí traducido, revisado e ampliado, publicouse en Extremera, 1985.

² Pessoa (s/d: 130).

A *Oda al Atlántico*, de concepción heroica, componse de XXIV cantos que gravitan arredor do propósito, de teor panteísta, de penetrar no ámbito espiritual-marítimo, que se expresa no Canto I:

El alma en carne viva, va hacia ti, mar augusto,
 ¡Atlántico sonoro! Con ánimo robusto,
 quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío.
 Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:
 ¡Mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,
 mar de mi Infancia y de mi Juventud... mar Mío³.

E a súa realización no canto final do poema:

¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!
 Cada vez que mis pasos me lleven a tu parte,
 siento que nueva sangre palpita por mis venas
 y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...
 El alma tenebrosa se anega en tu corriente.
 Con ímpetu ferviente,
 henchidos los pulmones de tus brisas saladas
 y a plenitud de boca,
 un luchador te grita ¡padre! desde una roca
 de estas maravillosas Islas Afortunadas⁴...

A dinámica na que se inscriben estes XXIV cantos, resumindo o esquema deducido por Sebastián de la Nuez, é a seguinte:

Primeira parte: *Iniciación*; transcorre no canto I co propósito e a clásica invocación ás Musas atrás citados.

Segunda parte: *Mar-Dios*; desenvólvese ao longo dos cantos II, III, IV, V, VI, VII e VIII. Descríbese neles o mar primitivo, os mitos, os deuses e, por fin, no canto VIII, o mar animado, o símbolo vivo.

Terceira parte: *Hombre-Nave*; localízase nos cantos: IX, X, XI, XII, XIII, XIV e XV. No canto IX comeza a cobrar dinamismo o estatismo deliberado dos cantos de Morales coa aparición do Home quen, asistido pola rebeldía e

³ Morales (1977: 113).

⁴ Morales (1977: 136).

polo instinto, convoca os compañeiros para dominar o medio mediante a «fundación milagrosa de La Nave».

Cuarta parte: *Los Tripulantes*; desenvólvese nos cantos: XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII e XXIII. Relacionado o destino humano ao mar na súa orixe e peripecia, enalécense os homes do mar, os seus oficios e profesións, e conclúe, nos cantos XXII e XXIII, cunha visión do mar como destino último do Home.

Quinta parte: *El Final*; transcorre no canto XXIV, arriba citado⁵.

Cabe tamén destacar, con Sebastián de la Nuez, ao longo do percorrido pola *Oda* de Morales a beleza do ritmo silábico, en versos xeralmente de sete e catorce sílabas, e o estatismo descritivo de moitos dos cantos nos cales se percibe unha afinidade coa plástica dos cadros de Néstor; todo iso dinamizado nun conxunto musical de «orquestración wagneriana⁶».

Si, aparentemente, os *Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica* amó-sannos, como características da nova fórmula: a *força*, a *sensibilidade* e a *unidade natural e orgânica*, fronte á *beleza*, á *inteligência* e á *unidade construída e inorgânica*, propias da estética aristotélica. Unha lectura máis atenta destes *Apontamentos...* xa nos permite apreciar que a *sensibilidade*, ademais de manifestarse na súa pureza, atópase tamén, como determinante, na base das outras dúas características:

A *força*:

Ora a idea de beleza pode ser uma força. Quando a «ideia» da sensibilidade, uma *emoção* e não uma ideia, uma disposição sensível do temperamento, essa «ideia» de beleza é uma força. Só quando é uma simples ideia *intelectual* de beleza é que não é uma força.

e a *unidade*:

A beleza, a harmonia, a proporção, não eram para os gregos conceitos da sua inteligência, mas disposições íntimas da sua sensibilidade⁷.

⁵ Nuez Caballero (1956: II-159).

⁶ Nuez Caballero (1973: 157).

⁷ Pessoa (s/d: 127).

Forza e sensibilidade que, na *estética não-aristotélica*, están integradas, estruturadas e dinamizadas nunha «...unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou non sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque non está ali para se ver⁸».

Pessoa, que xa (en 1915?) destacara a idea de movemento na oda clásica: «O movemento na ode grega —estrofe, antístrofe, epodo— non representa unha *invenção* dos Gregos, mas unha *descoberta* sua⁹», volve ao tema nunha disertación sobre os ritmos na poesía —no Prefácio a «Acrónios»— para distinguir a nova poesía rítmica de Campos —despois de «a emerxencia rítmica da *Ode Triunfal*¹⁰».

Tras establecer as tres formas rítmicas fundamentais, a *quantitativa*, a *silábica* e a *rítmica*, precisa:

A primeira estorva a emoción en proveito do pensamento; a segunda estorva o pensamento en proveito da emoción; a terceira a ambos estorva, ou tende a estorvar, en proveito do que, transcendendo pensamento e emoción, é a mesma individualidade¹¹.

Deste modo tende a asociarse a unidade natural no sensible da *estética não-aristotélica* coa individualidade transcendente da nova rítmica das *Odes*.

Sabemos, tamén polo Pessoa ortónimo, que o ritmo é un factor común esencial, presente en ambas as dúas concepcións estéticas:

Um poema é unha impresión intelectualizada, ou unha idea convertida en emoción, comunicada a outros por medio de un ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos cóncavo e convexo do mesmo arco: é constituído por un ritmo verbal ou musical e por un ritmo visual que lle corresponde internamente¹².

e portador de idénticas características sensibles, visuais e auditivas. Falta ver como se integran estas características, tan perceptibles e propias da

⁸ *Ídem*.

⁹ Pessoa (1973: 139).

¹⁰ Pessoa (s/d: 184).

¹¹ Pessoa (s/d: 183).

¹² Pessoa (1973: 75).

nova poesía rítmica e asilábica, na unidade natural, que «non está ali para se ver», da *estética não-aristotélica*.

Afirma Pessoa, no citado *Prefácio...*, que a nova poesía rítmica

Nem disciplina a inteligência nem a emoção, a não ser que estas estejam disciplinadas em, e por, si mesmas; segue, porém, todos os movimentos do espírito, como a sombra os do corpo, mas, como esta, se nos não precaver-mos no onde estamos, com grandes e desmedidas distorções¹³.

Así pois, en contraposición ao ritmo silábico e á unidade visible que caracterizan os XXIV cantos da *Oda* de Morales, a *Ode Marítima* de Campos tamén se articula entre dous polos fixos —a chegada e a partida dun navío nun mar e un porto transcendentais—, pero transcorrendo agora nun segmento de vibración en arco ao longo de dez aires musicais —ordenados en secuencia crecente/decrecente— que actúan tamén como epígrafes doutros tantos tratamentos do tema marítimo.

Despois da introdución de dezaioito versos, que nos sitúan na mañá dun mar transcendente no cal se observa un navío aproximándose, xorde o primeiro dos dez marcos (número camoniano) do eixo rítmico visual¹⁴.

1. *Tempo: Lento* (do v. 9 ao 131)

v. 9

E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.

Con recursos de matriz simbolista, define Campos os símbolos fundamentais do asunto marítimo: o misterio de existir, os peiraos, a partida, a aventura, a chegada e o milagre da nave, establecendo unha curiosa variación determinista-nacionalista na ampliación *Navios-Nações*.

2. *Tempo: Adagio* (do v. 131 ao 186)

v. 131

Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.

Con recursos de matriz interseccionista, arremete Campos contra o a priori espacial, fundido nun único plano da imaxinación; navíos, mares e cousas

¹³ Pessoa (1973: 183).

¹⁴ Citamos por Pessoa (1965).

navais nunha curiosa invocación: «Componde fora de mim a minha vida interior» (v. 170, sqq).

3. Tempo: Andante (do v. 186 ao 218)

v. 186

Soa no acaso do rio um apito, só um
Treme já todo o chão do meu psiquismo
Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim.

Incorpórase agora o compoñente sonoro ao compoñente visual, reforzando a partir de aquí a vibración rítmica. Evócanse agora os navíos e os mares pasados, fundíndose nun único plano atemporal.

4. Tempo: Allegro (do v. 218 ao 247)

v. 218

E começo a conhar, começo a envolver-me do sonho das águas,
Começam a pegar ben as correias-de-transmissão na minh'alma
E a aceleração do volante sacode-me nitidamente.
Chamam por mim as águas,
Chamam por mim os mares.
Chamam por mim, levantando uma voz corpórea, os longes,
As épocas marítimas todas sentidas no passado, a chamar.

Quebrados os apriorismos espazo-temporais, o poeta comeza a soñar. O ritmo visual e o sonoro acompásanse e interiorízanse na énfase soñada polo poeta, que sente a voz dos mares e evoca, por primeira vez, o berro de Jim Barns.

5. Tempo: Crescendo (do v. 247 ao 274)

v. 247

O êxtase em mim levanta-se, cresce, avança,
E com un ruído cego de arruaça, acentua-se
O giro vivo do volante.

A fusión de ambos os dous segmentos rítmicos vólvese patente. O poeta acode á chamada do mar e dispónse a penetrar totalmente nos dominios da sensación e a aventura.

6. Tempo: Súbito (do v. 274 ao 540)

v. 274

Subitamente, tremulamente, extraorbitadamente,
Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta,
Do volante vivo da minha imaginação,
Rompe, por mim, assobiando, silvando, vertiginando,
o cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima.

O celo da posesión da vida e a aventura do mar maniféstase na fusión total dos dous ritmos e na utilización magnificada de todos os recursos da estética sensacionista. A técnica da *enumeración caótica* como medio panteísta de apropiación do sensible é levada ao límite das súas posibilidades¹⁵.

O canto, que comeza cun longo saúdo aos homes de mar, compañeiros da aventura, estrutúrase en dúas partes divididas por unha quebra do ritmo: a canción do Gran Pirata (v. 415). A primeira parte, ademais da saudación, está dedicada á plena entrega ao mar e á súa aventura. A segunda constitúe un longo canto á piratería coma unha escatoloxía en dirección a «Um Deus monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue» (v. 526) que acaba por saturar a imaxinación do poeta.

7. Tempo: Presto Furioso (do v. 540 ao 625)

v. 540

Com tal velocidade desmedida, pavorosa,
A máquina de febre das minhas visões transbordantes
Gira agora que a minha consciência, volante,
É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.

Os ritmos entran agora en confusión e o poeta ten unha lucidez de conciencia que, nin a vontade, manifestamente masoquista, de entrega ao mar nin o acicate do longo berro final logran conxurar.

8. Tempo: Decrescendo

v. 625

EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH!
Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.

¹⁵ Spitzer (1955: 295).

Senti demais para poder continuar a sentir.
 Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.
 Decresce sensivelmente a velocidade do volante.
 Tiram-me um pouco as mãos dos olhos os meus sonhos.

Sepáranse os varios eixos rítmicos e recompóñense o tempo e o espazo, o universo co espertar do soño vermello do poeta.

Aínda un lóstrego de son esperta no poeta o eco da infancia e as súas cancións; e aínda cun esforzo de vontade evoca a canción do Gran Pirata: «Mas a canción é uma linha recta mal traçada dentro de mim» (v. 724); esfórzase por chamar «Outra vez, mas através duma imaginação quase literária» (v. 726) os crimes da piratería, pero o soño resísteselle e, tras unha última chamada de Barns, o poeta abre «de repente os olhos, que não tinha fechado» (v. 768).

9. *Tempo: Moderato (do v. 778 ao 887)*

v. 778

Abranda o seu giro dentro de mim o volante

Nin sequera comparece xa o outro eixo rítmico e o poeta, coa sensibilidade ferozmente exaltada antes, vólvese agora de sentimentos «naturais e comedidos como *gentlemen*» (v. 812). Plenamente orgulloso da súa época, canta, como Cesário Verde, ao que saúda, a sensación cosmopolita, comercial e civilizadora do contemporáneo.

10. *Tempo: Finale*

v. 887

Com um ligeiro estremecimento,
 (t-t-t-t—t...)
 O volante dentro de mim pára

Para totalmente a exaltación rítmica e, desde o misterio cotián de existir, o navío proxéctase nun punto vago do horizonte:

Nada depois, e só eu e a minha tristeza,
 E a grande cidade agora cheia de sol
 E a hora real e nua como um cais já sem navios,
 E o giro lento do guindaste que, como um compasso que
 gira,

Traça um semicírculo de não sei que emoção no silêncio comovido
da minh' alma...

Bibliografía

- Extremera Tapia, N. (1985): «Para uma leitura da “Ode Marítima” de Álvaro de Campos» en VV. AA., *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos*, pp. 613-625.
- Morales, T. (1977²): *Las Rosas de Hércules*, Santa Cruz de Tenerife: Eds. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Nuez Caballero, S. de la (1956): *Tomás Morales: su vida, su tiempo y su obra*, Canarias: Universidad de La Laguna, 2 vols.
- Pessoa, F. (s.d.²): *Páginas de Doutrina Estética*. Selección, prefacio e notas de J. de Sena, Lisboa: Ed. Inquérito.
- _____ (1973²): *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos establecidos e prefaciados por G. Rudolf e J. do Prado Coelho, Lisboa: Edições Ática.
- _____ (1965): *Obra Poética*. Organización, introducción e notas de M. Aliete Galhoz, Rio de Janeiro: GB, Companhia Aguilar Editora.
- Spitzer, L. (1955): *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos.



O mundo eclesiástico na obra casariana

MAR FERNÁNDEZ VÁZQUEZ
Instituto de Ciencias da Educación (USC)

Introito

Anxo Tarrío Varela foi para min, durante anos, un investigador de consulta obrigada para aprehender dun xeito sintético e preciso a importancia da lectura e dos estudos teóricos nas miñas tentativas por achegarme cunha base crítica ao mundo da Literatura e, así mesmo, un articulista curioso, reflexivo e ocorrente nos seus ensaios e variadas columnas en prensa. A partir de 2008, tiven a sorte de ser alumna súa nos cursos de doutoramento e de ir coñecéndoo, de forma máis próxima, da man da súa dona, Blanca-Ana, e descubrindo tres trazos que valoro del: o seu pracer polo traballo esixente e ben cumprido, o seu ollar retranqueiro e os requintados e suxestivos títulos dos seus traballos. Nos últimos anos agasalloume coa honra infinita de aceptar dirixir a miña tese de doutoramento e de permitirme formar parte da andaina dixital do *Boletín Galego de Literatura*. Nas seguintes páxinas perfilarei, sintetizadas, unhas liñas da miña pescuda sobre Carlos Casares Mouriño, a modo de recoñecemento ao legado do mestre Anxo Tarrío Varela.

O macrotexto temático de Carlos Casares

A produción do autoesixente Carlos Casares conforma un macrotexto temático, con motivos reiterados desde os relatos breves iniciais, *Vento ferido* (1967) e *A galiña azul* (1968) (Fernández Vázquez, 2015: 314); desprezo crítico polo dogmatismo opresor, violento e fanático do grupo respecto ao suxeito individual e próximo ao modo de contar de seu avó (Casares, 1998a; 2006: 133-142).

Pese ás mencionadas semellanzas, nas que incidirei ao comentar obras coa relixión como temática primaria ou secundaria, a aposta do autor pola innovación estrutural nalgunhas obras moveu os estudosos (Tarrío Varela, 1994; 2003a; 2003b; Gaspar, 2000; Noia, 2000; Basanta, 2012, entre outros) a establecer dúas etapas na coñecida como Literatura institucionalizada ou de adultos, esquecendo ter en conta a Literatura Infantil e Xuvenil, as columnas xornalísticas e os relatos publicados en libros colectivos e en publicacións periódicas.

Na primeira etapa, que abrangue desde *Vento ferido* (1967) ata *Xoguetes pra un tempo prohibido* (1975), o propio autor recoñeceu que «tendía a ver como ideal a narración poética sintética, de momentos, de detalles significativos, de grandes elipses sen necesidade de explicar moito as cousas...» (Calvo, 2003: 121). Casares, como outros autores galegos naquela altura, é boa mostra de que se ben «hasta la década de los ochenta parecía existir una estrecha comunicación entre la literaturización del imaginario nacional y la nacionalización del discurso literario», pouco e pouco comezou a mudar a concepción do «texto nacional» a partir de cinco, polo menos, factores implicados (González-Millán, 2002: 231), ao que contribuíu que Casares amosa unha «mirada na que a agudeza e a perspicacia para captar detalles esenciais do vivir humano, así como o humor, na súa manifestación máis sutil e pura, son filtros e ingredientes de primeira importancia» (Tarrío, 1994: 369), que posibilita que a primeira etapa resulte «renovadora, coa mirada posta na vangarda en experimentos ben embiortados para non perder a comunicación cos lectores e ao mesmo tempo exercidos coa vontade de superar o ruralismo predominante na narrativa galega anterior» (Basanta, 2012: 17).

Por outra banda, a segunda etapa iníciase con *Ilustrísima* (1980), cando comezou «a estar farto de que a literatura falase sempre da infancia e das referencias persoais» e optou por «basearse fundamentalmente na imaxinación, aínda aproveitándose de vivencias, de experiencias e de recordos» (Calvo, 2003: 130). Así esta etapa, resultado de que a «toma de posición que representaba a Nova Narrativa xa non pretende buscar o recoñecemento externo baseado na diferenza dos pobos, senón buscar a internacionalización mediante o diálogo artístico formal e a importación de ideas teóricas transmitidas de formas moi diversas» (Figueroa, 2015: 138-129), caracterízase por ser «máis realista e convencional na súa forma, sen teimas experimentais, na procura dunha comunicación máis doada cos lectores, como se ve xa en *Ilustrísima* (1980) e nas seguintes novelas» (Basanta, 2012: 17).

Para tentar argumentar o macrotexto temático¹ no conxunto da escrita casariana (isto é, a Literatura de adultos, a Literatura Infantil e Xuvenil, as columnas xornalísticas e os relatos publicados en libros colectivos e en

¹ Unha proposta máis ampla que a consideración de Silvia Gaspar (2002: 34) sobre a narrativa casariana como un «macrocosmos» que se condensa baixo «una única concepción de sentido —las contradicciones del sujeto bajo la presión barbarizante del grupo— y una sola premisa estética —la comunicación diáfana».

publicacións periódicas), seleccionarei os textos onde revisou literariamente o mundo eclesiástico e fago un percorrido cronolóxico e sintético.

O mundo eclesiástico, artellado ao redor da relixión católica e co innegable poder da igrexa católica durante séculos no modelo de sociedade tradicional, despertou o interese de Casares desde o seu debut literario², *Vento ferido* (1967)³, con alusións en dous relatos: «O xogo da guerra» e «Vou quedar cego». No primeiro deles, criticáanse as normas ríxidas, inamovibles e ameazantes da igrexa católica que deben cumprir estritamente os crentes, ao nomearse, en gradación decrecente de culpabilidade, tres conceptos con gran peso na relixión católica: «inferno», «prohibido» e «castigos» (Casares, 1985: 16). No segundo conto, «Vou quedar cego», Casares reitera a crítica ás normas católicas, ao inserir os connotados conceptos, «pecados», «pecadento» e «inferno» (Ibídem, 59), mais suaviza a carga crítica cando resalta a posibilidade redentora do crente de «rezar» e «facer penitencia» (ídem) e sobre todo ao engadir a fe do crente enfermo, que se ase *in extremis* á esperanza curadora de ser «ofrecido a Santa Lucía» (Ibídem, 57) e «rezar a salve á santa» (Ibídem, 58), pese a estar convencido de que a cegueira supón o castigo aos seus recoñecidos pecados.

Dá un relevante paso adiante na crítica ao dogmatismo e fanatismo relixiosos en *Cambio en tres* (1969), unha novela «de transición entre a Nova Narrativa e a novela postfranquista, pois xa glosa unha problemática que tende a concretizarse en efectos e fenómenos propios do *desarrollismo* da década dos sesenta» (Tarrío, 1994: 371; 2003a: 23) e que o propio autor cualificou, anos despois (Calvo, 2003: 125), como «unha experiencia de laboratorio da que co tempo non me sinto demasiado contento» ao sentila «moi lonxe do que hoxe entendo que é literatura», de aí que non tivera interese en reeditala, se ben recoñecía que «no fondo é a mesma estética

² Se ben o mundo eclesiástico non se representa nas primeiras achegas literarias de Casares, que saíran do prelo na revista *Grial*: os poemas «Verbas de esperanza para Rosalía» (*Grial*, 1963, 11, pp. 96-100), «[Roula, muiño triste,...]» e «[Amemos...]» (estes dous últimos en *Grial*, 1966, 11, pp. 103-104) e os relatos «Cando cheguen as chuvias», «Agarda longa ó sol», «Monólogo» e «Didiante do retrato» (*Grial*, 1965, 7, pp. 48-55).

³ Un volume composto polos mencionados catro relatos que viran a luz na revista *Grial* en 1965, aos que se engadiron oito relatos máis, «O xogo da guerra», «Coma lobos», «A capoeira», «Vou quedar cego», «A tronada», «O Xudas», «A rapaza do circo», «O outro verán» e «Aparecerá pola esquina», para a súa publicación, como recoñeceu o mesmo Casares (Calvo, 2003: 50), grazas aos ánimos de Ramón Piñeiro, na colección Illa Nova, da editorial Galaxia que el dirixía.

de *Vento ferido*, con técnicas non demasiado novidasas, que poden estar en Joyce ou mesmo en escritores xa lectores del, como Martín Santos ou Vargas Llosa». O *continuum* temático maniféstase na única alusión ao mundo eclesiástico presente na novela, ao adiantar críticas que Casares retomou polo miúdo en obras posteriores, ademais do emprego do monólogo interior que tamén engarza a primeira e segunda etapas, como sinalarei despois. Resulta significativo que, durante o kafkiano proceso de transformación da mosca-vítima, recorra á estratexia de equiparar o celofán protector e o

dos antigos representantes do brazo secular a quen a Inquisición relaxaba ponciopilaticamente a toda aquela caterva de euricianos, cátaros, paraguinos, xosefinos, consolados, perfectos, valdenses, bogomalos e demais conxéneres daquel inefable Tanchelino que dixo ser a mesmísima encarnación do Espírito Santo e esixía tributo á súa persoa, casando cunha imaxe da Virxen e aproveitándose da ignorancia do pobo para esturpar a sennúmero de mulleres (Casares, 2004: 56)

para inserir novos motivos literarios, vinculados ao mundo eclesiástico: herexías que supuxeron rupturas internas dentro da igrexa católica, desprezo de comportamentos censurables e inmoraís e cuestionamento dos sacramentos e do poder dos integrantes da comunidade clerical, que desenvolve en obras publicadas con posterioridade, caso do libro de relatos *Os escuros soños de Clío* e *Ilustrísima*, con maior detalle, e de *Xoguetes pra un tempo prohibido*, *Os mortos daquel verán*, *O can Rin e o lobo Crispín* e *O galo de Antioquía*, nunha mera alusión.

A presenza case omnipresente de Deus e da relixión opresora («que vía maldade en cousas inocuas» como falar de fútbol e que «estaba marcada pola idea do pecado», Fernández Vázquez, 2011: 73), na liña dos relatos xa comentados de *Vento ferido*, define o modo de vida dos personaxes da determinista novela de formación e introspección *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975, Premio de Narrativa «Galaxia, 25 anos» e Premio de la Crítica Española á narrativa galega⁴ en 1976), un «texto de transición polo tema que trata e propiamente pode inscribirse xa no período da novela postfranquista» (Tarrío, 1994: 371), sobre todo do protagonista Elías Paz, *alter ego* casariano que, a causa da represión e prohibición propugnadas

⁴ O prestixioso galardón que recibiu de novo polas súas últimas novelas: *Deus sentado nun sillón azul* (1996) e a póstuma *O sol do verán* (2002).

pola relixión católica, deambula errático e perdido como os protagonistas das novelas *Ulysses* e *L'étranger* (Fernández Vázquez, 2011: 71-79).

Os personaxes relixiosos aparecen, como protagonistas, antagonistas ou aludidos en varias obras casarianas, sobre todo nas da segunda época, transcorridas principalmente na posguerra española.

O protagonismo maniféstase desde o propio título en distintos relatos de *Os escuros soños de Clío* (1979), volume que presenta «unha nova liña creadora, que remata un ciclo e ao mesmo tempo abre a transición cara a unha narrativa máis lúcida» (Basanta, 2012: 20). Casares retoma a mestura de diferentes persoeiros vinculados á Igrexa, cuxos trazos aparecen recollidos no «Índice onomástico» da primeira edición, que se eliminou nas sucesivas reedicións, perdéndose así un material documental relevante para a comprensión do sentido dos relatos: santos milagreiros e impostores, curas, frades, cóngos, bispos, devotos e enfermos curados, entre outros, ao longo do volume. Logra así enfiar a súa escrita, ao reiterar comportamentos e habilidades representados xa en *Vento ferido* e en *Cambio en tres*, e engadir a piedade cos fieis arrependidos dun Deus cos trazos apuntados polo propio autor na súa columna «Á marxe» do 11 de outubro de 1993⁵ e por Andrés Torres Queiruga en *Recupera-la creación*: «o Deus no que a moitos nos gustaría crer nos anos tormentosos da adolescencia e no que poderíamos crer de novo cantos vemos xa non moi alonxado no horizonte o mar sereno da vellez» (Casares, 1998a; 2006: 199).

O exemplo máis destacado é o bispo protagonista de *Ilustrísima* (1980), «se cadra o máis afortunado personaxe do autor» (Basanta, 2012: 27). A novela xurdiu dunhas vivencias (Casares, 1993; 2003: 130-133) e representa unha nova concepción da novela que caracterizou desde entón a súa escrita: «aquilo do que falo é exterior a min, aínda que empregue lembranzas; é imaxinado e só forma parte da miña vida na medida en que é un conflito» (Casares, 2003: 133). Constitúe un «estupendo exercicio de prosa no que Casares soubo recortar á perfección un personaxe, o do bispo, cheo de humanidade, comprensión, sensualismo e liberalidade» (Tarrío, 1994: 372), que resulta «moi próximo ó talante que moitos anos máis tarde había enchoupar os miles de artigos da súa columna diaria, 'Á marxe', no xornal

⁵ Na que afirmaba: «Nun instante, tiven a intuición de que Deus era un ser tranquilo, que non vomitaba á xente apracible e dubitativa, e que ademais elixía entre ela e os seus amigos; non ós cálidos de corazón, que todo o queiman, senón ós serenos e pacíficos».

La Voz de Galicia» (Tarrío, 2003a: 24) e ilustra o emprego do «humor como trampolín ideolóxico-estético para a crítica daquilo que o autor ve mal na sociedade» (Basanta, 2012: 27). Esta novela constitúe a primeira entrega dunha triloxía sobre os dogmatismos, a intolerancia, o fanatismo, o conservadorismo e a violencia, ollados desde a perspectiva distanciada do humor, que completou con *Os mortos daquel verán* e *Deus sentado nun sillón azul*. O personaxe protagonista, que dá título á novela e a quen Casares lla dedica, simboliza a renovación evanxélica e tolerante e a ruptura cun pasado remiso aos cambios e permisivo cos misticismos, como se expón na indignación bíblica «a idea dunha Igrexa sectaria e sementadora de odios produciríalle anguria e noxo» (Casares, 1980; 2000: 105), fronte ao seu antagonista: un cura conservador, ortodoxo, fanático e despótico.

Na segunda entrega da triloxía, *Os mortos daquel verán* (1987), «consciente ou inconscientemente, mediante unha variación da substancia narrativa, dá voz a aquel xuíz inquisidor que, en *A esmorga*, silenciara maxistralmente Blanco-Amor» (Tarrío, 1994: 373) e reitera unha serie de ideoloxemas, como se intúe da análise de Sánchez Ferraces (2007: 86-95) de «catro signos ideolóxicos», presentes na produción casariana desde *Xoguetes pra un tempo prohibido*, «nun segundo ou primeiro plano, segundo o sentido último de cada creación narrativa» (Fernández Vázquez, 2011: 78). Casares retoma o falso misticismo de sor Sabina en *Ilustrísima* no personaxe de Anunciata Romero Figueirido e a crítica aos castigos e comportamentos indecorosos dos sacerdotes, presentes na súa escrita desde *Vento ferido* e aos que suma novos trazos: a dobre crítica da actitude irrespectuosa dos non crentes, «almas apartadas dos camiños de Deus» (Casares, 1987; 2004: 57), e da actitude «do cura don Bernaldo e o seu amigo e cómplice, os cales o único que pretendían eran meter medo con cousas do ceo» (Casares, 1987; 2004: 101).

Das obras da segunda etapa acóllense alusións humorísticas á relixión no relato infantil *O can Rin e o lobo Crispín* (1983), na que é obxecto de mofa a historia de don Cirilo, un «cóengo de Burgos que quería ser monxa» (Casares, 2005: [10]) e así mesmo a duns «servergonzas que andaban polas terras de Ourense convertendo auga en viño a base de rezar o Noso Pai do revés» (Ibídem, [14]). Destácanse as habilidades do can protagonista, grazas ás cales pasa por varios donos: recibiu como agasallo o bispo de Ourense xa que «sabía dicir o Credo e a Salve en latín corrido e ben pronunciado» mais «empezou a dicir animaladas e pecados, que polo visto lle aprendía o sancristán, e que asustaban e incomodaban as visitas»; e con

posterioridade, o bispo regaloullo ao abade de Beiro, «co encargo de que lle aprendese educación e que non escandalizase ao vecindario» (Ibídem: [2]). Así mesmo presenta a crítica da vida disoluta dos integrantes do clero, na alusión ao «cura sacrílego de Couselo», a quen o xastre, disfrazado de polbo xigante, levou «ata a praia portuguesa de Afife, onde veraneaba a súa amiga» (Ibídem: 20).

O relato xuvenil *O galo de Antioquía* (1994) condensa, segundo Hâkan Casares Berg (Casares, 2003: 6), dúas temáticas: o humorístico gusto de seu pai «polas situacións absurdas e surrealistas, os personaxes pintorescos, dos que por certo moitos eran de Xinzo, e tamén os curas» e así mesmo a «concepción da intolerancia como o gran mal das persoas, xerme do fanatismo, da violencia, da inxustiza e do sufrimento». Presenta o harmónico e amigable contraste entre o cura das terras limiás de Mogueimes, «don Marcelino López Alemparte», prototipo de cura rural, «colorado coma unha cereixa, bo comellón, xogantín de sona, pándigo, unha miga brután e gran cazador» e o seu amigo desde o seminario, o «cura de Gorgolaza, don Luís Romasanta, unha flor de pitiminí, de falas medio mariconadas» (Ibídem, 10), o que achega credibilidade á fantástica historia da conversión deste último no galo de Antioquía, sen romper a verosimilitude.

E, por último, sirva como exemplo da revisión do mundo eclesiástico un dos seus «articonos» (Basanta, 2012: 27) ou columnas «Á marxe», a de «Aquelas monxas» (Casares, 2003: 67-68) na que o autor rende unha homenaxe amable ás monxas que coñeceu na súa etapa de estudante en Santiago de Compostela nos anos sesenta do século XX, en clara contraposición á comentada imaxe ofrecida en obras anteriores sobre as falsas santas ou milagreiras.

A xeito de conclusión

O comentario exposto sobre os relatos e novelas de personaxes nos que Carlos Casares aborda o mundo eclesiástico amosan unha confrontación entre dous tipos de mentalidades: unha ancorada no pasado e outra aberta a unha crítica construtiva que permita solucionar problemas internos da Igrexa, que simbolizan a concepción que teñen de Deus os crentes e os non crentes ao longo das súas vidas.

Os relatos e obras obxecto de estudo nesta pescuda reflicten o *continuum* temático na produción casariana, o que permite considerar que a súa escrita responde a un macrotexto temático, con maior ou menor desenvolvemento

segundo o nivel de innovacións inseridas, que se explican pola estratexia de facerse un oco no campo/sistema literario e polo *habitus* cultural e á marxe da inclusión do autor no modelo da Nova Narrativa Galega⁶.

Este macrotexto temático reflicte, en suma, o pracer de Carlos Casares polo propio acto de narrar, concretado na «ordenación graduada das sorpresas» (Casares 1998a; 2006: 138) e na concepción de que a substancia do relato «estaba nas pequenas miudezas descritivas e na súa xerarquización gradual e ordenada» (Ibídem, 141), aprendidas do xeito de narrar de seu avó. Para dar forma á súa visión da literatura, Casares decantouse, en cada historia, por uns temas, principais e secundarios, se ben todos eles teñen como punto de partida o conflito suscitado por unha anécdota que semellaba a priori intranscendente e cuxa descuberta enfa os espazos, o tempo histórico e o do discurso, as situacións suxeridas ou detalladas e mesmo as actitudes dos personaxes.

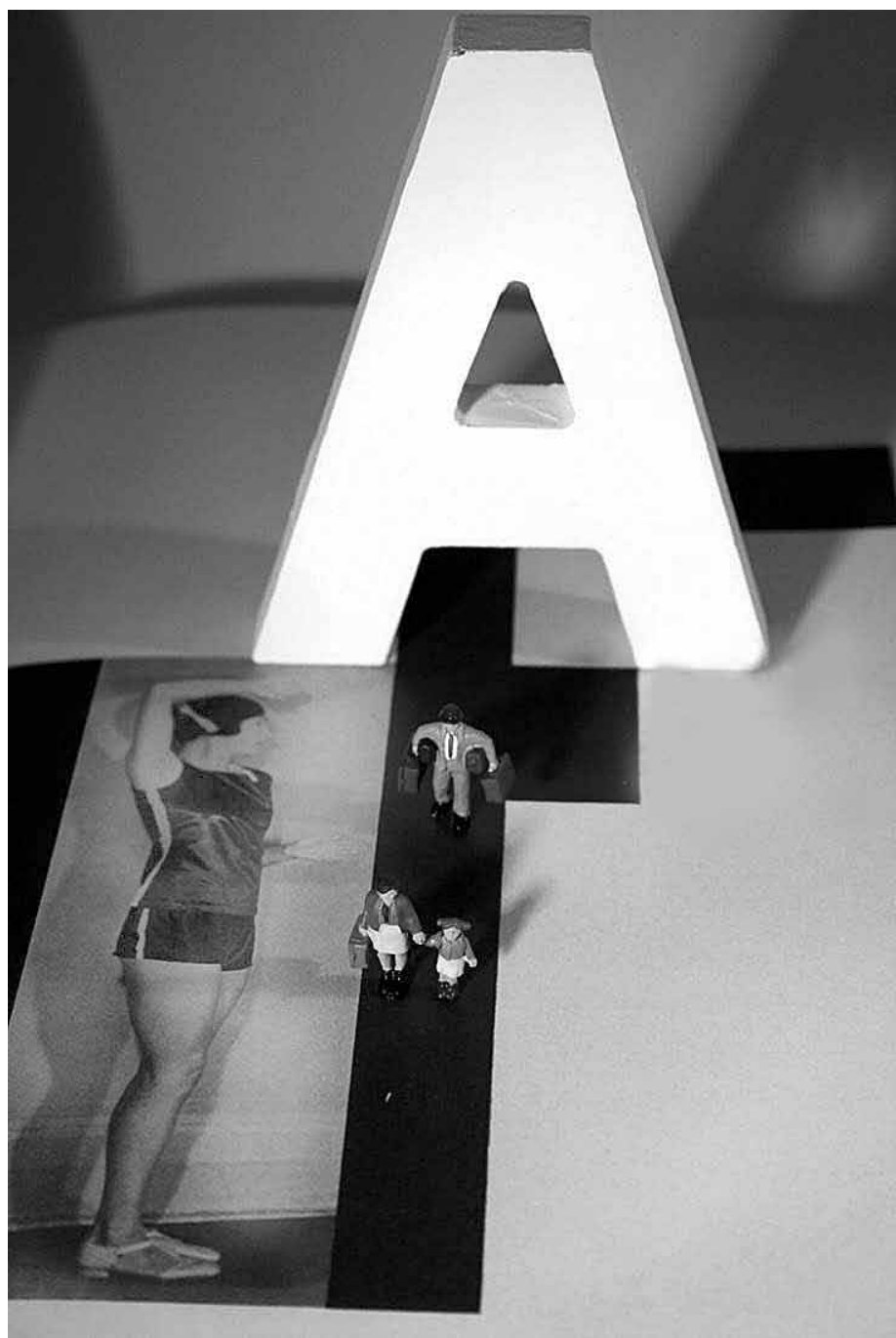
Bibliografía

- Basanta, Á. (2012): «A traxectoria narrativa de Carlos Casares», *Grial* 196, pp. 17-27.
- Calvo, T. (2003): *Carlos Casares. O conto da vida*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- Casares [Mouriño], C. (1967): *Vento ferido*. Ilust. X. Maside, Vigo: Editorial Galaxia. Col. Illa Nova.
- ____ (1969): *Cambio en tres*, Vigo: Editorial Galaxia. Reedición en 2004.
- ____ (1975): *Xoguetes pra un tempo prohibido*, Vigo: Editorial Galaxia.
- ____ (1979): *Os escuros soños de Clío*, Santiago de Compostela: Edicións do Cerne.
- ____ (1980): *Ilustrísima*, Vigo: Editorial Galaxia. Reedición no ano 2000.
- ____ (1983): *O can Rin e o lobo Crispín*, Vigo: Editorial Galaxia. Reedicións en 1986 e 2005.
- ____ (1987): *Os mortos daquel verán*, Vigo: Editorial Galaxia.
- ____ (1993): «Á marxe», *La Voz de Galicia*, 21-VI-1993.
- ____ (1994): *O galo de Antioquía*, Santiago de Compostela: Castromil. Reedicións en 2001 e 2003.
- ____ (1998a): *Un país de palabras*, Vigo: Editorial Galaxia.

⁶ Un concepto do que ofreceu unha definición reducida Noia (1992) e máis ampla Forcadela (1993) e no que finalmente o propio autor se sentía incluído (Casares, 1998a; 2006: 133), tras ir mudando de opinión durante anos, como condensou Anxo Tarrío Varela (2003a: 18-22).

- ____ (1998b): «Un polbo gigante» en VV. AA., *Das letras do mar*. XIV Festival Intercéltico do Morrazo, Moaña: Concello de Moaña. Reedicións en 2000 e 2003.
- ____ (2003): *Á marxe. Palabra de escritor (2 de xaneiro-10 de marzo de 2002)*. IV Premio «Roberto Blanco Torres» de Xornalismo de Opinión 2002, Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Fernández Vázquez, M. (2011): «Valencias identitarias en *Xoguetes pra un tempo prohibido*, de Carlos Casares», *Madrygal* 14, pp. 71-79.
- ____ (2015): «*A galiña azul*, obra clásica e personaxe identitaria» en B.-A. Roig Rechou, I. Soto López e M. Neira Rodríguez (coords.), *Retorno aos clásicos. Obras imprescindíbeis da narrativa infantil e xuvenil*, Vigo/Santiago de Compostela: Edicións Xerais de Galicia/Red Temática LIJMI/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 311-317.
- Figueroa, A. (2015): *Marxes e centros. Para unha socioloxía do campo cultural*. Edición ao coidado de A. Alonso Nogueira, A. Casas, M. Forcadela, T. López, L. Malingret e E. Torres Feijó, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Forcadela, M. (1993): *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.
- Gaspar [Porras], S. (2000): «A novela dende 1975» en A. Tarrío Varela (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. XXXIV, pp. 151-213.
- ____ (2002): «El universo narrativo de Carlos Casares o retrato del mundo tras un cristal», *Quimera. Revista de Literatura* 217, xuño, pp. 34-37.
- González-Millán, X. (2002): «Nacionalismo literario y teoría del campo literario: la experiencia gallega de las últimas décadas» en S. Bermúdez, A. Cortijo Ocaña e T. McGovern (eds.), *De naciones sin estado a la España postnacional*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 223-236.
- Noia [Campos], M. C. (1975): «Xoguetes pra un tempo prohibido», por Carlos Casares», *Grial* 50, pp. 531-532.
- ____ (1992): *A nova narrativa galega*, Vigo: Editorial Galaxia.
- ____ (2000): «A narrativa de posguerra» en A. Tarrío Varela (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Ediciones, vol. XXXIV, pp. 87-149.
- Platas Tasende, A. M. (1998): «Conversación con Carlos Casares», *Revista Galega do Ensino* 21, novembro, pp. 15-27.

- Roig Rechou, B.-A. (1996): *A Literatura Galega Infantil. Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago. Teses en microficha, 578.
- _____ (2002): «Literatura infantil e xuvenil. Carlos Casares in memoriam (1942-2002)», *Revista Galega do Ensino* 35, maio, pp. 235-243.
- _____ (2009): «La aportación decisiva de Carlos Casares a la LIJ», *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 7(2), pp. 117-137.
- Sánchez Ferraces, X. L. (2007): «Os mortos daquel verán vinte anos despois da súa publicación» en *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*. «Simposio Carlos Casares», Vigo: Galaxia/Fundación Caixa Galicia, pp. 86-95.
- Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura galega: Aportacións para unha Historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2003a): «A obra narrativa de Carlos Casares», *Revista Galega do Ensino* 38, pp. 115-145.
- _____ (2003b): «Casares o el oficio del novelista», *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* XXXV, outono, pp. 35-64.



Achegamento teórico á reescritura da narrativa de transmisión oral na literatura galega do século XX

M^a DEL CARMEN FERREIRA BOO

Instituto de Ciencias da Educación (USC)

Nos estudos da literatura de transmisión oral, incluída dentro da ciencia do folclore¹, foi fundamental o traballo realizado a nivel internacional pola Folklore Society, constituída en Londres en 1878, que instaurou o método histórico-comparatista, e posteriormente a creación en 1907 da organización internacional de estudos do folclore FF (Folklore Fellows). A escola finlandesa, fundada por Julius e Kaarle Krohn no século XIX, co método histórico-xeográfico de carácter difusionista, tivo unha grande repercusión na busca da forma primixenia do relato, identificando os contos-tipo e sistematizando os motivos dos contos, coa finalidade de establecer comparativamente o arquetipo² ou *Urform*, é dicir, a forma orixinaria de entidade abstracta e natureza hipotética que combina todos os detalles orixinais. Xorde así a diferenciación entre tipo³, motivo⁴, versión⁵ e variante⁶ (Thompson, 1972), delimítanse as «leis folkóricas», os tipos de cambios máis habituais que sofre o arquetipo e as causas máis frecuentes das variacións producidas na transmisión dos contos (Thompson, 1972: 552-553).

¹ Defínese como «conxunto de tradicións, mitos, lendas, costumes, crenzas, festas, xogos, cancións, proverbios e contos de carácter popular. Tamén se emprega este nome, aínda que máis raramente no noso ámbito lingüístico, para designar a disciplina que se ocupa do estudio deste tipo de manifestacións culturais» (GLIFO, 1998: 432).

² Para a crítica textual é a «redacción non conservada, e moitas veces ideal, dun texto» (Ibídem, 144).

³ Defínese como «cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento. Puede suceder que se cuente junto con otro cuento, pero el hecho de que puede aparecer solo confirma su independencia. Puede constar de un solo motivo o de varios. La mayoría de los cuentos de animales, las chanzas y las anécdotas, son tipos de un motivo» (Thompson, 1972: 528).

⁴ É «el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición. A fin de persistir en la tradición debe poseer algo poco usual y notable» (ídem). Distingue tres clases: actores ou personaxes, ítems da acción (obxectos ou costumes) e incidentes illados.

⁵ Sería cada conto testemuñado dun modo concreto e independente.

⁶ Un elemento ou elementos comúns dunha versión que a diferencia doutras.

Debido á variabilidade na transmisión, resulta dificultoso o estudo e delimitación das diferentes manifestacións narrativas orais, ao romperse as barreiras entre o que se considera mito e conto, pois tal como indicou o pai da etnografía galega, Vicente Risco, «hai que ter en conta que moitas leendas, tradicións, contos e apólogos, foron na súa orixe mitos, que logo viñeron dexenerando hasta convertírense en cousa puramente literaria» (1979: 268), conformando a mitoloxía popular. Con referencia á orixe e difusión, para Risco «pode ser de creación popular ou de orixe erudita acollida e repetida pola xente como si fora de fonte anónima; pode ser enxebre, creada no país, ou traguida de afora e ‘acculturada’, ou sexa incorporada ó tesouro tradicional de creacións enxebres» (Risco, 1979: 689). Tamén Marisa Bortolussi (1985) incide na imposibilidade de precisar a orixe do conto, xa que conta con raíces moi antigas e normalmente proceden de crenzas ancestrais de carácter folclórico ou relixioso que foron asimiladas progresivamente por diversos escenarios culturais; mentres que Rodríguez Almodóvar (1993) considera que a influencia vai da literatura popular á culta e que «los cuentos surgen, invariablemente, en la transformación de grandes etapas culturales en otras nuevas, y a causa de las contradicciones, muy duraderas, que se producen en el seno de las sociedades que se ven sacudidas por los grandes choques de sistemas» (1993: 11).

Para Risco (1928, 1979: 689) os caracteres que definen a narrativa oral son o seu carácter anónimo, tradicional e natural e a función utilitaria e lúdica. A oralidade supedita outras características como a súa variabilidade e adaptación ás diferentes circunstancias sociais e culturais e dificulta a súa análise, estudo, límites e caracterización; mentres que a migratoriedade conforma un repertorio conectado coa contorna e parcialmente dotado de trazos específicos do lugar, establecendo un fondo común de carácter pluricultural e dimensión especificamente local. O interese etnográfico e o coñecemento dos avances da escola finlandesa levan a Risco a realizar a primeira clasificación sistemática da narrativa popular galega en «Ensaio dun programa pr'o estudo da literatura popular galega» (*Nós*, 1928) e en *Pra recoller contos galegos* (1970).

Os estudosos non só se interesaron polas orixes, difusión, características e clasificación da narrativa de transmisión oral, senón que tamén analizaron o paso á literatura escrita e a pegada na Historia literaria que segundo Mac Donald (1982), como recolle Colomer (1999: 75), os escritores manipularon de tres maneiras distintas: presentando contos inalterados; reescribíndoos

alterando os aspectos prexudiciais; e escribindo outros contos, usando motivos folclóricos para lograr lecturas menos convencionais. Nesta manipulación hai que sinalar a utilización cada vez maior de recursos como a ironía, a ambigüidade e o equívoco, que provocan transgresión, humor e a tendencia da chamada «fantasía moderna». Tamén é frecuente a manipulación de personaxes clásicos do imaxinario colectivo, como marco de referencia explícito e compartido entre autor e lector, e outros mecanismos, como o investimento temático; encarnar en accións e axentes familiares o marco social do conto; a asimilación dun novo valor para unha función ou secuencia narrativa, como consecuencia de presións sociais ou ideolóxicas; o desprazamento do motivo central, ao sinalar un motivo secundario; a permutación de papeis-tipo atribuídos a personaxes centrais; adición dun sentido explícito ou implícito ao xeral do conto ou a inversión do desenlace (García Padrino, 1993: 105). As operacións máis usuais que realizan os autores para transformar os contos folclóricos son a individualización dos personaxes, a concreción e modernización da contorna, a desmitificación do heroe e adversario, a utilización de estruturas narrativas complexas, a diminución da perspectiva omnisciente e a autorreferencia literaria explícita (Colomer, 1999: 80).

Recentemente a investigadora de literatura oral Caterina Valriu (2002, 2010) estableceu que os escritores empregan moitos dos elementos narratolóxicos do conto oral, mediante catro tipos de reescrituras, denominadas uso referencial⁷, uso lúdico⁸, uso humanizador⁹ e uso ideolóxico¹⁰, nas que se

⁷ Denominado por Roig e Ferreira (2010: 88) como uso instrumental, cando «l'autor emprá els elements d'origen folklòric d'una manera molt semblant a com es troben en la tradició, sense sotmetre'ls a cap tipus de distorsió ni dotar-los de nous continguts. La perspectiva és la mateixa que la de les rondalles i la caracterització dels personatges s'ajusta als tòpics establerts» (Valriu, 2010: 20).

⁸ Nesta reescritura «els elements propis de les rondalles són invertits, capgirats, barrejats, descontextualitzats o reinventats de forma desinhibida amb una intenció essencialment festiva, o iconoclasta. En ocasions, aquesta inversió es fa des d'unes premisses ideològiques concretes i en altres pel simple plaer del joc» (ídem).

⁹ Estas obras «parteixen dels personatges arquetípics de les rondalles, però els humanitzen, dotant-los de sentiments i actituds plenament humanes» (Ibídem, 21).

¹⁰ Este uso é «el propi de les obres que prenen els elements o motius de les rondalles i els reutilitzen, tot dotant-los d'un contingut ideològic ben determinat amb una intenció essencialment formativa o adoctrinadora» (Valriu, 2010: 20), recorrendo a técnicas de inversión e descontextualización.

empregan diferentes estratexias creativas, como a imitación, adaptación¹¹, transformación satírica¹², parodia¹³ etc. procedementos da intertextualidade e hipertextualidade (Genette, 1989).

Para a profesora Ana Díaz-Plaja (2002: 166-169) as reescrituras non fan máis que continuar a tendencia eterna do conto tradicional de ir mesturando motivos e reinterpretando os preexistentes; de maneira que para a reelaboración é importante que o hipotexto sexa coñecido polo lector para establecer a relación hipertextual. Así, tendo en conta os procedementos construtivos que empregan os escritores para modificar ou reescribir o conto de transmisión oral, distingue: reescrituras simples¹⁴, como pode ser o travestimento dos personaxes, a localización noutros escenarios e as actualizacións da contorna; expansións¹⁵, por medio da ampliación inicial,

¹¹ Hutcheon (2006) entende a adaptación como un produto e un proceso de creación e recepción e, polo tanto, define o concepto dende tres perspectivas interrelacionadas: «First, sees as a *formal entity or product*, a adaptation is na announced and extensive transposition of a particular work or works. This 'transcoding' can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context (...) Second, as a *process of creation*, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective (...) Third, seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation» (2006: 7-8).

¹² Lluch (2003: 76) fala de travestismo burlesco, é dicir, un tipo de relación na que se mantén «el contenido fundamental del texto original pero se le impone una serie de cambios como el cambio de espacio (por ejemplo, trasladar la acción de un bosque a una ciudad), el cambio de tiempo (de una época antigua a una época moderna) o el cambio de ideología, que es el más habitual».

¹³ Refírese ao proceso de imitación textual con intención de producir un efecto cómico. Para Hutcheon (1985: 32) «parody, then, in its ironic 'trans-contextualization' and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual 'bouncing' (to use E. M. Foster's famous term) between complicity and distance».

¹⁴ Versións que «respecten la trama original però amb alguna modificació que no pretén alterar el sentit genuí del conte. Sí que es pretén, però, acostar-lo al lector actual, amb resultats desiguals» (Díaz-Plaja, 2002: 166).

¹⁵ O obxectivo é «partir d'un relat i expandir les seves possibilitats temàtiques. No es torna a escriure res; es narren parts que a l'original no són explicades. És a dir, veurem el que passa abans, durant o després de l'acció coneguda. La intenció no sempre és paròdica, i sovint es pretén enriquir una figura o un tema determinats» (Díaz-Plaja, 2002: 166).

alongamento ou a ampliación final; modificacións¹⁶ que poden afectar ao carácter dos personaxes, ás variacións na estrutura e no argumento, ás interpelacións aos personaxes ou ao lector e á actualización ou cambio de rexistro da linguaxe; e colaxe, é dicir, mestura dun ou máis contos, con intencións diversas.

En Galicia as reescrituras a partir do conto de transmisión oral iniciáronse a finais do século XIX no «Rexurdimento», época na que se pretendía volver a vista ao pasado para recuperar a identidade cultural e revitalizar o galego nos usos públicos e como lingua literaria, pois considerábase a literatura un elemento básico na configuración das nacións por propiciar cohesión sociocultural, transmitir carga ideolóxica a través dos textos e conceder poder e prestixio simbólico (Even-Zohar, 1994: 357-377). De aí que aumentase o interese por realizar estudos sobre literatura de transmisión oral, como foi o caso de Manuel Murguía, quen defendía o valor histórico desta literatura na personalidade de Galicia, ou de Manuel Milá y Fontanals en «De la poesía popular gallega», publicado en 1877 na revista *Romania*; ademais de crearse en decembro de 1883 a Sociedade de Folklore gallego, presidida por Emilia Pardo Bazán e da que formaron parte Xosé Pérez Ballesteros, Marcial Valladares e o propio Murguía, entre outros investigadores, co obxectivo de salvagardar o material lingüístico-literario de creación popular; e de constituírse en Santiago en 1891 a «Asociación rexionalista gallega», dúas sociedades que se centraron na literatura de transmisión oral e recolleron un pequeno número de contos.

A ese interese por recuperar composicións narrativas da literatura de transmisión oral (contos de animais, marabillosos, de costumes...), hai que sumar o labor etnográfico de intelectuais do momento¹⁷, grazas á recollida

¹⁶ Neste caso os contos «han patit un procés de reinterpretació a fin d'alterar-ne definitivament el sentit. Trama, personatges, estructura o llenguatge situen el lector davant d'una nova història, que aquest identificarà amb el referent gairebé per contrast» (Díaz-Plaja, 2002: 166).

¹⁷ Que entre 1865 e 1886 realizaron recollidas deste material, como foi o caso de Marcial Valladares co *Cantigueiro popular* (1867, inédito até 1970), o portugués Teófilo Braga con «Cantos populares gallegos», reproducidos en *Parnaso Português Moderno* (1877), Xosé Casal Lois con *Colección de Cantares gallegos* (1884; 2000) e Xosé Pérez Ballesteros con *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de La Coruña* (1885-1886). É de salientar na recollida da narrativa oral a Xoán A. Saco y Arce que en *Literatura popular de Galicia* (1881, inédita até 1987) acolle 22 contos traducidos ao castelán; e os irmáns Francisco e Antonio de la Iglesia que publicaron contos orais en revistas e na antoloxía do volume III de *El idioma gallego* (1886).

e divulgación sobre todo en publicacións periódicas en galego¹⁸, como se pode seguir polo labor realizado por Amador Montenegro Saavedra, quen obtivo numerosos premios e distincións polos seus traballos, entre os que cabe mencionar o premio que se lle outorgou en Santiago de Compostela o 23 de xuño do 1912 por «Trabajo folclórico» e o que se lle concedeu en Pontevedra, o mesmo ano, por «Colección de cantares gallegos recollidos da tradición oral» (Roig, 1996a: 238).

Este labor etnográfico de recuperación da literatura de transmisión oral foi continuado no século XX polos intelectuais pertencentes á denominada Época Nós (Tarrío Varela, 1994), pois foron os homes e mulleres das Irmandades da Fala, do grupo Nós e do Seminario de Estudos Galegos, os que máis se preocuparon por realizar reescrituras, sobre todo instrumentais, ao ofrecer por escrito composicións orais nas seccións específicas habilitadas nas revistas da época e nas coleccións dirixidas á infancia e xuventude, xa que como indica Domingo Blanco (1994: 156), «a literatura do pobo galego era considerada non só como un signo importante da personalidade cultural de Galicia senón como estimable instrumento político-cultural para un número relativamente elevado de galegos instruídos¹⁹»

Entre as publicacións periódicas que acolleron todo tipo de materiais da literatura de transmisión oral (romances, contos, refráns, adiviñas, cantigas etc.) son de salientar as seccións «Folk-lore», que dende o n.º 38 (20 outubro 2010) acollía o *Boletín* da Academia Galega; «Fai moitos anos...», dirixida

¹⁸ Como foi o caso de *O Vello do Pico Sacro* (1860), *El Herald Gallego* (1874-1880), *O Tío Marcos da Portela* (1876-1890), *O Galiciano* (1884-1888), *A Gaita Gallega* (1885), *A Fuliada* (1887-1888), *Galicia Humorística* (1888), *O Novo Galiciano* (1888-1889), *A Tía Catuxa* (1889) e *A Monteira* (1889-1890). E mesmo nas escritas en lingua castelá, como *Galicia Recreativa* (1890) e *Revista Gallega (d'A Cova Céltica)* (1895).

¹⁹ A intención era reivindicar o valor identitario da literatura de transmisión oral —entendida como maneira colectiva de ser e de comprender o mundo (valor etnográfico e antropológico)—, ademais de salientar outros valores como o estético, político (como identidade colectiva diferenciada), histórico, pedagóxico e lingüístico. Ao considerar, dende o nacionalismo cultural, a literatura de transmisión oral como substrato cultural dunha colectividade, entendida ben como mensaxe esencial sintetizada e depurada, ben como modo de achegamento á cultura propia do pobo, viuse necesario protexela e transmitila a través do seu uso na escola, concedéndolle un valor educativo nun dobre sentido: estético, ao tratarse de textos nos que prevalece a economía de expresión, a condensación e a idoneidade; e, dende o punto de vista funcional, seren vehículo integrador da cultura, despertando sentimentos de solidariedade e reprobación das malas condutas a nivel emocional, ademais de desenvolver as capacidades lingüísticas, a imaxinación e a creatividade.

por Augusto Barreiro, «Lendas galegas», «Tradicións» e «Contos» da revista *A Nosa Terra* (1916-1936); e o «Arquivo filolóxico e etnográfico de Galiza», sección periódica da revista *Nós* (1920-1936), creada en 1921, na que se divulgaron «ducias de traballos sobre literatura popular (cantigas, contos, adiviñas, lendas, xogos etc.), algúns deles de notable interese» (Blanco, 1994: 157), debidos a escritores como Vicente Risco e na que se recolleron «(e, na súa maioría, publicáronse) uns 6.500 textos de cantares ou recitados, 50 romances, 160 contos e 30 lendas, ademais de 600 refráns, 100 adiviñas e outros textos varios de xogos, oracións, etc» (Blanco, 2000: 61).

Foron moitos os intelectuais entre os membros do Seminario de Estudos Galegos (1923-1936), que contaba cunha sección de Etnografía e Folclore, dirixida por Vicente Risco cun enfoque antropolóxico, e do Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos (1944-), que mostraron preocupación pola recompilación e investigación do folclore, empregando modernos métodos científicos, e que recolleron materiais que difundiron nas publicacións periódicas respectivas *Archivos* (1927) e *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1944) e tamén nos volumes publicados polo SEG, *Vila de Calvos de Randín* (1930), de Xaquín Lorenzo e Florentino López Cuevillas; *Terra de Melide* (1933), feito por Vicente Risco e Amador Rodríguez; e *Parroquia de Velle* (1936), realizada por Florentino López Cuevillas, Vicente Fernández Hermida e Xaquín Lorenzo.

Vicente Risco, sendo director da sección do SEG, ademais do seu labor investigador no eido etnográfico e folclórico, escribiu «O rei avarento²⁰» (1921), publicado co subtítulo de «Conto primeiro», co que se tiña a intención de inaugurar a colección «Contos pra nenos», concibida por Bernardino Varela do Campo, que «unicamente serían de responsabilidade da órbita das *irmandades*, estando restrinxida, por iso, calquera alusión autorial (...) o cal restaba calidade creativa á nova empresa pois exclusivamente se quería presentar como un documento de traballo sen ningún tipo de interese artístico» (Pardo de Neyra, 2006: 58), aínda que non hai constancia documental da existencia de ningún exemplar (Vázquez Sousa, 2003: 141).

²⁰ Conto que, xunto cos inéditos «O labrego e mais o Rei», un «conto de homes astutos» (Pardo de Neyra, 2006: 79) e «A dona encantada» foron recuperados e adaptados á normativa vixente pola Editorial Galaxia no volume *Tres contos maravillosos* publicado en 2004 na serie laranxa da colección «Árbore/Galaxia», acompañado das ilustracións figurativas de Jacobo Fernández e dun peritexto inicial no que se explica a xénese dos tres relatos que naceron co afán de «chegar a mans dos nenos e nenas de Galicia».

Son estes contos un claro exemplo de reescritura instrumental que beben da tradición popular galega malia que pola urxencia e rapidez na súa redacción «non posúen unha entidade literaria especialmente digna de mención» (Pardo de Neyra, 2006: 65). No relato «O rei avarento», cuxo antecedente é o conto da transmisión oral «O fillo do rei» recollido na antoloxía *Contos maravillosos*, de Mariño Ferro (Pardo de Neyra, 2006: 75), o heroe protagonista, un neno nacido con moi boa estrela, pese ás tentativas de El-Rei para desfacerse del, consegue a man da Princesa tras obter tres cabelos do demo, grazas á axuda da ama de chaves do demo, que se trata dunha vella meiga, e a resolución das tres cuestións que lle propoñen diferentes personaxes no seu camiño ao inferno. O rei, ao ver as riquezas do mozo, decide facer o mesmo camiño, aínda que a súa avaricia o vai converter no novo bateleiro. «A dona encantada» é un relato de encantamento que segue «claramente o modelo fantástico da mitoloxía galega, un corpus polo que, avivados grazas aos relatos de transmisión oral, os campesiños crían na efectividade das figuras femininas (“as donas”) ou masculinas (“os encantos”), as que podían atopar en calquera momento e que lles poderían auxiliar, na maior parte dos casos facéndoos ricos» (Pardo de Neyra, 2006: 88).

Na colección «Lar» no ano 1925 publicou dúas noveliñas vinculadas á literatura popular que se afastan da mera reescritura instrumental cara a unha intención máis ideolóxica e humanizadora. En *O lobo da xente* recrea o mito do lobishome a través da historia dunha moza enmeigada pola súa nai e á que un valente mozo desenmeiga e casa con ela; mentres que en *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán* reflicte, aproveitando unha historia de tesouros de mouros, a súa ideoloxía mítico-nacionalista que xustifica co pasado céltico e o fundamento da nación galega.

Tras a Guerra Civil e os anos da Posguerra, houbo que esperar a 1950 para recomezar os estudos e recolleitas do material literario da transmisión oral. Entre as recompilacións máis destacadas, son de citar as reescrituras instrumentais realizadas por Laureano Prieto en «Cuentos de animales», publicados na *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1948); na obra *Contos vianeses* (1958) e en «Contos de cregos (Terra de Viana do Bolo)», que viron a luz no *Boletín Auriense* (1978); ademais da escolma *Contos populares da provincia de Lugo* (Galaxia, 1963)²¹, dirixida por Ricardo Carballo Calero

²¹ Contou cunha 2ª ed. en 1972, encargada a Mercedes Brea López con cambios na composición da obra.

e recompilada por mestres desa provincia. Tamén o labor dos estudosos da etnografía galega foi acollido polas publicacións e institucións de Portugal, como por exemplo o Museu de Etnografía e História do Porto, que publicaron *Contos populares de Galiza* (Porto, 1968), de Lois Carré Alvarellos, quen tamén publicara un *Romanceiro popular galego de tradición oral* (Porto, 1959), e *As lendas tradicionais galegas* (Porto, 1968)²², de Leandro Carré Alvarellos.

Máis reelaborados son os contos que Ánxel Fole presenta en *Á lús do candil* (1953) e *Terra Brava* (1955), ambientados no mundo rural e próximos á literatura oral nos que un narrador conta aos oíntes, empregando técnicas do relato oral sen utilizar ningunha concreción temporal cunha lingua dialectal da zona. Fole aproxímase á antropoloxía do mundo rural galego coa aparición do sobrenatural (aparicións, premonicións, meigallos...) que é xulgado por testemuñas racionais e críticas (avogados, médicos...). En *Á lús do candil* os membros dunha cacería no Courel relatan diversos contos fantásticos durante unha nevarada, que logo son recompilados a papel á mañá seguinte; do mesmo modo, en *Terra Brava*, o sobriño dun médico atopa un cartafol cuns relatos nos que se amosa a realidade galega dende un punto de vista antropolóxico, con certo afán didáctico.

Cunha intención máis transgresora e subversiva en canto ao material oral, Álvaro Cunqueiro, tan ben estudado polo profesor Anxo Tarrío, crea unha obra singular, ao mesturar novelas fantásticas ambientadas nun mundo real próximo ao mundo tradicional galego, que recrean mitos da literatura universal cunha longa tradición e orixe oral e que contan cunhas características comúns: decidida aposta pola imaxinación, o mito e soño como capaces de liberaren o home da realidade cotiá; predominio do estilo próximo á oralidade, facendo uso dunha lingua chea de arcaísmos e de recursos propios da literatura oral, humanización de mitos literarios, mitificación dos personaxes populares e uso do humor e da ironía como recursos que compensan ese choque da fantasía coa realidade. Así en *Merlín e familia* (1955) toma como personaxe principal o famoso mago Merlín da literatura artúrica, que vive nas terras de Miranda nun pazo e que presenta humanizado como fidalgo rodeado de criados que traballan para a casa, acompañado da raíña Xenebra. Ao longo da obra, aparecen personaxes, tirados de diversas fontes literarias, que van visitar o mago para que lles solucione algún problema e aproveitan para narrar historias. Para Tarrío Varela (2014) o

²² Esta obra foi editada tamén en castelán (Madrid: Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 1977).

mago Merlín é intemporal, non ten idade e non sente o peso da súa propia historia mítica na Materia de Bretaña, pois chega dunha «instancia mítica indeleble y *antigua* (adjetivo este muy utilizado por nuestro escritor y merecedor de un estudio monográfico al respecto), que comienza no sabemos dónde y se alarga hasta no se sabe cuándo» (Tarrío Varela, 2014: 78). En canto ao seu vestiario, na obra de Cunqueiro hai un coidado especial na conxunción cromática e na calidade táctil para que a representación mental resulte definitoria dos diferentes status (cultural, económico, estético, erótico, hedonista etc.) que concorren no personaxe. E en *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961) desmitifica e humaniza o personaxe de *As Mil e unha noites* que se presenta como un ancián que vive no país de Bolanda e que vai á taberna de Mansur contar historias.

A Editorial Galaxia integrou, aínda que de forma tímida, a produción infantil no deseño do seu proxecto cultural, coeditando coa editorial barcelonesa La Galera as coleccións «A Galea de Ouro» e «Desplegavelas», en 1966 e 1967 respectivamente, e creando en 1967 «unha espléndida colección de libros infantís a base de narrativa popular» (Fernández del Riego, 2000: 236) que se bautizou como «Infantil Galaxia», consciente da «importancia que posee en la LIJ gallega la literatura de tradición oral, probablemente de mayor aceptación en un momento en que el hábito de la lectura no se hallaba todavía muy difundido entre las clases populares y, sin embargo, la tradición oral se mantenía viva» (Domínguez, 2008: 418). Nesta colección publicouse a escolma *Contos pra nenos* (1968), onde o mestre e etnógrafo Laureano Prieto Rodríguez ofrece, con connotacións identitarias, sete contos que considerou máis do gusto do público infantil.

Outras editoriais tamén apostaron pola edición e divulgación de literatura de transmisión oral, entre elas Edicións Castrelos, creada en Vigo en 1964, da man de Xosé María Álvarez Blázquez e dos seus irmáns, que dedicou a colección «O Moucho» (1967-1983) para publicar escolmas da literatura de transmisión oral.

A partir dos anos 80 seguiu co labor recompilador de materiais de transmisión oral, como foi o caso das dúas escolmas de contos publicadas por Enrique Harguindey e Maruxa Barrio, *Contos populares* (Galaxia, 1983) e *Antoloxía do conto popular galego* (Galaxia, 1994), e en 1983 Xosé González Reboredo publicou en Galaxia *Lendas galegas de tradición oral* na que, manténdose fiel á tradición popular, recolle lendas de mouros encantados,

de mouras, de tesouros e riquezas ocultas, de serpes, de heroes francos e cidades asolagadas, da Virxe, santos e santuarios, de lobos e de lobishomes e outros relatos lendarios.

Na década dos anos 90 publicouse *Antoloxía de contos populares de Galicia* (Tambre, 1993), debida a Manuel Quintáns Suárez, e os mestres e músicos Mini (Xosé Luís Rivas Cruz, San Martiño de Pacios, Begonte, 1951) e Mero (Baldomero Iglesias Dobarrío, Vilalba, 1951) realizaron reescrituras instrumentais en *Contos de vellos para nenos* (Citania, 1995) e *Somos lenda viva: lendas para rapaces* (Citania, 1996), dúas escolmas nas que destacan a importancia de transmitir ás novas xeracións a literatura de transmisión oral «un excelente exercicio de aprendizaxe e de consolidación memorística e unha referencia de identificación entrañable» (1996: 14). Edicións Xerais de Galicia creou en 1998 a colección «Cabalo buligán», a cargo dos escritores e estudosos da literatura oral Xosé Miranda, Antonio Reigosa e Xoán Ramiro Cuba, quen ofrecen «versións literarias» agrupadas por temáticas (contos marabillosos, de maxia, fantásticos, de parvos e pillos, prodixiosos, de animais e de encantamento).

En canto ás reescrituras instrumentais máis elaboradas é de salientar a Xosé Neira Vilas quen recolleu e traduciu ao galego en *Contos vellos pra rapaces novos* (Do Castro, 1983) contos da transmisión oral dos cinco continentes.

A literatura artúrica²³ é recreada por Xosé Luis Méndez Ferrín na súa etapa mítico-céltica que inicia cun libro de relatos *Amor de Artur* (1982) no que recrea o mundo mítico cun ton pesimista e nostáxico e que continúa con *Arnoia, Arnoia* (1985)²⁴, un «relato iniciático que, baixo la forma de novela de aventuras, supón una compleja reflexión sobre la adolescencia» (Vázquez Freire, 2000: 35), no que conflúen cunha gran carga ideolóxica a mitoloxía celta e artúrica co conto marabilloso e co propio mundo mitolóxico creado

²³ As orixes da materia de Bretaña ou literatura artúrica están nas lendas e tradicións xurdiadas nos países celtas das Illas Británicas, así como na Bretaña Menor ou Armórica, entre as que destacan aquelas que teñen por protagonista a Artur, un heroe da resistencia celta contra os invasores saxóns. As narracións bretoas, poboadas de fadas, feiticeiros e xigantes, divulgáronse a partir do século XII por todo o Occidente favorecidas polo gusto do público receptor polo marabilloso. Na literatura galega existe unha tradición desta temática moi produtiva sobre todo a partir do século XIX cando reaparece como marca identitaria, ligada ao discurso nacionalista e á procura de afinidades con ámbitos europeos cunha orixe celta.

²⁴ En 1988 pasou a formar parte da Lista de Honra do IBBY e foi reeditado en 1997 na colección «Fóra de xogo».

por Ferrín, ademais do mundo dos piratas, do engado das culturas orientais e das referencias ao universo tolkiano pero dende o onírico, todo conxugado coa tradición propia (Fernández Paz, 1989: 51). Trátase dun «texto abondo complexo pola grande cantidade de intertextualidade con que xoga e que non sempre poderá descifrar o lector, cousa que non empece que guste del» (Tarrío Varela, 1994: 359). O mozo Nmógadah, un dos Príncipes Segredos, tras ser detido e preso, debe superar diversas probas para lograr a liberdade, grazas á marca estrelada do Libredón e á axuda do castrón Mestre Lionel, que ten a facultade de comunicarse co pensamento. Na súa fuxida loita con xigantes, no castelo dos Leabertkolm, e cun cabaleiro, na selva de Brocelandia, conseguindo a espada máxica de Milmanda, namora e cae no feitizo dunha dama, Calpurnia Abana²⁵, coa flor Chunnilain e finalmente é liberado grazas ao poder máxico duns pexegos.

Caracterízase este relato pola combinación de referencias á actualidade co pasado cabaleiresco, o emprego de denominacións exóticas de espazos e personaxes, dos símbolos de liberdade e felicidade e da alegoría política, entre outras (Tarrío Varela, 1994: 354), converténdose nunha «metáfora dun soño de futuro: a necesidade de que a xuventude tome as rendas do seu tempo e leve a súa patria ao esplendor perdido» (Mociño en Roig, 2015: 156). Salienta polas múltiples referencias cultas e simbólicas a Tolkien, á materia de Bretaña, *As mil e unha noites...* que se mesturan coas da tradición literaria galega (Cunqueiro, Risco ou lendas da transmisión oral) (Fernández Paz, 1997: 283) nunha obra do xénero de espada e bruxería, que invita o lector a reinterpretar o texto nunha dobre lectura (Vázquez Freire, 2000: 35-36).

Tamén Bernardino Graña Villar (Cangas do Morrazo, 1932) en *Cristo e San Pedro peregrinos. (Contos populares de Galicia)* (Xerais, 1994) ofrece reescrituras de contos da transmisión oral, a través das viaxes de Cristo, Xudas e San Pedro nas que se describen e explican a cultura e as xentes de Galicia, algunhas delas con intervención de feitos maravillosos cristianizados, como é o caso de «Os tres desexos de Pedro», «Os desexos dos pobres» e «Os desexos dos ricos». Aínda que se tratan de reescrituras instrumentais, na «Introducción» Graña reconece a súa vaidade autoral nas «varias manipulacións miñas, varios amaños, varios aumentos, e adobos e detalles que

²⁵ Para Pena (2012: 115) este actante que ten unha relevancia significativa é «unha reformulación da figura da serea, que en toda a tradición occidental leva atraendo os homes cara a si dende os tempos en que se perde a memoria» e que pervive na mitoloxía popular galega en diferentes variantes.

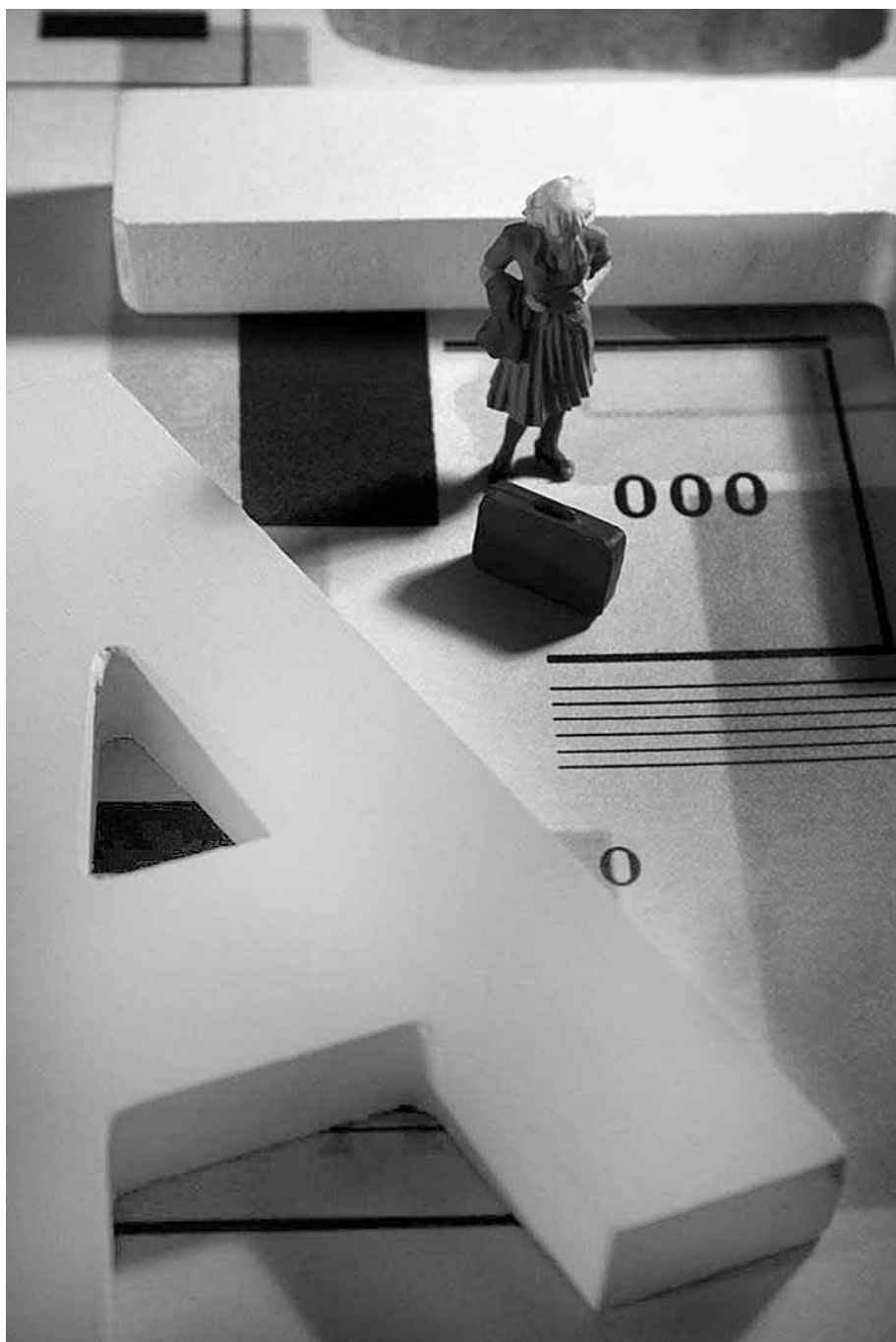
penso se poderían contar nunha narración oral demorada, non sintetizada» (Graña, 1994: 15).

Bibliografía

- Blanco Pérez, D. (1994): *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- ____ (2000): «Literatura popular de tradición oral» en X. M. González Reboredo (coord.), *Galicia. Antropoloxía: Imaxinario. Literatura Popular*, A Coruña: Hércules de Ediciones, tomo XXVIII, pp. 56-85.
- Bortolussi, M. (1985): *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Editorial Alhambra.
- Colomer, T. (1999): *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Díaz-Plaja, A. (2002): «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys» en T. Colomer (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 161-170.
- Domínguez Pérez, M. (2008): *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad específica española (1940-1980)*, Santiago de Compostela: Universidade. Facultade de Filoloxía. Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Tese doutoral.
- Equipo Glifo (1998a): *Diccionario de termos literarios (a-d)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Tamén se pode consultar na páxina web <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=DITERLI>
- ____ (1998b): *Diccionario de termos literarios (e-h)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Tamén se pode consultar na páxina web <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=DITERLI>
- Even-Zohar, I. (1994): «La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa» en D. Villanueva, *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría empírica y teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.
- Fernández del Riego, F. (ed.) (2000): *Un epistolario de Ramón Piñeiro*, Vigo: Editorial Galaxia.
- Fernández Paz, A. (1989): *Os libros infantís galegos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- ____ (1997): «O pracer de ler», *Revista Galega do Ensino* 16, maio, pp. 277-285.
- García Padrino, J. (1993): «¿Son infantiles los cuentos populares?» en P. C. Cerrillo e J. García Padrino (coords.), *Literatura infantil de tradición popular*, [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 97-110.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de C. Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Graña Villar, B. (1994): *Cristo e San Pedro peregrinos. (Contos populares de Galicia)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Hutcheon, L. (1985): *A Theory of Parody: the teachings of Twentieth-century Art Forms*, New York: Methuen.
- ____ (2006): *A theory of adaptation*, New York: Taylor & Francis Group.
- Lluch, G. (2003): *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pardo de Neyra, X. (2006): *As orixes da literatura infantil galega (1918-1936): unha nova forma de entender a literatura*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pena Presas, M. (2012): «As imaxes femininas na narrativa infantil e xuvenil galega: dos roles tradicionais á novela feminista (1975-1985)», *Madrugal. Revista de Estudos Gallegos* 15, pp. 107-117.
- Risco, V. (1928): «Ensaio d'un programa pr'o estudo da literatura popular galega», *Nós* 56, 15 agosto 1928, pp. 142-155.
- ____ (1970): *Pra recoller contos galegos*, Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- ____ (1979): «Etnografía: cultura espiritual» en R. Otero Pedrayo (dir.), *Historia de Galiza* 1, Madrid: Akal Editor, pp. 255-777.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1993): «Los arquetipos del cuento popular» en P. C. Cerrillo e J. García Padrino (coords.), *Literatura infantil de tradición popular*, [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 9-22.
- Roig Rechou, B.-A. (1996): *A Literatura Galega Infantil: Perspectiva diacrónica, descrición e análise da actualidade*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Tese en microficha da Universidade de Santiago de Compostela, nº 578.
- ____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Roig Rechou, B.-A. e C. Ferreira Boo (2010): «O conto de transmisión oral na LIX galega» en B.-A. Roig Rechou, M. Neira e I. Soto López (coords.),

- Reescrituras do conto popular (2000-2009)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 83-105.
- Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura galega: Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2014): *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía*, Porto: Tropelías & Companhia/Universidade de Santiago de Compostela.
- Thompson, S. (1946, 1972): *The Folktale*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston. / A. Lemmo (trad.), *El cuento folklórico*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Valriu Llinás, C. (2002): «Narrativa oral i literatura infantil: un joc de complexitats» en T. Colomer (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 59-67.
- _____ (2010): «Reescriptures de les rondalles en el s. XXI (2000-2009)» en B.-A. Roig Rechou, M. Neira e I. Soto López (coords.), *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 13-30.
- Vázquez Freire, M. (2000): «Todos fuimos Príncipes secretos», *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 133, «Los 100 del siglo XX», decembro, pp. 35-36.
- Vázquez Sousa, E. (2003): *O fouce, o hórreo e o prelo. Ánxel Casal ou o libro galego moderno*, Sada: Edicións do Castro.



Literatura nacional, literatura mundial. Literatura universal, literatura globalizada

MANUEL FORCADELA
Universidade de Vigo

1. Presentación. A literatura globalizada

Existe unha certa unanimidade na crítica contemporánea en considerar os traballos de Pascale Casanova e Franco Moretti como o inicio dun novo discurso crítico no que entra en debate unha nova fase da comprensión da literatura, unha literatura que agora admitiría ou comezaría a admitir a etiqueta de literatura globalizada.

Como sinala o profesor da Universidade de Pittsburgh, Ignacio M. Sánchez Prado (2006: 10), en primeiro lugar cabe considerar as posicións de ambos os dous críticos como o resultado dun proceso autocrítico e de autoavaliación do desenvolvemento do que se denomina literatura comparada. Quere isto dicir que, a partir da obra destes dous teóricos, entramos nun novo estadio da teorización sobre a literatura, no camiño da súa concepción global, por enriba das variacións locais e as peculiaridades lingüísticas que lle poidan ser propias. A acusación inicial de eurocentrismo vertida por moitos dos críticos do comparatismo, tal sería o caso de Edward Said, segue vixente, na medida en que moitos dos países semiperiféricos produtores de textos de envexable calidade son, ao mesmo tempo, considerados incapaces de xerar a teoría crítica que acompañe eses textos. Estalles permitida a enunciación discursiva das súas ficcións memorables e exemplares mais non a enunciación teórica¹. Teríamos daquela textos producidos nunha determinada zona do mundo, Hispanoamérica, por exemplo, que son postos en valor por outra zona do mundo, Europa, sen irmos máis lonxe. Textos que non son asumidos como grandes obras de arte polo propio país que os produce e que, porén, acadan a súa validación noutros lugares afastados do centro de produción, incapaces de xerar eses textos mais si de gozalos como un último produto

¹ A literatura mundial, tal e como a conciben Moretti e Casanova, entón, é parte dunha autoavaliación da literatura comparada, un de cuxos elementos é a reformulación da lectura de literaturas periféricas, a latinoamericana entre elas, en termos de axendas que corresponden estritamente a intereses intelectuais euronorteamericanos. Noutras palabras, parecera que, en moitos casos, Latinoamérica segue sendo o lugar de produción de «casos de estudo», pero non un *locus* lexítimo de enunciación teórica.

da súa relación imperial, ou post-imperial, se se preferir o termo. E este sería un novo debate, unha nova interrogante á que lle ir encontrando respostas: son os textos valorables valiosos en si mesmos ou é preciso encontrármolles unha teoría que os faga valer? Non está esa teoría implícita na recepción dos textos, no simple pracer lector? É preciso que esa teoría se concrete en textos laudatorios ou de encomio para que o texto se encha de valor? Non pode ocorrer que textos cunha extraordinaria bibliografía pasiva sexan ao mesmo tempo textos mortos? E non pode acontecer que o valor dos textos pasivos sobre un texto dado sexan máis valiosos que o propio texto?

Chegamos, por tanto, ao primeiro punto crucial do noso percorrido: a exposición do que semella o núcleo de polarizacións propias do noso tempo, o que denominaremos, alén do contraste entre o nacional e o mundial, que, como logo veremos, resulta un contraste superfluo e cargado de malas interpretacións, o contraste entre o nacional e o global, verdadeiro campo de batalla do conflito de discursos contemporáneos e non só no ámbito da literatura senón tamén no ámbito doutros subcampos culturais. O litixio na nosa opinión non se dá entre o nacional e o mundial (entendido o mundial como internacional), que son formas de convivencia pacífica e mutuo respecto, senón entre o nacional e o global, na medida en que o global semella manifestarse como radicalmente antagónico con respecto ao nacional.

Comecemos por lembrar aquí o celebrado aserto de Carlos Marx, mencionado por Francesco Loriggio², segundo o que unha perspectiva nacional unilateral e estreita de miras faise máis e máis imposible segundo pasan os anos e velaí a razón de que, desde as numerosas literaturas nacionais e locais, apareza a literatura mundial.

Mais contra esta formulación cabe alegar que, como sinalou detalladamente a escola de Pierre Bourdieu, o capital simbólico-literario amoréase de xeito nacional. Na medida en que non existe un campo literario mundial que invalide as perspectivas nacionais, cómpre entender que son os campos nacionais, administradores do capital simbólico de cada unha das literaturas, os que acollen os textos consagrados internacionalmente e que, ao facelo, non poden deixar de empregar a súa perspectiva nacional. E convén non esquecer que o concepto de literatura mundial, tal e como foi concibido

² «Marx's celebrated statement about world literature National one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature» (Loriggio, 2004: 67).

por Goethe, antes que por Marx, non era máis que unha revitalización do nacional, na medida en que implicaba que as obras que pasaban a formar parte desa literatura mundial eran as obras máis celebradas de cada unha das literaturas nacionais. De maneira que a literatura mundial non era máis que a literatura inter-nacional, isto é, unha profanación aparente e ao mesmo tempo unha consagración do carácter nacional do literario.

Mais, pola contra, cabe entender que a sociedade hipercomunicada na que vivimos, esta sociedade da información capaz de emitir e recibir desde calquera punto do planeta e de crear circunstancias de interlocución insólitas en tempo real, que antes implicarían un número cuantioso de semanas ou de meses, que esta nova sociedade, dicimos, está a consolidar novas formas de concepción do literario e xa non só con respecto aos instrumentos en que o literario se transmite, senón á propia constitución do que considerabamos hai pouco unha arte secularmente definida e dificilmente modificable.

A traxectoria dun autor como García Márquez, semellante á de moitos outros (Colombia-Barcelona-París-Londres-Nova York), suxerida por Pascale Casanova, podería iluminar este proceso en gran medida innovador e propio da sociedade contemporánea. Hai que ter en conta, porén, como sinala Antón Figueroa, que todo texto literario se produce nunha cultura e nun campo literario, isto é, nun espazo e nun tempo histórico propio, que condicionan a súa produción e resultan de por si intraducibles. De tal maneira que, cando ese texto é importado a outro campo literario, a outra cultura, as condicións que determinan a súa constitución como texto cargado de capital simbólico son outras ben diferentes a aquelas que interviñeron na súa produción:

Partiendo de que el texto es un elemento en una relación de comunicación, no funciona lo mismo, no comunica igual un texto a) cuando es una *heterodoxia*, b) cuando se convierte en una *doxa* es decir cuando se convierte modelo y actúa como tal, c) cuando se convierte en un *clásico* y por así decirlo y ya no está vigente en la movida literaria o lo está pero *autrement*. No se lee lo mismo, no produce los mismos efectos estilísticos, etc. Pongamos un ejemplo, no comunica lo mismo *La Cantatrice Chauve*, cuando irrumpe en solitario en el mundo artístico como emblema y «prise de position» del *nouveau théâtre*, que cuando el *nouveau théâtre* adquiere gran poder simbólico y se convierte un modelo, o cuando finalmente se convierte en clásico, en cierto modo en *affaire classé* o, como diría Barthes, «en objet essentiellement scolaire» (Figueroa, 2008: 37-50).

Quérese dicir con isto que, aínda sendo evidente a irrupción no espazo crítico contemporáneo deste novo modelo globalizante, non fica nin moito menos invalidada a concepción nacional do literario, nin a efectos da produción nin da reelaboración crítica. Máxime se encontramos que a autonomía do campo literario ten sempre como referente, para ben e para mal, o campo político que, ese si, opera como un factor diferenciador, aínda que o modelo democrático-liberal estea a día de hoxe estendido por todo Occidente, dentro, claro está, dun sen fin de conxunturas diferentes e de conflitos marcadamente locais.

Este modelo democrático-liberal, que obedece á lóxica globalizadora do imperialismo americano e o seu modelo económico, estaría na base, por tanto, do modelo globalizante da literatura.

Pola súa parte, a maioría dos teóricos literarios mencionados por Didier Coste (2004: 40), desde Wolfgang Kayser a Antonio García Berrio ou Aguiar e Silva, Itamar Even Zohar e Jean Bessière, aínda na estreiteza das súas limitacións xeopoéticas, consideraría calquera quebra da unidade da literatura como un golpe fatal contra a *Litteraturwissenschaft* que queren construír ou consolidar. E isto resulta aínda máis claro para os principais historiadores e teóricos literarios da India, desde R. K. Dasgupta a Sisir Kumar Das ou aínda Milind Malshe. Todos eles subscribirían o aserto de René Wellek³ segundo o que «Sexan cales foren as dificultades que unha concepción da historia literaria universal deba afrontar, é importante pensar a literatura como unha totalidade e definir o crecemento e o desenvolvemento da literatura sen ter en conta a distinción lingüística».

Partamos, por tanto, deste contraste entre o mundial e o nacional, entre o universal e o particular, entre o global e o local.

2. Literatura nacional, mundial, universal e global

Cómpre, de entrada, definirmos con precisión tres conceptos: a literatura nacional, a literatura mundial e a literatura universal. E máis un que nos vén engadido polo contexto inmediato: a literatura globalizada.

³ «Whatever the difficulties into which a conception of universal literary history may run, it is important to think of literature as a totality and to trace the growth and development of literature without regard to linguistic distinction» (Coste, 2004: 40).

A literatura mundial, mercado do tráfico literario internacional, tal e como ten sinalado Ignacio M. Sánchez Prado (2006: 11)⁴, sería o punto de encontro entre aquilo que, xerado por unha determinada cultura, entra en contacto, por medio da tradución, con todas as demais, podéndonos considerala desde tres perspectivas diferentes. A saber:

- Todas as formas de mediación entre as literaturas de diferentes países.
- Todos os medios para lograr coñecemento, comprensión, tolerancia, aceptación e amor pola propia literatura a outros pobos.
- Todo o relacionado coa recepción foránea da propia literatura. Ou, dito con outras palabras, o mercado do tráfico literario internacional, unha ágora transnacional.

Mais a idea de Goethe non era nin moito menos unha idea orixinal e persoal senón un mero eco dunha idea que xa levaba algún tempo a pairar sobre o ambiente intelectual europeo. De feito, antes de que Goethe comezase a falar sobre o tema, Jules Michelet⁵ xa ten a idea de botar man de todas as literaturas, consideradas como un macrotexto conxunto, para interrogalas a propósito da Historia. Vemos, pois, como esta consideración das tradicións literarias, por enriba das fronteiras nacionais, vai acompañada dunha vontade de indagación sobre que cousa poida ser a Historia, os seus sentidos, se os tiver, os seus rumbos etc. E un pouco despois Edgar Quinet⁶ considera

⁴ Schulz e Rhein, seguindo o fundacional traballo de Fritz Strich sobre o tema, condensan as ideas de Goethe da seguinte maneira: «To Goethe the term was applicable to 1) all forms of mediation between the literatures of different nations, to 2) all means to achieve knowledge, understanding, tolerance, acceptance and love of the literature to other peoples; and finally to 3) the concern with the foreign reception to one's own literature. *Weliliteratur*, then, to Goethe, was the marketplace of international literary traffic» (3). Dito doutro xeito, para Goethe, a literatura mundial componse dun conxunto de prácticas e valores que, en transcendencia das fronteiras nacionais, permiten concibir o exercicio da literatura coma unha sorte de ágora transnacional.

⁵ Segundo reconta Paul Bénichou, en 1825, dous anos antes de que Goethe comezara a escribir sobre o tema, Jules Michelet «[p]royecta interrogar a la literatura universal considerada como testimonio del pensamiento de los pueblos para obtener, por encima de los hechos históricos, una "filosofía de la historia", idea que comenzaba a desarrollar unos años antes en un proyecto intelectual que llamaba "histoire de la civilisation retrouvée dans les langues"» (468). Tomado de Ignacio M. Sánchez Prado (2006: 18).

⁶ «Trece años más tarde, y en la estela tanto de Michelet como de Goethe, el pensador neocatólico Edgar Quinet plantea también el universalismo de la producción literaria en relación con un ideal universal religioso» (Strich, 205-6; Benichou, 456-459). Tomado de Ignacio M. Sánchez Prado (idem).

tamén a posibilidade de pór en relación a universalidade do literario coa universalidade do relixioso.

Temos que ser conscientes de que a posición de Goethe e os demais autores que o anteceden e suceden na aparición do concepto de Literatura Mundial é o resultado dun conflito. Desde unha perspectiva dialéctica, que tamén nos permite ver a evolución da tradición literaria galega como un correlativo do acontecido no centro do debate cultural de Occidente, as dúas forzas antagónicas non serían outras que aquelas que litigarían co contraste entre o esencial, e por tanto perenne, e o histórico, e por tanto caduco. Se aceptamos este litixio, teríamos que situar da banda do esencial e perenne, o romántico e o popular, concibido tamén como o tradicional, e situar da bando do histórico, o moderno e o culto. De tal xeito que a seguinte táboa podería servirnos de resumo conceptual:

O ESENCIAL	O HISTÓRICO
Perenne e intemporal	Caduco
Romántico e popular	Moderno e culto
Literatura nacional	Literatura mundial

Tal e como ten comentado Vilashini Cooppan (2004: 13):

se a literatura comparada encontra o seu momento inaugural no libro resoltamente nacionalista de Madame de Stael *De la Littérature* (1800), coa súa diferenciación das literaturas e os personaxes dos adustos e filosóficos alemáns, os ingleses retranqueiros, os italianos apaixonados e os franceses bendicidos con máis encanto, sabor e lexeza ca ningunha outra nación europea, isto igualmente devolve a ollada cara a Goethe e a súa elaboración aproximadamente contemporánea do concepto expansivo e supranacional de *Weltliteratur*⁷.

Quérese dicir que a literatura mundial é, a un tempo, unha reafirmación do nacionalismo literario e a procura doutro modelo que o supere. Reafirmación do nacionalismo literario porque non se concibe sen a presenza de literaturas nacionais que demandan ser lidas e interpretadas alén dos seus

⁷ «If comparative literature finds an inaugural moment in Madame de Stael's resolutely nationalizing *De la Littérature* (1800), with its differentiation of the literatures and characters of the dour, philosophical Germans, the joking English, the passionate Italians, and the French, blessed with "more charm, taste, and levity" than any other European nation, it equally looks back to Johann W. von Goethe's roughly contemporaneous elaboration of the expansive, supranational concept of *Weltliteratur*».

dominios orixinais, de maneira que o xentilicio correspondente (francés, alemán, inglés, galego etc.) acompaña o título ou o autor ou o xénero do libro en concreto, por máis que a súa lectura se faga mediante a correspondente tradución. Procura doutro modelo porque se percibe a posibilidade de que esa circulación de mercadoría cultural sexa a semente para unhas novas condicións de intercambio.

Djelal Kadir (2004: 5) observou que o recurso a un concepto de mundo como o articulado por Goethe repetidamente garda relación e convértese en contemporáneo ideoloxicamente dos momentos culturais e políticos dos vértices traumáticos da historia⁸. Isto, continúa Kadir, explica por que o momento de articulación do concepto *Weltliteratur* é estritamente contemporáneo á orixe das literaturas nacionais e, de maior importancia aínda,

a la idea de literatura comparada como articulación de éstas como unidades básicas de estudio. A fin de cuentas, las reflexiones de Herder que darán origen a toda la idea de cultura nacional no sólo son contemporáneas a los planteamientos de Goethe, sino que emergen exactamente del mismo teatro sociopolítico. Goethe, por tanto, articula su concepto en resistencia a una tendencia filológica que Gadamer llama «la inversión romántica», es decir, la ruptura del discurso ilustrado y la vuelta a un discurso de los orígenes que reevaluaba la literatura medieval y la literatura popular con el fin construir mitos históricos de origen (Sánchez Prado, 2002: 10).

Moi interesantes resultan, tamén, as consideracións que, pouco despois de Goethe, levan a cabo Marx e Engels no seu Manifesto Comunista de 1848, concretamente ao falaren sobre o rol da burguesía. Os dous salientan a conformación cosmopolita da produción e do consumo e sinalan como a antiga autosuficiencia e illamento locais e nacionais vense agora ocupados por un tráfico en todas as direccións. E o mesmo que ocorre na produción material ocorre igualmente na produción intelectual. Por tanto, a literatura mundial é en Marx e Engels⁹ o resultado cultural do proceso dialéctico

⁸ «repeatedly correlates and becomes coeval ideologically with cultural and political thresholds at traumatic cusps of history» (Kadir, 2004: 5).

⁹ En virtude da súa explotación do mercado mundial, a burguesía deu unha conformación cosmopolita á produción e ao consumo [...] O sitio da antiga autosuficiencia e illamento locais e nacionais vese ocupado por un tráfico en todas as direccións, por unha mutua dependencia xeral entre as nacións. E o mesmo que ocorre na produción material ocorre así mesmo na produción intelectual. Os produtos intelectuais das diversas nacións convértense en patrimonio común. A parcialidade e a limitación nacionais tórnanse cada vez

do capital, onde a expansión do mercado se proxecta ideoloxicamente na mundialización da cultura.

O certo é que, con independencia do seu vínculo coa literatura comparada, o concepto de literatura mundial tivo un desenvolvemento particular ao comezos do século XX, desenvolvemento no que podemos enraizar moito da solvencia de que arestora goza o termo. Un exemplo disto sería o libro de Moulton¹⁰ de 1911, *World Literature and Its Place in General Culture*, no que se vai artellando a idea de separar a literatura mundial da literatura comparada. Esta tensión percibida polo crítico inglés resulta de enorme interese na medida en que se torna máis explícito e evidente que a literatura mundial, en tanto que literatura universal vista desde un determinado punto de vista, presumiblemente a perspectiva do observador, non é o mesmo que a literatura mundial, en tanto que suma de todas as literaturas nacionais.

Temos, por tanto, os tres conceptos en pleno funcionamento: literatura nacional, literatura mundial (ou sexa, o conxunto das literaturas nacionais) e literatura universal (ou sexa, a visión da literatura mundial, desde unha perspectiva nacional). Teríamos, pois, unha literatura nacional considerada como punto de partida para calquera consideración da literatura, tanto mundial como universal. O que poderíamos denominar a produción nacional da literatura universal. A consigna lanzada por Pascale Casanova serve, daquela, de explicación: o capital simbólico literario amoréase de xeito nacional, que poderíamos reformular como: o capital simbólico literario, mesmo aquel que excede os límites da nación, amoréase de xeito nacional ou, dito doutra maneira, é o campo literario nacional o lugar de reparto do capital simbólico, sexa cal for a procedencia dos produtos litigantes. Non teríamos máis que irmos comparando coleccións de clásicos da literatura

máis imposibles e, a partir das numerosas literaturas nacionais e locais, fórmase unha literatura universal (*Weltliteratur*).

¹⁰ Un caso particularmente destacado é o volume *World Literature and Its Place in General Culture*, publicado en 1911 por Richard G. Moulton. Como xa estudou Sarah Lawall, este texto responde a unha conxuntura pedagóxica particular, a rearticulación institucional da literatura británica a comezos de século. Moulton continúa cunha liña de des-identificación da literatura mundial coa literatura comparada ao afirmar que esta última é, desde o seu nome, de alcances limitados. A distinción central de Moulton atópase, non obstante, noutro lugar: o crítico inglés separa a «literatura universal», entendida como «the sum total of all literatures», da «literatura mundial», que é a literatura universal «seen in a perspective from a given point of view, presumably the national standpoint of the observer» Tomado de Ignacio M. Sánchez Prado (2006: 20).

universal, publicadas en diferentes países do mundo, para obtermos unha casuística merecedora de análise detallada. É certo que os clásicos greco-latinos aparecen en case todas, mais a variación é moi ampla. Desde obras locais e non traducidas a outros idiomas como, por exemplo, as crónicas de Indias nas editoriais suramericanas, que non aparecen nas coleccións europeas; a inclusión ou non de textos filosóficos, Platón, Aristóteles, Séneca etc. sempre a criterio do editor; a inclusión ou non de novela francesa, inglesa, rusa, americana, española, do S. XIX; e un longo etcétera, xa que esta análise detallada podería desviarnos excesivamente do noso camiño. Isto quere dicir que o universal é unha etiqueta que serve como cumio do capital simbólico literario nacional que sitúa os seus autores consagrados á beira dos autores indiscutibles, ben poucos, que gozan dese supremo privilexio. E, por suposto, é de sinalar a ausencia moi xeneralizada de textos provenientes da tradición oriental, como se máis da metade da poboación do mundo non tivese amareado unha produción en textos literarios semellante á da outra metade.

En conclusión, o universal en literatura non deixa de ser un eufemismo, un significante baleiro que flutúa no seu sentido a criterio do emisor, case sempre como portador de ideoloxía ou, aínda peor, de transmisión de valores políticos e nacionais interesados.

3. A entidade nacional do universal

Nos países sometidos a unha diglosia cultural e lingüística a literatura universal é un método eufemístico para introducir e impor os criterios selectivos da cultura dominante que adxunta moitos dos seus textos avalados co capital simbólico do universal. E aínda, alén diso, despreza os textos producidos pola cultura dominada (e nacional) que aparecen deslexitimados e en situación de inferioridade.

Ignacio M. Sánchez Prado (2006: 13) ve nisto, para nós con toda razón, unha aporía que serve de soporte e de validación da perspectiva nacional, ao tempo que a transcende.

Es la aporía existente en esta concepción de la literatura mundial como producto tanto de la cultura específica de las naciones como del intercambio cultural, presente también en Goethe, la que permite la fundación de la disciplina de la literatura comparada, un trabajo que, simultáneamente, valida la perspectiva nacional y la trasciende.

E velái o que para nós é o miolo do asunto: a literatura mundial é, lonxe dunha afirmación globalizante e anuladora do nacional, unha validación do carácter nacional do literario. É enganoso, por tanto, presentar a literatura mundial como suplantadora, en tanto que superación, do concepto de literatura nacional. O manexo do concepto, en ocasións tamén denominado universal, xoga deste xeito á confusión; trátase de superar o nacional periférico mediante a vindicación do nacional central por medio da súa penetración lingüística a base de textos traducidos ao idioma central. Para o caso da cultura galega o mecanismo sería moi simple: renunciemos ao nacional (tanto español como galego) para sermos universais, léndomos autores traducidos, mais iso si, traducidos ao español. A trampa está en non contemplar a posibilidade do universal como tradución ao galego. Deste xeito, o universal convértese, malevolamente, en carta de identidade do colonial, de maneira que a metrópole próxima non é máis que unha estación de intercambio de cara ao universal. Coñecida é a teima da Xeración Nós de levar a cabo esa interlocución co universal directamente desde Galicia, sen ter que pasar por Madrid. Neste sentido, desde o *Arredor de si*, de Ramón Otero Pedrayo, ao *Cara a Times Square*, de Camilo Gonsar, a tradición literaria galega conta cunha longa nómina de textos que relatan o proceso da inclusión do galego no universal sen a intermediación do español, como cultura e como nacionalidade mediadoras e, ao mesmo tempo, exercentes dunha tutela.

Non deixemos de mencionar o escrito por Djelal Kadir (2004: 2)¹¹ no sentido de que a literatura é en si mesma o resultado da práctica cultural e mundializar a literatura é darlle unha particular densidade histórica. Isto é, a clave radica en saber quen mundializa e desde onde. O ritmo e o tempo histórico da sociedade que escolle e canoniza un texto alleo é consubstancial a ese proceso. «A globalización é o proceso que amarra a esfera pola

¹¹ «Literature, as already noted, is itself the outcome of cultural practice, and to world literature is to give it a particular historical density. Globalization is a process that binds a sphere by the circumference it describes. In the case of literature, the compelling question becomes, who carries out its worlding and why? And in the instance of globalization the inevitable issue is the locus where the fixed foot of the compass that describes the globalizing circumscription is placed. Where the foot of the compass rests is inexorably the center. And, since all actions are motivated, the worlding of literature is not random, though the outcomes of the action, as with the potential of all actions, could well be unintended and accidental. A discussion of world literature and globalization, then, may well yield greater explicatory possibilities if viewed through these practical considerations» (Kadir, 2004: 2).

circunferencia que describe. No caso da literatura a pregunta pertinente é quen leva a cabo a súa mundialización e por que?». Digamos que calquera texto mundializado desde un centro segue a lóxica dese centro e, por máis que o texto persiga desdebuxar ese centro e presentar outro, as razóns da súa mundialización hainas que procurar no centro real e non no centro imaxinario. *Cien años de soledad* mundialízase desde Barcelona e non desde Macondo. A lóxica do seu éxito está na sociedade occidental que o celebra como un clásico e non na cultura do mato colombiano. «E no caso da globalización o tema inevitable é o lugar en que se sitúa o pé fixo do compás que describe a circunscrición globalizadora. O lugar en que permanece o pé do compás é inexorablemente o centro». O texto mundializado non o é como resultado da sorte ou do azar senón por razóns poderosas que só poden ser explicadas desde o centro que leva a cabo esa mundialización. «E, na medida en que todas as accións están motivadas, a mundialización da literatura non é aleatoria, aínda que os resultados da acción, como o potencial de toda acción, poida ser inesperado e accidental». Temos, pois, que considerar que en toda obra mundializada debe ser estudado o centro desde o que se leva a cabo ese proceso, na medida en que estará implicado na canonización dese texto e a alegoría nacional (un concepto de Jameson do que falaremos máis abaixo) funcionará como un reflexo dese centro. «Unha discusión sobre a mundialización e globalización da literatura debe daquela ceder grandes posibilidades de explicación se é vista a través destas consideracións prácticas».

Galicia e a súa literatura estaría no marco do que Moretti denomina semi-periferia, concepto que para el concentra o que denomina 'potencial revolucionario'. E por aí o que o teórico italiano denomina a Lei de Jameson, entendendo por tal cousa o feito de que a maior parte das innovacións formais literarias proveñen da periferia, o que sería unha primeira etapa no proceso de desoccidentalización do patrimonio humano e a formación desa cultura máis ampla da que todos seríamos variedade cultural.

4. A comprensión multicultural do literario

No seu artigo de 1997, titulado «Hacia una comprensión multicultural de los derechos humanos», Boaventura de Sousa Santos parte do recoñecemento da natureza incompleta de cada cultura e da necesidade de entrar en diálogo entre culturas. Digamos, onde pon culturas, literaturas e o significado axustarase aínda moito máis ao noso discurso. Non hai maior demostra-

ción do carácter incompleto de toda tradición literaria que o feito de que a produción literaria sexa continuada, non só a unha escala local senón, e sobre todo, a unha escala global. O innúmero continxente de obras de nova redacción que se publican semana tras semana fai, como xa ten sinalado Franco Moretti, que a súa lectura por parte do estudoso sexa de feito imposible. A invisibilidade forma parte da comprensión contemporánea do fenómeno cultural e literario. A loita por ser visible, por gañar lectorado, por estar presente nos medios, desvirtúa a profesión do escritor, obrigado a entrar nunha espiral de mercado que nada ten que ver coa cerna do seu oficio. Esta voracidade escritora é, por tanto, a medida da insatisfacción e do carácter incompleto de toda tradición literaria que nin as traducións nin a aprendizaxe de idiomas poden solucionar. A autarquía cultural non é só un soño senón, máis ben, un pesadelo.

Para Boaventura, mentres os dereitos humanos de primeira xeración foron deseñados como unha loita da sociedade civil contra o Estado, considerado como o único violador dos dereitos humanos, na segunda e terceira xeración o Estado convértese no garante dos dereitos humanos. Mais a tensión reside no feito, sempre na opinión de Boaventura, de que en aspectos moi cruciais a política dos dereitos humanos é cultural. Tanto é así que mesmo podemos pensar que, ao final do século, os dereitos humanos simbolizaron o retorno do cultural e mesmo do relixioso. Mais falar de relixión e cultura de diferenza, de límites, de particularidade. Como poden ser á vez os dereitos humanos unha política global e cultural? Velaquí o gran dilema. Se os dereitos humanos son cultura, a tensión que se xera entre globalización e localización e dereitos humanos...

Para Boaventura, a globalización é un proceso polo que unha entidade ou condición local ten éxito ao estender a súa influencia sobre o globo e, ao logralo, desenvolve a capacidade para designar unha entidade ou condición social rival ou local. A globalización é sempre, por tanto, a globalización exitosa dun localismo dado. A globalización supón a localización.

Cabe distinguir, daquela, catro modos de produción da globalización, que producen catro formas da mesma:

- O localismo globalizado.
- O globalismo localizado.
- O cosmopolitismo.
- A herdanza común da humanidade.

Enténdense como formantes do localismo globalizado os seguintes procesos: a operación mundial das corporacións transnacionais, a transformación do inglés en lingua franca, a globalización da comida rápida e da música popular estadounidense, a adopción mundial do dereito de propiedade intelectual estadounidense e a nova lex mercatoria.

Tamén se entenden como formantes do globalismo localizado: os enclaves do libre comercio, a deforestación e masivo esgotamento dos recursos naturais para pagar a débeda externa, o uso turístico de tesouros históricos, de lugares relixiosos ou cerimoniais, das artes e oficios e a vida salvaxe, os despoños ecolóxicos, a conversión da agricultura orientada á exportación como parte do axuste estrutural, a etnicización do lugar de traballo. Téñase en conta, sempre segundo Boaventura, que a división internacional do globalismo asume o seguinte patrón: por unha banda, os países centrais especialízanse en localismos globalizados e, por outra, os países periféricos ven imposta a opción dos globalismos localizados.

Enténdense como formantes do cosmopolitismo os diálogos Norte-Sur, as novas formas de internacionalismo laboral, as redes transnacionais de grupos de mulleres, de indíxenas e organizacións de dereitos humanos e un longo etc.

Enténdense como formantes da Herdanza Común da Humanidade asuntos como o sostemento da vida humana na Terra, a protección da capa de ozono, do Amazonas, da Antártida, da biodiversidade etc.

O sistema mundial é unha rede de localismos globalizados e de globalismos localizados. Mentres o primeiro e o segundo son globalizacións desde arriba, o terceiro e o cuarto son globalizacións desde abaixo.

Unha das preguntas fundamentais de todo o noso escrito sería, daquela, a seguinte: o feito de que a ficción teña un carácter centrífugo e a dicción un carácter centrípeto condiciona a tendencia perceptible no momento actual a unha primacía da ficción, influída igualmente pola preponderancia das artes audiovisuais e pola industria a elas asociada? Ou, dito doutra maneira, é unha coincidencia que o momento actual de desenvolvemento do capitalismo estea igualmente acompañado polo carácter centrífugo da ficción?

A literatura de dicción, isto é, de estilo, está condenada nun mundo no que a lingua franca non é outra que o inglés das mil palabras?

Como compaxinar a industria e a cultura? Unha industria que se alimenta da globalización ficcional fronte a unha cultura que demanda e implica un maior coñecemento dos idiomas en que se escribe a literatura de arte.

E lembremos a cita de René Wellek¹² segundo o que «Sexan cales foren as dificultades que unha concepción da historia literaria universal deba afrontar, é importante pensar a literatura como unha totalidade e definir o crecemento e o desenvolvemento da literatura sen ter en conta a distinción lingüística».

Temos, pois, que partir de que a literatura galega sofre o que poderíamos denominar

1. Un globalismo localizado. «Podería chamar agora por Kerouac...»
2. Ao tempo que loita por ser un localismo globalizado. As traducións do galego a outros idiomas e as tentativas de saír fóra do mercado galego.
3. Concíbese a si mesma desde unha perspectiva cosmopolita. *Arredor de si*, de Ramón Otero Pedrayo.
4. Adquiriu xa o status de membro de pleno dereito do Patrimonio da Humanidade. *Cara a Times Square*, de Camilo Gonsar.

5. Conclusións

En conclusión:

1. A irrupción no espazo crítico contemporáneo deste novo modelo globalizante, non invalida a concepción nacional do literario, nin a efectos da produción nin da reelaboración crítica.
2. A literatura mundial é, lonxe dunha afirmación globalizante e anuladora do nacional, unha validación do carácter nacional do literario. É enganoso, por tanto, presentar a literatura mundial como suplantadora, en tanto que superación, do concepto de literatura nacional.
3. O manexo do concepto, en ocasións tamén denominado universal, xoga deste xeito á confusión; trátase de superar o nacional periférico mediante a vindicación do nacional central por medio da súa penetración lingüística a base de textos traducidos ao idioma central. Para o caso da cultura galega o

¹² Vid. nota 3.

mecanismo sería moi simple: renunciemos ao nacional (tanto español como galego) para sermos universais, léndomos autores traducidos, mais iso si, traducidos ao español. A trampa está en non contemplar a posibilidade do universal como tradución ao galego. Deste xeito, o universal convértese, malevolamente, en carta de identidade do colonial, de maneira que a metrópole próxima non é máis que unha estación de intercambio de cara ao universal. Coñecida é a teima da Xeración Nós de levar a cabo esa interlocución co universal directamente desde Galicia, sen ter que pasar por Madrid.

4. O importante dun texto non é tanto onde se produza e cando se produza senón onde se actualice e cando se actualice por medio da lectura. É a actualización lectora a que marca definitivamente a construción do texto como signo, o seu sentido determinado nun momento histórico dado.

5. De toda a obra mundializada debe ser estudado o centro desde o que se leva a cabo ese proceso, na medida en que estará implicado na canonización dese texto e a alegoría nacional funcionará como un reflexo dese centro.

6. A noción de literatura mundial só é articulable desde unha perspectiva nacional concreta. O que poderíamos denominar a produción nacional da literatura universal. A consigna lanzada por Pascale Casanova serve, daquela, de explicación: o capital simbólico literario amoréase de xeito nacional, que poderíamos reformular como: o capital simbólico literario, mesmo aquel que excede os límites da nación, amoréase de xeito nacional ou, dito doutra maneira, é o campo literario nacional o lugar de reparto do capital simbólico, sexa cal for a procedencia dos produtos litigantes.

7. O universal é unha etiqueta que serve como cumio do capital simbólico literario nacional que sitúa os seus autores consagrados á beira dos autores indiscutibles, ben poucos, que gozan dese supremo privilexio. É ben significativa a ausencia moi xeneralizada de textos provenientes da tradición oriental, como se máis da metade da poboación do mundo non tivese amorado unha produción en textos literarios semellante á da outra metade. En conclusión, o universal en literatura non deixa de ser un eufemismo, un significante baleiro que flutúa no seu sentido a criterio do emisor, case sempre como portador de ideoloxía ou, aínda peor, de transmisión de valores políticos e nacionais interesados.

8. O concepto de ‘republica mundial das letras’ é o resultado de dous movementos teóricos, por unha banda internacionalízase o concepto de campo

de produción cultural e, máis concretamente, o de campo literario, conceptos, como se sabe, herdados de Bourdieu. A república mundial das letras aparece como un mercado mundial de bens simbólicos e do capital simbólico a eles asociado, onde existe un amoreamento de capital por parte dos clásicos e das nacións e culturas centrais e, por outra banda, un conxunto de escritores que retan a ese mercado mundial e o seu statu quo e, ao facelo, conseguen nalgúns casos o amoreamento dun capital propio e unha eventual consagración na 'república'. Esta 'república' goza dunha relativa autonomía con respecto ao campo político, se ben non podemos esquecer o carácter marcadamente político (sexa o que for o que isto signifique) das literaturas nacionais.

Bibliografía

- Bénichou, P. (2001): *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*, A. Garzón del Camino (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production*, Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002): «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», *Actes de la recherche en sciences sociales* 145, pp. 3-8.
- Casanova, P. (1997): *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris: Seuil.
- _____ (1999): *La République mondiale des lettres*, París : Seuil. Tradución ao castelán: (2001): *La república mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002): «Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales», *Anthropos. Teoría de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la expresión literaria* 196, pp. 61-70.
- _____ (2004): *The World Republic of Letters*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2005): «Literature as a World», *New Left Review* 31, pp. 71-90.
- Cooppan, V. (2001): «World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millenium», *Symplok* 9, 1-2, pp. 15-44.
- _____ (2004): «Ghosts in the Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature», *Comparative Literature Studies* 41/1, Penn State University Press, pp. 10-36.
- Coste, D. (2004): «Is A Non-Global Universe Possible? What Universals in the Theory of Comparative Literature (1952–2002) Have to Say About

- It», *Comparative Literature Studies* 41/1, Penn State University Press, pp. 37-48.
- De Sousa Santos, B. (1997): «Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos», *Revista Análisis Político* 31, maio/agosto, IEPRI: Universidad Nacional de Colombia, pp. 3-16.
- Figuroa Lorenzana, A. (2008): «Discourse on National Identity: Notes from Galicia» en J. M. Barbeito *et al.* (eds.), *National Identities and European Literatures/Nationale Identitäten und Europäische Literaturen*, Berna: Peter Lang, pp. 203-221.
- _____ (1988): *Diglosia e texto*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1996): *Lecturas alleas: sobre das relacións con outras literaturas*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- _____ (1997): *Communication littéraire et culture en Galice*, Paris: L'Harmattan.
- _____ (2001): *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2008): «Circulación de textos y campos sociales: la polifonía que sobreviene», en F. M. Bango de La Campa, A. Niembro Prieto e E. Álvarez Prendes (eds.), «*Intertexto y Polifonía*»: *Homenaje a M^a Aurora Aragón*, Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 37-50.
- _____ (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Ames: Laiovento.
- Forcadela, M. (2013): *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra: as relacións entre o imaxinario literario e o imaxinario nacional na literatura galega contemporánea*, Berlín: Frank & Timme.
- Loriggio, F. (2004): «Disciplinary Memory as Cultural History: Comparative Literature, Globalization and the Categories of Criticism», *Comparative Literature Studies* 41/1, Penn State University Press, pp. 49-79.
- Martínez-Bonatti, F. (1979): «Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura», *Revista de literatura hispánica* 10, Artigo 9. Disponible en liña: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/9>
- Moretti, F. (1996): *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, Londres: Verso.
- _____ (1998): *Atlas of the European Novel*, Londres: Verso
- _____ (1999): «Conjectures on World Literature», *New Left Review* 1, pp. 54-68.
- _____ (2000): «Coyunturas de La Literatura Mundial», *New Left Review* 3, pp. 65-76.
- _____ (2000): *Atlas of the European Novel 1800-1900*, Londres: Verso.
- _____ (2000): «The Slaughterhouse of Literature», *Modern Language Quarterly* 61/1, pp. 207-227.

- _____ (2003): «More Conjectures», *New Left Review* 20, pp. 73-81.
- _____ (2003): «Más Conjeturas Sobre La Literatura Mundial», *New Left Review* 20, pp. 83-92.
- _____ (2005): *Graphs, Maps and Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres: Verso.
- _____ (2005): *La letteratura vista da lontano*, Torino: Einaudi.
- Said, E. W. (1979): *Orientalism*, New York: Vintage.
- _____ (1983): *The World, the Text and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (2004): *Humanism and Democratic Criticism*, Nueva York: Columbia University Press.
- Sánchez Prado, I. M. (2002): *El canon y sus formas. La reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*, Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- _____ (2004): «Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales» en A. Pineda Franco e I. M. Sánchez Prado (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 63-88.
- _____ (2006): «Hijos de Metapa. Un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)» en I. M. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la literatura mundial*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 7-46.
- Wellek, R. (1955): *A History of Modern Criticism 1750-1950 I. The Later Eighteenth Century*, New Haven: Yale University Press.
- _____ (1970): *Discriminations. Further Concepts in Criticism*, New Haven: Yale University Press.
- Wellek, R. e A. Warren (1966): *Teoría literaria*. J. M^a Gimeno (trad.), Madrid: Gredos.



O esplendor da epopea peninsular nos albores do século XIX. De *L'Atlàntida* de Verdaguer a *Os Eoas* de Pondal

MODESTO FRAGA
Investigador literario

Para o profesor Anxo Tarrío, polo seu maxisterio.

Introdución

«L' arpa era antiga que en els jorns de glòria
Davant els reis en el castell sonava:
Encara dins la pols d'aquelles cordes
Notes dormien de dolçura pàtria».
Miquel Costa i Llobera

Un dos temas máis tratados na literatura universal e, particularmente, na poesía está relacionado co canto heroico e sublime, coa evocación ponderada para con aqueles que co seu esforzo fixeron posible a construción do imaxinario común que acompaña os homes e mulleres que conforman a civilización humana. A historiografía literaria occidental está inzada de referencias a grandes xestas protagonizadas pola humanidade ao longo dos tempos e que, dalgún modo, as diferentes manifestacións contribuíron a enxalzar de maneira decisiva. Cómpre citar, sen ir máis lonxe, obras tan representativas como *Eneida*, *Mirèio*, *Paraíso Perdido* ou *Kalevala*, entre outras, para constataremos esta evidencia.

Nin que dicir ten que para alén da inxente e prolixa produción épica realizada por autores como Homero, Virxilio, Milton ou Dante Alighieri, que supuxeron un fito extraordinario no coñecemento mitolóxico da cultura grecolatina, outras comunidades culturais —tal é o caso das manifestacións producidas nos distintos sistemas literarios periféricos: o catalán, o éuscaro ou o galego— foron quen de construír a súa propia tradición épica a través da (re)elaboración dos máis variados rexistros e repertorios de índole patriótica.

Nese senso, convén reparar na obra literaria de dúas figuras fundamentais da expresión poética peninsular do século XIX no ámbito lingüístico das respectivas nacións sen Estado: o catalán Jacint Verdaguer (*Folgueroles*, 1845—Barcelona, 1902) e o galego Eduardo Pondal (*Ponteceso*, 1835—A

Coruña, 1917); ámbolos dous representantes de dous movementos culturais emerxentes, dinámicos e de marcado compromiso vital coa razón identitaria: a *Renaixença* e o *Rexurdimento*.

Renaixença vs. Rexurdimento

A poderosa influencia que o Romanticismo europeo tivo durante o segundo terzo do século XIX como fenómeno renovador dunha visión moderna da vida e, porén, de toda concepción artístico-cultural propiciou que determinados axentes culturais —entre os que cómpre destacar a Rosalía de Castro, Ángel Guimerà, B. Carles Aribau e os citados Verdaguer e Pondal— optasen por impulsar «novos aires» e avansasen na vontade inequívoca de recuperación da lingua propia para transformala en lingua literaria. En certo modo, a necesidade de salvar do ostracismo e da «negra sombra» o idioma materno de ámbalas culturas supuxo, de vez, a posibilidade de asestarlle un golpe definitivo á Decadencia¹, aos Séculos Escuros², silencio mortal onde ficarán, por imperativo absolutista, os sentimentos e as ansias de liberdade de galegos e cataláns. Desde ese momento, son reivindicados e recuperados para a causa común da república das letras os máximos representantes dun pasado esplendoroso, devecido con nostalxia. Así, a finais do século XIX son descubertos os «Cancioneiros³» e, con eles, o prodixioso labor dos trobadores galego-portugueses, coas súas cantigas de amigo, de amor e de escarnio e maldicir. Nesa altura, e a diferenza do acontecido en Galicia onde a descuberta dos textos medievais apenas comezaba a albiscarse, os intelectuais cataláns posúen xa plena consciencia do valor innegable dos elevados versos sen rima de Jordi de Sant Jordi⁴, coas súas características

¹ Nome co que se coñece o período de diglosia que viviu Catalunya durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

² Período de cinco séculos de silencio escrito en lingua galega.

³ Os tres Cancioneiros coñécense cos nomes de: Cancioneiro da Ajuda (A, CA), que se conserva na biblioteca do Pazo Real de Lisboa, escrito nos escritorios alfonsinos nas últimas décadas do século XIII. O Cancioneiro da Vaticana (V), descuberto por Fernando Wolf en 1840 na biblioteca do Conde Brancuti. Estímase que a súa publicación ten lugar a finais do século XV. E, por último, un terceiro códice laico, o denominado Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B, CB), que representa o conxunto máis rico da lírica medieval galega, pois, ademais das 1205 cantigas que xa contiña o da Vaticana, ofrécenos 442 cantigas novas. (Cf. Anxo Tarrío Varela, *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica*, Vigo: Xerais, 1994. Cit., páx. 27).

⁴ En realidade este autor non empregou o catalán nas súas composicións senón o provenzal; algo normal, por outra banda, nos trobadores da época até a chegada de Ausiàs March.

tornadas, da marabilla filosófica de Ramón Llull ou do verso profundo de Ausiàs March.

Baixo estas premisas, teñen lugar dous fitos de extraordinaria relevancia tanto en Catalunya coma en Galicia. Trátase dos Jochs Florals, celebrados en Barcelona en 1859, e dos Xogos Florais, realizados dous anos despois, en 1861, na cidade da Coruña. Convén lembrar a importancia que tivo a publicación anos antes do poema «La Patria⁵», de B. Carles Aribau, á hora de sopesar a resposta social perante un texto de clara intencionalidade reivindicativa a prol do carácter identitario dos pobos historicamente marxinados.

Deixando a un lado as diferentes etapas que durante o Romanticismo tiveron lugar no ámbito literario catalán, así como as distintas propostas estéticas derivadas de dúas correntes tan significativas e diferenciadas como a «Renaixença romántica⁶» e a «Revelió romántica⁷», o que semella claro é que a partir deste momento a situación cultural muda considerablemente e comezan a sentarse as bases dun rexurdimento, non só estritamente literario senón tamén sociopolítico. Prepárase así o camiño dunha asunción de valores comúns á sociedade catalá da época que levará ao convencemento dunha personalidade propia e diferenciada do resto das comunidades veciñas.

Do mesmo xeito que en Catalunya autores como Pena Mata, Andreu Fontcuberta, Pau Piferrer ou Manuel Milá i Fontanals contribuírían a dignificar a creación literaria no país malia se expresaren maioritariamente en lingua castelá, en Galicia prodúcese algo semellante con escritores como Xoán Manuel Pintos, autor do primeiro libro da moderna historia de Galicia que contén, a carón doutras escritas en castelán e mais en latín, moitas páxinas escritas en galego. Referímonos ao seu volume *A gaita gallega*, publicado na imprenta de José y Primitivo Vilas en 1853. Evidentemente, a súa non deixaría de ser unha entusiasta iniciación ao idioma galego baseada na intencionalidade de normalizar a lectura nunha lingua até entón terriblemente silenciada.

⁵ Este poema de B. Carles Aribau (Barcelona, 1798-1862), publicado en 1833, é unha homenaxe a Catalunya, cuxa lingua, o catalán, pasa a adquirir o status de lingua nacional.

⁶ Formaron parte deste movemento autores como Pau Piferrer, Joan Cortada e Manuel Milá i Fontanals, entre outros.

⁷ Adscribíense a esta corrente intelectuais como Pena Mata, Andreu Fontcuberta ou Pere Felip Monlau.

Haberá que agardar até o ano 1861, data da celebración dos Xogos Florais da Coruña, para que, da man do mecenas Xosé López Cortón, sexan convocados os poetas máis destacados do momento (entre os que destaca o escritor Francisco Añón, que se fará cun dos accésits do referido certame pola súa composición *A Galicia*) e, así, posteriormente, proceder a escolmalos nun volume fundamental para comprendermos o panorama poético do Rexurdimento galego, o denominado *Album de la Caridad* (1862). Nesta miscelánea, amais da obra dos autores premiados no concurso, aparecen recollidas as composicións das principais figuras literarias do momento como Eduardo Pondal ou Rosalía de Castro. Será esta última quen, coa publicación de *Cantares Gallegos* (1863), inicie o verdadeiro rexurdir da lingua e da identidade de Galicia.

Dáse a feliz circunstancia —o que nos leva ao convencemento dunha particular simbiose Galicia-Catalunya— de que no momento da publicación da opera prima rosaliana nos talleres de Juan Compañel estreábase en Barcelona, case ao mesmo tempo, unha obra capital no teatro da Renaixença, da autoría de Frederic Soler, titulada *L'Esquella de la Torretxa* (1864). Esta obra, considerada un dos piares da dramaturxia moderna catalá, axiña se converterá na máis representada ao longo de varios anos de actividade teatral no país.

En definitiva, non hai dúbida de que os dous movementos culturais de maior calado na península no século XIX coinciden na inmensa maioría dos seus postulados e reivindicacións, independentemente de que cada un actuase en función de situacións e contextos ben diferentes. Proba das numerosas similitudes entre ámbalas correntes témola no feito de reivindicaren, cada unha delas, os seus respectivos idiomas como lingua literaria e de prestixio, amais de traballaren na necesidade de profundar no coñecemento cultural herdado e no dereito a proclamar a liberdade dos diferentes pobos ou nacionalidades históricas.

A poesía como xénero predominante

Falabamos antes da importancia que tivo para as letras catalás a aparición en 1833 da *Oda a la Pàtria*, de Bonaventura Carles Aribau. O poema, considerado pola crítica coma unha homenaxe a Catalunya, cuxa lingua, o catalán, se convertía desde ese momento en símbolo nacional, significou un antes e un despois na concepción da arte en relación cos principais referentes

nacionais. Non cabe dúbida de que o alento renovador dos movementos románticos chegados de países europeos como Francia ou Alemaña tiveron a súa influencia na sensibilidade do noso poeta. Mais debemos significar que non será este autor quen, desde a palabra máis elevada, acabe situando a lingua catalá nun lugar preferente, literariamente falando. Se botamos man de calquera historia da literatura catalá ou, simplemente, acudindo aos máis prestixiosos manuais atoparémonos cun nome de extraordinario relevo: o de Jacint Verdaguer, a figura literaria máis senlleira do esplendoroso século XIX catalán.

Dito isto, chama poderosamente a atención, en primeiro lugar, a condición de poeta do noso autor, máxime se temos en conta que nesa altura a meirande parte dos máis prestixiosos produtores literarios cultivaban xéneros próximos á narrativa. Mais esta circunstancia non fai senón revalorizar o conxunto da obra de Verdaguer, no entanto a súa produción poética logrou superar as dinámicas estéticas dominantes para construír un sólido edificio literario, aínda hoxe non superado. Asemade, tampouco podemos desbotar a idea de que o propio Verdaguer, consciente de que o xénero épico non contaba co recoñecemento de que gozara en épocas pasadas tentase afianzalo a través dunha obra de envergadura e así poder elevar a lingua catalá a uns niveis nunca antes acadados.

***L'Atlàntida*: na procura da patria interior**

Cando en 1877 Jacint Verdaguer recibe o debido recoñecemento co gallo do seu triunfo nos Jochs Florals de Barcelona cunha magna obra titulada *L'Atlàntida*, poucos podían imaxinar a verdadeira dimensión de tan relevante fito. O éxito, nesta ocasión, non era soamente o triunfo individual dun poeta senón o de toda unha literatura, o dun país enteiro até ese intre orfo dunha grande epopea. A súa aposta, firme e decidida, de edificar sobre os cimentos da poesía unha obra perdurable no tempo víase recompensada co aplauso unánime, non só dos seus coetáneos, senón de toda a literatura peninsular. Por vez primeira, despois do secular silencio a que fora sometido o idioma no longo período da Decadència, a lingua catalá competía coas demais expresións lingüísticas do mundo en igualdade de condicións. A forza, a constancia e, sobre todo, a habelencia versificadora do fillo de Folguerols non deixaban lugar a dúbidas:

Veus eixa mar que abraça de pol a pol la terra?
 En altre temps d'alegres Hespèrides fou hort;
 encara el Teide gita bocins de sa desferra,
 tot braolant, com monstre que vetlla un camp de mort.
 Aquí estengué sos marges lo continent hesperi;
 quins mars o terres foren ses fites, ningú ho sap;
 lo sol, però, que mida d'un colp d'ull l'hemisferi
 era petit per veure'l a pler de cap a cap.

Cant primer. L'incendi dels Pirineus

Como vemos, Verdaguer idea primeiro e debuxa logo con oficio de ourive un mundo irreal, fantástico pero, á vez, moi presente no noso imaxinario colectivo. A escusa mitolóxico-literaria do afundimento da Atlántida sérvelle ao noso autor para reivindicar a través da metáfora a situación de asolagamento que vive o idioma materno e a necesidade de recuperalo o antes posible. Ao mesmo tempo, notamos na lectura demorada e atenta —talvez pola sonoridade rítmica coa que nos agasalla o autor a través dos seus perfectos alexandrinos— o vaivén das ondas do outrora poderoso continente asolagado, coma se despois de observarmos ese ronsel melodioso das augas estiveramos percibindo un futuro esperanzador, xaora predestinado polo poeta. Reparemos nas seguintes estancias:

Al desfer-se a madeixes de gebre lo litarge,
 a flocs de groga escuma s'hi barrejà l'or fi;
 i davallen, per l'iris guiats, de marge en marge,
 com nins a fer joguines pel català jardí.

Així, al traure florida lo romaní i la malva,
 per la quintana es vessa d'un buc rosada mel;
 rient al deixondar-se lo sol darrera l'alba,
 així emmantella rossa sa cabellera el cel.

É evidente que o último verso da primeira estrofa semella querer ofrecernos unha estampa nítida da posición ideolóxica do noso autor no que atinxe á súa idea e sentimento patriótico, tan presente, por outra banda, en obras posteriores como *Canigó* (1885). Lembremos que nese volume o profundo amor pola terra que o viu nacer motivou que optase por indagar nas orixes de Catalunya até o extremo de recoller boa parte da súa historia e das diversas lendas da época da Reconquista pirenaica.

Mais volvendo ao poema, a referencia explícita que Verdaguer realiza ao «català jardí» non é, nin moito menos, gratuíta. Antes ben o contrario. O valor semántico que o xardín (jardí) posúe como lugar ideal na posición final do cuarteto que agora analizamos cobra maior énfase ao estar acompañado dos (nins) nenos (ou sexa, o futuro) e reforzado cun verbo tan dinámico e, en parte, «inocente» como xogar (fer juguines). Ademais, se reparamos con atención no segundo hemistiquio do terceiro verso da primeira estrofa, vemos como a acción sucede (de marge en marge) ou o que é o mesmo, dun lugar a outro, sen lugar á pasividade, á situación de inmovilismo na que, até entón, estaba sumida a lingua catalá.

Con todo, hai tamén neste impresionante poema épico unha atención preferente ao mundo mitolóxico, á contraposición das tradicións de orixe pagá coa civilización moderna, contemporánea. Tal é así que, xa desde a introdución, o poeta comeza narrándonos a batalla entre dúas naves en alta mar (unha xenovesa e a outra veneciana) co resultado final do naufraxio de ambas e a posterior morte de todos os contendentes agás un, que resulta ser Cristóbal Colón, a quen Verdaguer —acaso por concederlle certa verosimilitude ao seu relato— decide converter en personaxe da súa epopea.

É curioso pero, como veremos posteriormente cando analicemos o poema épico *Os Eoas* de Eduardo Pondal, tanto o autor de *L'Atlàntida* coma o poeta galego coinciden na estratexia de incluír o famoso navegante nas súas respectiva obras. Escribe Verdaguer:

De migdia amb sos raigs la terra envolta,
com vella els fets de sa infantesa escolta,
i el mar, mig adormit, aixeca el front,
tot barreja sa música al gran càntic,
lo vell semblava el Geni de l'Atlàntic,
mes son gentil oient era Colom.

Unha vez máis o recurso literario —nesta ocasión focalizado no heroe hispánico que logo das máis valorosas fazañas consegue conquistar o Novo Continente— permítelle ao noso home a posibilidade de lle dar saída a outra das súas catarses preferidas. Así, a medida que nos introducimos na lectura de *L'Atlàntida*, asistimos como espectadores privilexiados ao afundimento dun mundo quimérico de mitos que, pouco a pouco, se vai derrubando e que arrastra tras de si os seus deuses e heroes até alcanzar a luz salvadora da civilización cristiá.

Diu Jehová, i per entre los sols de sa corona
 sa cara ha vist Alcides, com llunyeda llampec
 enmig del cel, que, núvol i fosc, flameja i trona,
 i tantost cau, com arbre que un llamp ha deixat sec.

Mes de prompte, enardint-se son cor a una guspira
 que li tramet l'Altíssim, despresa de son ull,
 com estimbada roca, se llança al món que expira,
 grumoll de terra i aigües d'un caos al rebull.

Non podemos negar unha certa posición partidista de Verdaguer a respecto da súa querenza polos temas relixiosos (é de supoñer que debido á influencia que os estudos eclesiásticos exerceron nel tralo seu paso polo Seminario) e, en ocasións, mesmo contraditoria no tocante aos elementos pagáns da tradición grecolatina. Aínda así, o seu profundo coñecemento da mitoloxía clásica fixo posible que, a pesar de se sentir «distante» do influxo embriagador das civilizacións ancestrais, non dubidase o máis mínimo en poñelas en valor no tratamento literario e discursivo.

Os Eoas. A épica dos fillos da luz

Cando Manuel Murguía, figura sobranceira da nosa historiografía literaria, escribe en *Los Precursores* (1885) a respecto da epopea pondaliana *Os Eoas* faino da seguinte maneira:

Esta obra, concebida y en parte escrita bajo la influencia de los antiguos modelos épicos, ha sufrido antes de ver la luz una completa modificación. Ya no es lo que prometían los fragmentos publicados hace bastantes años (...). El descubrimiento y conquista de América no es ya la obra de un hombre, sino la de todo un pueblo. Bajo este punto de vista, puede decirse que Colón pierde lo que ganan los españoles. Como Vasco de Gama deja en «*Os Lusíadas*» lugar para la epopeya lusitana, así el marino genovés desaparece casi en el poema de mi amigo, para que en él puedan tener la necesaria importancia los que prosiguieron la providencial empresa y la completaron, ilustrándola con sus hazañas legendarias.

Efectivamente, as palabras do «Patriarca», pronunciadas hai xa máis dun século, coinciden na súa totalidade coa interpretación que a crítica⁸ vén

⁸ Podemos consultar os traballos de Manuel Forcadela: *A poesía de Eduardo Pondal* (1995), X. L. Méndez Ferrín: «*Os Eoas*», *A Trabe de ouro* 14 (1993) ou Manuel Ferreiro: *Eduardo Pondal. Poesía Galega Completa. Os Eoas* (2005).

realizando do longo poema do autor de *Queixumes dos pinos* (1886). E é así porque, malia que nun principio a significación poemática semelle querer dirixir a súa atención cara o magno acontecemento colombino, a realidade dista moito de calquera presuposto sobre este particular. É certo que o poeta da Costa da Morte constrúe a súa obra partindo dun acontecemento real, histórico, que desembocou, como sabemos, na conquista do continente americano por parte dos navegantes españois en 1492. Mais esta particularidade, a medida que imos avanzando na análise do texto poético, e en consonancia coas palabras do propio Murguía, non é máis ca un artificio do que se vale Pondal para afondar nas verdadeiras motivacións que o levaron a emprender tan ardua travesía.

Un dos motivos principais que deberon animar a Pondal a abordar nun volume poético unha empresa de tal envergadura estaría relacionado, tal e como vimos anteriormente no caso de Jacint Verdaguer con *L'Atlàntida* ou mesmo nalgúns fragmentos de *Canigó*, coa necesidade de converter a lingua propia, a través dunha epopea nacional memorable, nun idioma respectado, de prestixio. Pensemos na importancia que tivo, desde o punto de vista social, cultural e histórico, a descuberta de América e na repercusión que ese feito, universalmente coñecido, podería chegar a ter se algún día aparecese reproducido en versos escritos en galego.

Ademais, non debemos esquecer que Pondal, ao igual que a maior parte dos seus coetáneos ibéricos, coñecían o relato colombino de maneira parcial, interesadamente orientado a prol dos intereses lingüísticos dominantes. E, nese senso, a intencionalidade creativa e subversiva do noso poeta logrou impactar, de maneira eficaz, na liña de flotación da falacia construída con sixilo durante séculos polo dominio castelán.

Son ben reveladoras a este respecto as palabras que o escritor ourensán X. L. Méndez Ferrín deixaba publicadas nun artigo da súa autoría aparecido na revista *A Trabe de Ouro* en 1993:

Da lectura d'Os *Eoas* tírase a conclusión de que é froito dun poderoso élan nacional que removeu ao seu autor de cara á consecución dunha obra sublime e de intención colectiva. Pretendía Pondal o baseamento dunha literatura nacional, sen dúbida sabendo que esta non podería edificarse sobre o costumismo, e achou que tal propósito só podería realizarse sobre un poema épico en lingua galega.

A esta reveladora interpretación do autor de *Percival e outras historias* (1958) engádese o feito —tamén claramente significativo no que atinxe ao carácter identitario que tanto Verdaguer coma Pondal atribuíron ás súas obras— da suposta galeguidade do Almirante Colón. Esta tese —que foi defendida por non poucos autores⁹ ao longo dos séculos XIX e XX— non deixa de ser un ingrediente máis do espírito de reivindicación nacional que caracteriza a epopea pondaliana. El mesmo así nolo fai saber cando escribe:

É o primeiro e gran Colón famoso,
 Qu'ó alto comando en todo asume e imprime,
 E en comandar tal bando belicoso
 Do olvido e da morte se redime;
 Severo no mandar, mas generoso,
 Como convén a capitán sublime;
 Da cuna deste Italia fai baldanza,
 Mas só Galicia dá testimonianza.

[Sección 6ª. «Os Nomes»]

Mais se xa non tiñamos elementos dabondo para emparentar os autores obxecto do presente estudo, aínda existen situacións coincidentes que cómpre non deixar pasar por alto. Outro aspecto importante que debemos ter en conta nun texto como *Os Eoas* e que tamén entronca coa epopea escrita por Verdaguer está relacionado co seu posicionamento a favor da defensa da luz cristiá en contra da escuridade que devén da superstición mitolóxica.

Como xa se mencionou, o poeta catalán, se callar inmerso no fervor telúrico da súa mística e nun afán desesperado por lograr a salvación dos ignorantes da luz cristiá, convoca o Altísimo. E faino amosando a omnipotencia de quen ostenta a Xustiza Divina:

Quan l'univers Déu trenque, així es veuran sos trossos
 passar, entre despulles, horror i solitud,
 lo sol caduc a palpes buscant sos cabells rossos,
 i la Mort de ses víctimes trucant a l'ataüt.

[Cant vuitè. L'enfonsament]

En termos semellantes exprésase o poeta galego, cando sentenza:

⁹ Intelectuais como Celso García de la Riega e Constantino Horta y Pardo escribiron varios libros defendendo as orixes galegas de Cristovo Colón.

Con un language misterioso e ardente,
e cheas de fervor e de piedade,
parez que cunha fe grande e fervente,
dirigíndose á grande inmensidade,
vaian decindo: «Terras do Occidente,
do voso torpe sono despertade:
Nova fe, novo Dios vos aportamos,
e amor e paz tan solo vos levamos»

[8.7/69]

Pensemos que *Os Eoas* («Os fillos do sol»), que era a maneira coa que os indíxenas designaban os descubridores españois, son portadores dun alto compoñente relixioso, moral, adoutrinador. E é quizais neste tratamento discursivo, xunto coa necesidade común de achegar a Cristo aos infieis, onde as dúas epopeas manteñen un maior equilibrio; sen esquecer, claro está, os importantes alicerces ideolóxicos aos que fixemos mención.

Verbo do conflito entre Paganismo e Cristianismo, o investigador Manuel Forcadela, experto na obra de Pondal, apunta razóns «inducidas pola influencia do neoclasicismo a presentar unha grande parafernalia de mencións propias do panteón grecolatino».

Aspectos discursivos

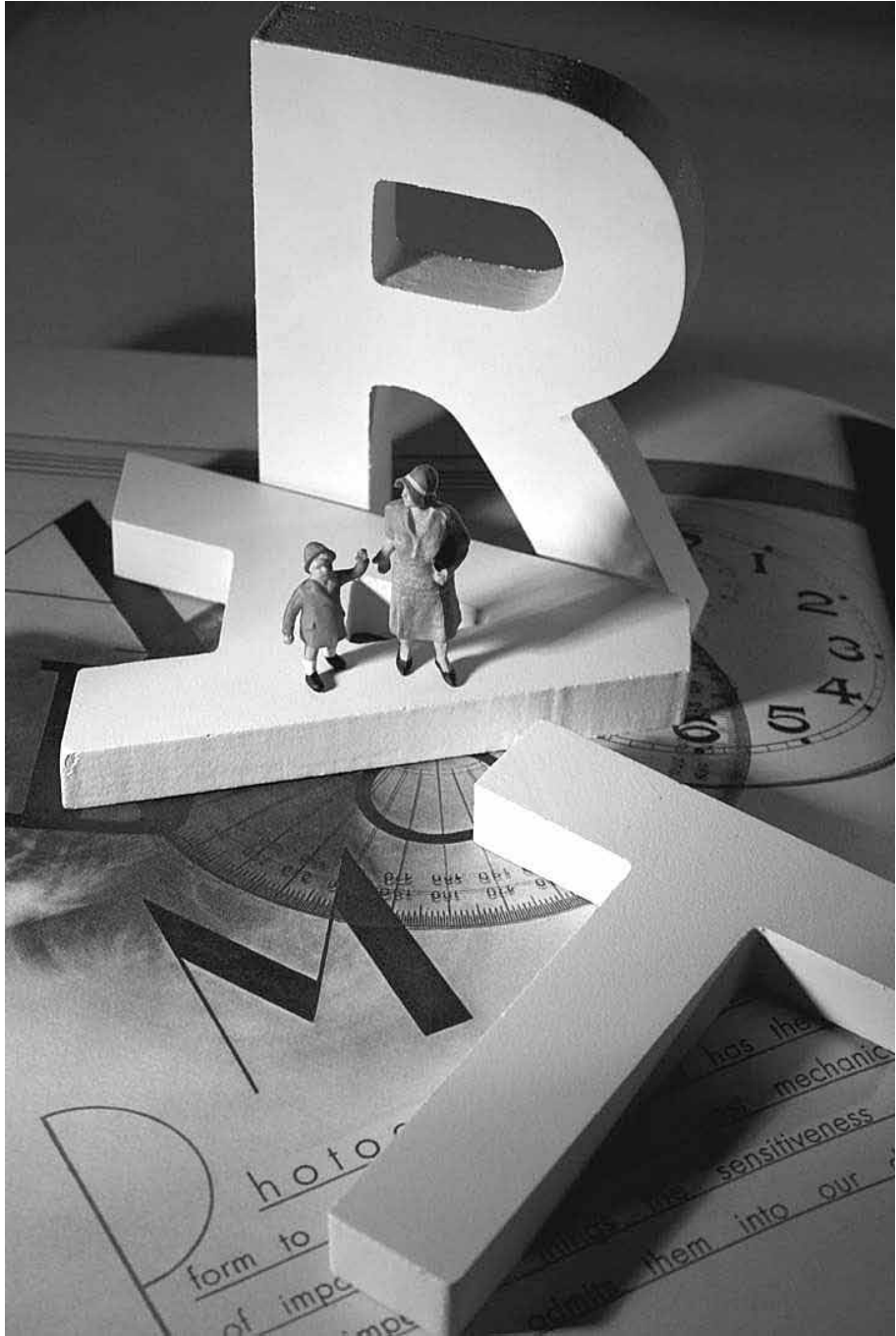
Por último, no que atinxe a aspectos de tipo estrutural, agás no metro empregado por ámbolos autores (Verdaguer opta pola cadencia rítmica alexandrina para engalanar o seu traxe épico, mentres que Pondal prefire deitar o seu verso en hendecasílabos as coincidencias formais —e temáticas, como vimos— son sorprendentes. Tanto *L'Atlàntida* coma *Os Eoas* son dous grandes poemas épicos elaborados ao longo de moitos anos de dedicación (no caso concreto de Pondal máis de cincuenta).

Malia que a día de hoxe non se sabe con certeza a extensión definitiva do texto pondaliano, dado que o propio autor, pouco antes da súa morte, ordenou gardar todas as súas cuartillas nunha maleta que obra en poder da Real Academia Galega, as investigacións falan de arredor de 2.280 versos hendecasílabos estruturados en 28 seccións ou Cantos. Todos eles construídos en oitavas reais.

Pola súa banda, o poema de Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, conta na súa estrutura cunha introdución, dez cantos («L'incendi dels Pirineus», «L'Hort de les Hespèrides», «Els Atlants», «Gibraltar obert», «La catarata», «Hesperis», «Chor d'illes gregues», «L'enfonsament», «La torre dels Titans» e «La nova Hespèria») e unha conclusión final («Colom»). En total máis de 2.000 versos onde alternan hendecasilabos (introducció), alexandrinos e heptasilabos de impecable factura. En definitiva, dúas obras maiúsculas e referenciais da mellor poesía ibérica do século XIX que encaixan plenamente na definición canónica que sobre a épica nos deixou escrita Manuel Milá i Fontanals no seu *Compendio del Arte Poética*: «[O poema épico é] la relación poética de una empresa esclarecida que generalmente tiene un interés peculiar para la nación en que se escribió».

Bibliografía

- Méndez Ferrín, X. L. (1993): «Os Eoas», *A Trabe de Ouro* 14, pp. 287-290.
- Milá i Fontanals, M. (1844): *Compendio del Arte Poética*, Barcelona: Imprenta de D. J. M. de Grau.
- Pena, X. R. e M. Forcadela (2005): *Estudos sobre Os Eoas de Eduardo Pondal*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Pondal, E. (2005): *Poesía Galega Completa IV. Os Eoas*, M. Ferreiro (ed.), Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Rodríguez López, M. (1994): *A Atlántida*, Pontevedra: Xunta de Galicia.
- Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura Galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Verdaguer, J. (1965): *Idil·lis i cants místics*, Barcelona: Anaya, «Biblioteca Anaya».
- _____ (1985): *L' Atlàntida*, C. Arnau (ed.), Barcelona: Edicions 62 e «La Caixa».



Sobre as cubertas dos libros

VÍCTOR F. FREIXANES

Universidade de Santiago de Compostela

Para Luis Seoane, polos Libros das Tapas

Para Anxo, polos paratextos

1.

En 1921, Ortega y Gasset publicou un ensaio que ten moito que ver co que aquí nos ocupa. Está recollido na terceira entrega de *El espectador* e titúlase «Meditación del marco». Lino en sendo un rapaz, nunha daquelas escolmas que se organizaban para alumnos de bacharelato, coído que a que preparara Gonzalo Torrente Ballester concretamente¹, e vénme á cabeza agora. En realidade téño comentado con certa frecuencia nas miñas clases de comunicación, aínda que sempre citando de memoria: as estratexias de presentación, as formas de envoltura, capas, cubertas, carteis, mesmo accións de promoción e propaganda que a obra de arte xera na sociedade da comunicación, o comercio e a cultura de masas (calquera obra de creación que se difunde).

«Viven los cuadros alojados en los marcos», escribe Ortega. «Esta asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo²».

Ortega reflexiona diante dunha pequena paisaxe do pintor Regoyos, «el más humilde de los pintores, Fra Angelico de las glebas y los sotos»; fala dunha paisaxe do Bidasoa que ten na parede do seu cuarto entre dúas fotografías, unha da *Gioconda* e outra do *Caballero con la mano en el pecho* do Greco. Diante das tres estampas, Ortega discorre sobre a comunicación, sobre a vestimenta das persoas, sobre a significación dos adornos... Aínda que o marco non é un adorno, advirte. O marco «enmarca» a pintura, esa illa que é sempre a arte e que nos proxecta cara a outra dimensión da realidade. Mais sen introducir información no proceso. Tampouco ruído. «El marco no atrae sobre sí la mirada. La prueba es sencilla. Repase cada cual su recuerdo de los cuadros que mejor conoce y advertirá que no se acuerda de los marcos donde viven alojados. No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista».

¹ *Panorama de la literatura española contemporánea*, 1956.

² J. Ortega y Gasset (1972): *Obras Completas*, Madrid: Alianza Editorial, tomo II.

E un pouco máis adiante engade:

En vez de atraer sobre sí la mirada, el marco se limita a condensarla y verterla en el cuadro (...) El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real.

Non entende Ortega, cando menos neste texto que comentamos, os cadros sen marco. «Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo», citabamos máis arriba. «Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera». Considera a ausencia de marco algo propio doutras civilización, que se orientan cara ao sur e non cara ao norte como nos orientamos nós. Suxiro neste sentido outro ensaio, tamén clásico, do escritor xaponés Junichiro Tanizaki, publicado en 1933, traducido ao galego co título *Eloxio da sombra*. O autor reflexiona sobre a sensibilidade oriental respecto da luz e a pintura, en contraste coa sensibilidade occidental. Refírese ao espazo que na casa tradicional xaponesa existe para colocar un cadro ou un adorno floral, apenas un oco na parede (*toko no ma*) que preside non obstante a estancia toda, fornecéndoa dunha atmosfera senlleira, unha luminosidade distinta: «... non importa que o debuxo estea borroso. Ao contrario, esa eiva mesmo parece que encaixa á perfección. Neste caso, debido a que o cadro acumula a luz tenue, non é máis ca unha refinada superficie que desempeña a mesma función que a dunha parede revocada³». Non hai marco. O marco (a envoltura) é a propia estancia.

Cando a arte occidental contemporánea comeza a prescindir do marco para presentar a pintura? O fenómeno é relativamente recente, non moito máis alá dun século, vencellado ás vangardas dos primeiros anos da pasada centuria. Daquela é cando a mirada de Occidente empeza a abrirse a outras experiencias de comunicación (orientais, africanas) e mesmo cara aos mundos interiores da mente humana, os ámbitos do non consciente (Sigmund Freud). A cuestión merece máis espazo do que dispoñemos.

En calquera caso, prescindimos do marco dos cadros na pintura contemporánea ou eliximos distintos marcos segundo a situación ou o contexto no que presentamos a obra do artista. Non se enmarca do mesmo xeito un cadro

³ Cito pola edición galega: J. Tanizaki (2010): *Eloxio da sombra*, Cangas do Morrazo: Rincoronte. Tradución de Mona Imai e Gabriel Álvarez Martínez. Existe unha edición en castelán de 1994, *El elogio de la sombra* (Siruela).

para unha exposición ca para o pracer do espazo privado, por exemplo, nin se escolle o mesmo marco (ou ausencia de marco) para unhas oficinas ca para un museo, para un espazo público ou para o ámbito doméstico. Mesmo poderíamos discutir, en termos de comunicación, se o marco é tan invisible ou inocente coma a reflexión de Ortega suxire á hora de condicionar (ou valorar) a percepción da pintura. Non xerarquizo o marco a visión do cadro? Acaso non existe un discurso oculto, non explícito, na elección dos materiais, no deseño ou nas dimensións do marco cando o artista (ou o intermediario: o marchante, o galerista) presenta a obra ao espectador? Ortega defende a «invisibilidade» do marco e, para lograla, mesmo aposta pola utilización de soportes dourados, creadores dun contorno simbólico diferente que nos permite penetrar noutra dimensión, como quen atraveso unha fiestra máxica. O marco é a xanela que limita os espazos e, asemade, dirixe a nosa ollada cara ao universo que o artista nos propón. Para Ortega é unha compoñente esencial da comunicación (da contemplación). E non obstante, a pintura contemporánea tende a apostar hoxe pola ausencia de marco ou polo seu máximo adelgazamento, se cadra nun intento de realzar non a fuxida do espectador cara a outra realidade, senón o contrario: para suxeitalo, reafirmando a presenza do discurso artístico (e estético) no espazo espido do soporte (a parede).

2.

Ortega fala no seu artigo dos traxes, da forma de vestir das persoas, do adorno como significación: a semántica do adorno. Mágoa que non fale das cubertas dos libros.

Tal é a razón deste ensaio. Este traballo é unha reflexión sobre a significación das cubertas dos libros no contexto do mercado editorial. Non se trata de considerar os aspectos estéticos, as cubertas como produtos artísticos, que se cadra tamén, aínda que iso merece outra atención. Trátase máis ben de enxergalas (as cubertas) dende a perspectiva comercial da industria, mecanismos de presentación e persuasión para o consumo do produto (o libro), que durante a Revolución Industrial e a sociedade de consumo (e do consumo de masas) adquire unha significación especial, mesmo considerándoo no presente das novas tecnoloxías do século XXI, con desafíos certamente importantes.

A cuberta como mecanismo de comunicación, elemento de mercadotecnia, estímulo significativo na procura de lectores (que no cuestionamento que propoñemos, no marco das industrias da edición, son consumidores,

compradores). O libro como produto de mercado e, xa que logo, instalado nos procesos da produción industrial e na cultura de masas, contexto que xorde e se desenvolve ao longo da última centuria e que se radicaliza (e transforma) nos novos tempos da cultura dixital.

A experiencia da Escola da Bauhaus a principios do pasado século (Weimar, 1919) ou mesmo o Obradoiro das Artes Aplicadas na Unión Soviética (Vjutemans, 1920-1930), de cuxa fundación en breve se cumprirán cen anos, xa apuntaban nesta dirección. Nos albores da pasada centuria ambas as dúas institucións propoñían un novo diálogo entre a creación artística e as novas formas de produción, fundamentalmente a produción industrial, o que significaba tamén abordar novas formas de mercado (novos públicos, novas estratexias de difusión, novas audiencias). Esta clase de tensións (tamén podemos denominalas crises) non son novas na historia da cultura nin na historia da humanidade. A aparición da escrita suscitou problemas, olladas diferentes non exentas de preocupación crítica xa dende séculos antes da nosa era, tal como apunta Sócrates nos diálogos de Platón (*Fedro*)⁴. A invención da imprenta de tipos móbiles contra finais do século XV (Gutenberg) revolucionou a maneira de producir e transmitir o texto e, posteriormente, o comercio do libro; e outrosí os posteriores procesos de especialización dos diferentes elementos que participan na elaboración e na comercialización: creadores, ilustradores, editores, tipógrafos, impresores, distribuidores, libeiros etc. A alfabetización masiva da poboación, xunto cos principios democráticos da liberdade de expresión e de imprenta nas sociedades occidentais, introduciron á súa vez novos xeitos de relacionarse co libro e coa lectura, novos públicos, dereitos de autor, soportes de difusión (prensa periódica), políticas educativas...

As devanditas escolas de Weimar e Vjutemans abordan un tempo novo que establece asemade novas relacións entre artistas (creadores de imaxe, discurso, símbolos) e a produción industrial (fabricación en serie para os mercados), relacións das que en gran medida somos herdeiros. Centraron as

⁴ Fala o rei de Exipto ao deus Teut, inventor da escrita, os números, o cálculo e a xeometría, o xogo dos dados e o xogo do xadrez: «...o xenio que inventa as artes non está no mesmo caso que o sabio que detecta as vantaxes e as desvantaxes que poden resultar da súa aplicación. Pai da escrita e entusiasmado coa túa invención, atribúeslle todo o contrario dos seus verdadeiros efectos. Ela (a escrita) só producirá o esquecemento nas almas dos que a coñezan, facendo que desprezen a memoria; confiados neste auxilio estraño, abandonarán a caracteres materiais o coidado de conservar os recordos, cuxo rastro perderá o espírito» (Platón, *Fedro*).

súas propostas en ámbitos como a arquitectura, a artesanía, as artes plásticas, o deseño... Mais tamén no libro como produto industrial, que empeza a perder neses anos o seu carácter artesanal (os vellos impresores) para instalarse no mercado masivo e competitivo. E na tipografía, considerada como unha nova linguaxe, novas formas de comunicación e de acceso á escrita (o deseño dos tipos), atendendo as características deses públicos amplos e mais as necesidades de novos produtos: libro técnico, arte, publicidade comercial, propaganda política...

Polas mesmas datas desenvólvese en Europa o chamado Art Nouveau e o Art Decó, xunto con outras estéticas do Modernismo e o Simbolismo, que tiveron tamén unha importante proxección no mundo do deseño, a decoración, a arquitectura, a cartelería, o interiorismo etc. A linguaxe contemporánea do libro, a súa fabricación, o seu comercio, as estratexias de comunicación e de relación cos lectores, cómpre enxergalas dende esta perspectiva. A beleza da edición (signos, deseños), que inicialmente dialogaba co texto e cos contidos para realzalos ou recrealos, convértese nas primeiras décadas do pasado século nunha linguaxe que empeza a pensar sobre todo na persuasión e na conquista das audiencias, envoltura física de materiais producidos en serie, orientados cara ao consumo e cara á sedución dos consumidores. As técnicas fotomecánicas, que substitúen as artesanais ou artísticas, activan a economía do libro cara a estes mercados e, alén dos desafíos (e oportunidades) que poidan presentar arestora as chamadas novas tecnoloxías da comunicación, facilitando fórmulas novas de acceso á edición, novos modelos de produción e negocio etc., o libro segue a ser un produto que compite no trinque das librerías, nas mesas de novidades, nas páxinas dos *magazines* especializados, mesmo nas ofertas das plataformas dixitais... Que mecanismos operan, neste contexto, detrás da elección ou elaboración da cuberta dun libro?

3.

Na moderna crítica literaria chamamos «paratextos» ao conxunto de enunciados que rodean o texto: títulos, subtítulos, limiar, notas a rodapé, bibliografía, índice etc., material que pode proceder tanto do autor coma do editor (cubertas, lapelas, faixas de promoción, catálogos...) e que envolve ou presenta a obra como un conxunto, partes dun todo, mecanismos de aproximación/presentación do discurso ás audiencias, aos lectores, que na sociedade actual son tamén, ou moi fundamentalmente, consumidores do produto.

Non existe, ou non coñezo, terminoloxía axeitada para definir especificamente a cuberta (o deseño das cubertas) como parte dese proceso de comunicación que se establece entre o autor/editor e o lector a través da imaxe (a sedución da imaxe) que envolve o libro (a capa do libro) e, por tanto, a proposta de discurso que se nos fai dende o deseño e a presentación do mesmo. Recursos icónicos? Retórica visual? Se os paratextos acompañan ou complementan a obra, ben sexan os que denominamos «peritextos» (que rodean o texto), ben sexan os que denominamos «epitextos» (que se presentan fóra dos lindes estritos do libro), as cubertas presentan a obra, introducen o lector no discurso⁵. Veñen ser, coma quen, o pórtico da catedral.

Nada é inocente. Todo significa. O peregrino que chegaba no século XIII a Compostela batía no pórtico do mestre Mateo e lía nas pedras as razóns da súa viaxe, principio e fin das súas angueiras, ao tempo que se dispoñía a penetrar no recinto sacro (a culminación do discurso). Cando o editor programa nunha colección ou noutra, cando elixe os materiais para a impresión, cando o lector se decide por un determinado selo editorial para escoller a lectura, cando o estratega de promoción arrisca a campaña de lanzamento (co seu correspondente investimento económico, programación de medios, ruta de presentacións públicas etc.) ou cando o deseñador elabora a cuberta, o material de acompañamento, o soporte na librería (expositores, contedores, marcadores, carteis), mesmo cando se programa unha saída ao mercado ou se establece un determinado número de unidades cara á ruta comercial (grandes superficies, ocupación de escaparates, circuítos selectivos de nichos especializados, clubs do libro, redes sociais), en cada unha destas escollas hai un posicionamento previo, unha mensaxe que o futuro lector (a audiencia) percibe e que determina a recepción (os contidos).

Non é igual unha novela lanzada polos circuítos do best-séller ca unha obra dirixida a públicos escolleitos, cualificados, de nicho ou de especialización; non se programa igual, ou non debería facerse, nin se recibe da mesma maneira por parte do lector. Non se buscan as mesmas cousas nas páxinas especializadas dun *magazine* literario ca nun programa de televisión de grande audiencia, *prime time*, ao que de cando en vez acoden tamén autores e editores. As novas tecnoloxías da comunicación (Internet, a telemática, as redes sociais) permiten

⁵ Vid. G. Genette (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989 (orixinal francés: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982) e *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001 (orixinal francés: *Seuils*, 1981).

novos xeitos de comercialización e de achegamento a lectores específicos para cada oferta nun horizonte novo, especialmente apetecido polas estratexias de mercadotecnia, que son tamén estratexias de comunicación, o que inclúe asemade novas formas de negocio e de rendibilidade.

Contra a opinión de Ortega, o marco si condiciona o cadro. O seu deseño, o material utilizado para a súa construción e as súas características físicas, igual que a disposición espacial no contorno expositivo (público ou privado, venal ou non venal), determinan a percepción da obra por parte do público: a valoración que o emisor fai do produto que ofrece e mesmo a actitude do receptor cando recibe a mensaxe (dispoñibilidade psicolóxica para aceptala ou rexeitala).

O Museo de Arte da cidade de São Paulo (MASP), por exemplo, deseñado pola arquitecta italo-brasileira Lina Bo Bardi e inaugurado en 1968, presenta as obras do seu impresionante fondo artístico (pintura, escultura, fotografía) de xeito case que aleatorio, polo menos aparentemente, de maneira que o visitante poida realizar a súa propia pescuda ou percorrido. Os cadros non van contra a parede ou contra paneis previamente instalados a tal efecto, como na maioría dos museos, senón que se presentan no medio dun grande espazo aberto como pendurados no ar, apoiados en soportes transparentes, de cristal ou metacrilato, sen información á vista de autor, título, época ou calquera outra referencia. Esa información pode lerse detrás, despois de que o espectador contemple o cadro e elixa a obra na que decide parar. A idea é que a información previa (a noticia dun autor coñecido, por exemplo) non condicione a percepción: para que na medida do posible o espectador acceda á contemplación libre de condicionamentos ou prexuízos.

4.

Volvamos ás cubertas, paratextos que presentan o discurso, pórticos persuasivos (e interpretativos) que nos introducen no corazón dos contidos.

Pepe Barro, un dos deseñadores galegos que máis intelixentemente teñen reflexionado sobre o seu oficio, define o deseñador gráfico como «aquele a quen se contrata para que resolva problemas de comunicación visual⁶». Axiña

⁶ P. Barro (2014): *O como é o que conta*, edición do autor. Luis Seoane, Xohán Ledo, Xosé Díaz, Manuel Janeiro, Uqui Permui e Siro López, entre outros, reflexionaron igualmente sobre estas cuestións. Vid. VV. AA. (2006): *Cadernos Grial: As caras do libro. Homenaxe a Xohán Ledo*, Vigo: Editorial Galaxia. Nadal 2006. Un dos primeiros debates sobre a presentación

advirte non obstante que a tal definición, presentada deste xeito, confunde por incompleta. Detrás da comunicación visual está a comunicación sen adxectivos, coa complexidade e a riqueza que logo comentaremos, relación intensa entre emisores e receptores. Entre uns e outros opera o contexto, universo de significacións, cultura, intereses máis ou menos compartidos, emocións, competencias, expectativas que o condicionan todo e que, en calquera caso, o deseñador (igual que o editor) debe considerar cando afronta o seu traballo. Máis adiante volveremos sobre este asunto que, xa de entrada, introduce unha cuestión de fondo: a relación entre o texto (o discurso escrito) e a cuberta dos libros (discurso visual previo, que é un discurso engadido). E aínda mais: o papel do deseñador na presentación, promoción e publicidade do libro.

As cubertas dos libros forman parte do discurso da literatura ou, por dicilo doutra maneira, forman parte do proceso de comunicación que se establece entre o emisor e o receptor da obra, proceso que en termos de mercado non atinxe exclusivamente ao autor/autora, ás veces nin sequera de xeito principal, senón que conforma unha cadea que vai dende a creación ata a lectura, percorrendo a escada toda do proceso de produción e de comercialización: contratación, edición, deseño gráfico, presentación, fabricación, promoción, loxística, distribución, difusión e venda. Cada un destes pasos actúa sobre o conxunto, enriquece a cadea de valor e mesmo condiciona o resultado final: a recepción da obra por parte do lector.

Son elementos complementarios (paratextos) que operan no proceso dun xeito moi activo. E non son os únicos. Cando o axente literario (case que sempre axente literaria) presiona para obter do editor un anticipo elevado sobre futuros dereitos de explotación, por exemplo, non só está discutindo o beneficio que poida obter da operación (arredor dun 20% sobre o concertado), senón as expectativas que a empresa editora está a poñer no devandito libro, a valoración ou estima que fai da obra, a cantidade económica que a editorial está disposta a arriscar no lanzamento. Se o editor adianta unha cantidade importante, enténdese que, pola conta que lle ten, xa el procurará poñer recursos na promoción do produto para recuperar o investimento. Tal é o razoamento do mediador (ou mediadora). E non lle falta razón. O prezo que pagamos polo tal produto tamén condiciona a estima inicial que

gráfica do libro galego celebrouse en Sada, no I Seminario encol do Libro Galego, arredor do Laboratorio de Formas de Galicia, en xullo de 1972.

temos del e mais das estratexias para lograr o negocio, que son asemade estratexias de penetración no mercado (maior número de vendas, maior número de lectores). E outrosí: un lanzamento ben equipado, con soportes de promoción ambiciosos, unha boa presentación, deseño atractivo, situación na colección axeitada (que deberá servir de orientación para o lector), contribuirá sen dúbida a unha máis eficaz proxección, maior investimento en promoción ou publicidade e, xa que logo, maiores posibilidades de éxito comercial.

Neste contexto, as cubertas dos libros participan moi significativamente no diálogo entre as partes: dunha banda o discurso (a obra literaria) e doutra banda os receptores. Diálogo, cando non discusión, que se establece no territorio do comercio porque o comercio é o espazo institucional da relación ou, polo menos, o espazo dominante, que atinxe abertamente á mecánica da comunicación, á compra do produto e ao desexado resultante final: a lectura.

5.

O proceso clásico da comunicación concíbese como unha proxección de Sinal que sae de E (Emisor) e chega a R (Receptor) a través dunha Canle que á súa vez se sostén nun Código coa intención de provocar en R unha reacción (construción da Mensaxe) que orixina asemade unha Conduta.

En canto que Receptores, recibimos ou capturamos sinais (datos, estímulos sensoriais) para comprender a realidade (información) e poder actuar sobre ela a través do coñecemento. En canto que Emisores, proxectamos sinais (enviamos Mensaxes) para modificar a realidade e, por tanto, para provocar respostas favorables nos receptores (audiencias).

$$\text{Emisor} \rightarrow \overline{\text{Sinal}} \rightarrow \text{Canle/Código} \rightarrow \text{Receptor (Mensaxe)} = \text{Resposta/Conduta}$$

ESQUEMA 1

Nas estratexias de comunicación comercial (mercadotecnia) este proceso vai dirixido fundamentalmente á persuasión: concíbese como unha técnica para convencer o comprador das cualidades do produto que lle ofrecemos e mesmo para despertar nel o apetito necesario para a súa adquisición. Os libros, na medida en que son produtos da industria (obxectos), compiten nas mesas de novidades, nos trinqués das librerías, nas seccións de promoción das publicacións especializadas, nas páxinas de información xeral da prensa,

nos programas de radio e de televisión, nos anuncios publicitarios, nas redes sociais etc. desenvolvendo estratexias de comunicación, nalgúns casos ben sofisticadas, na procura da acción comercial. Entre estas estratexias debemos incluír o deseño de todo o material que acompaña o proceso.

A envoltura do libro, a súa presentación física e visual, mesmo os materiais de fabricación, forman parte desta estratexia (recursos de persuasión): intento de provocar respostas favorables á recepción, que en termos de mercado se manifesta a través da adquisición ou compra de exemplares.

Mais tamén afecta aos procesos de recepción lectora; non só aos procesos baseados nos estímulos de promoción e adquisición propios da relación de comercio (publicidade), senón á relación que se establece a través da lectura e que ten que ver, xa que logo, coa comprensión da obra literaria. Neste aspecto, a Teoría da Recepción aplicada ás obras literarias ou mesmo aplicada aos procesos de comunicación artística e da comunicación en xeral, incorporaron unha nova perspectiva que cómpre enxergar de xeito pluridimensional, case que pluridisciplinar. O visitante do Museo de Arte de São Paulo non percibe os cadros da mesma maneira que o visitante do Museo del Prado ou das galerías do Vaticano.

Volvendo ao esquema 1: a construción da Mensaxe prodúcese no Receptor (o lector) e é o resultado dunha serie de factores que o rodean e, en gran medida, o condicionan. Cada lector é distinto. Non hai un igual a outro. Cada lector ten o seu propio universo persoal, ademais do seu contexto e circunstancia, e é nese universo persoal e nese contexto onde se constrúe a resultante final da lectura (a Mensaxe recibida) e, xa que logo, onde se materializa finalmente o discurso que se emite. Por iso cada libro (cada novela, cada ensaio, cada poema, calquera texto) é distinto segundo o lector/a que o recibe e o (re)constrúe.

Emisor (Mensaxe emitida) → Canle/Código → R + Competencia
 Expectativas
 Intereses
 Cultura
 Contexto
 Circunstancias
 = Comprensión do texto (Mensaxe recibida) } Resposta / Conduta

ESQUEMA 2

A construción da Mensaxe, que se produce no Receptor, equivale á comprensión da obra, quérese dicir: ao resultado final da capacidade que cada lector ou lectora teñen de construír ou reconstruír o discurso que se lles ofrece a través do texto (universo simbólico en moitos casos, en tratándose sobre todo de ficción); reconstrución que, a partir da proposta que se presenta, ten que ver co universo interior de cada lector (receptor): experiencias persoais, lecturas, emocións, intereses, cultura, referencias de todo tipo, mesmo circunstanciais, que poden ser individuais ou colectivas, incluído o xénero (homes ou mulleres).

Borges gustaba de dicir que detrás de cada libro que se escribe están os libros todos que con anterioridade existiron. Da mesma maneira, detrás de cada recepción (cada lectura) están as emocións, as experiencias, a cultura, a competencia, o contexto e as características específicas de cada lector e mais das súas circunstancias, recollendo a célebre expresión de Ortega. E outrosí os sinais que se emiten aparentemente fóra do texto, alén do estrito ámbito da expresión literaria. Por exemplo: as cubertas, que son unidades de comunicación (e de significación) en si mesmas.

O deseño das cubertas dos libros que se ofrecen aos potenciais lectores nas mesas das librerías, nas páxinas dos catálogos de promoción ou, simplemente, que chegan a nós a través dun amigo, formalmente situámolos na Canle, se acaso no Código, mais participan activamente da Recepción, case que deberíamos dicir que establecen o punto primeiro desa Recepción (actitude psicolóxica diante da oferta) e, por tanto, na construción da Mensaxe. Se non na comprensión final da mesma, porque ao cabo o discurso literario acaba por impoñer o seu propio universo, si na súa percepción inicial, que ás veces, na medida en que se continúe ou non coa lectura ou na medida en que se acepte ou non se acepte a proposta lectora, condiciona por tanto o resultado final.

6.

Tal como hoxe as coñecemos, as cubertas dos libros son un fenómeno relativamente recente, estratexia de comunicación propia da cultura de masas e da produción industrial, aínda que cunha importante historia detrás. Morfoloxicamente a cuberta aparece vinculada á conservación do volume, cando as capas eran de coiro ou dalgún outro material resistente, concibidas para protexer portadas e páxinas interiores (tripas). O papiro non precisaba desta fórmula de protección, mais o codex, sobre todo cando empeza a uti-

lizarse o papel, demandaba un material máis sólido que amparase do uso as páxinas manuscritas ou impresas.

Posteriormente —e axiña xorden as primeiras estratexias de mercado, moito máis cando o libro empeza a ofrecerse nos trinques e nas mesas das librerías competindo con outros libros para chamar a atención dos consumidores (lectores potenciais)— as cubertas, inicialmente austeras, simples capas protectoras, pasan a ser estampas de presentación e representación concibidas para desenvolver a máxima capacidade de persuasión⁷.

Ao principio deste ensaio citei a experiencia da escola da Bauhaus e do Obradoiro soviético de Vjutemans, a relación que daquela se establece entre os creadores (artistas) e os produtores (fabricantes) na procura dunha simbiose que fose quen de dar resposta ás demandas da nova realidade social. O libro (a creación de novos tipos, o deseño das capas, a composición da páxina, as formas novas de edición, os novos materiais) formaba parte daqueles novos programas de investigación e estudo, á par da arquitectura, as artes plásticas ou o deseño industrial. De feito, Walter Gropius (1883-1969), creador da escola de Weimar, relaciona a estrutura física do libro cos distintos elementos que configuran un edificio: portada, cuberta, columnas, zócalos, rodapés, adrais... Cada un destes elementos físicos sostén o conxunto, esa especie de estrutura morfosintáctica ou «unidade psicofísica», en palabras de Francisco Esteve Botey, que constitúe a alianza entre contedor e contido, forma e fondo, significante e significado, o que na lingüística moderna apuntou no seu momento Ferdinand de Saussure.

Para a lectura, quérese dicir, para a información necesaria que o lector precisa para acceder ao texto, abonda coa portada. A portada, tradicionalmente tipográfica, incluía todo o que ao lector lle cumpría saber: autor ou autores,

⁷ Velaquí outra cuestión a considerar: as encadernacións dos libros, que, en definitiva, son as primeiras cubertas. Como se deduce do que levamos tratado, cuberta (capa, tapa) e portada non son a mesma cousa. A cuberta, xeralmente de cartolina ou dalgún outro material resistente, cobre o volume e protéxeo. A portada vai no interior, despois das páxinas de respecto e da portadiña (resumo da portada) e nela anúncianse os contidos básicos da publicación. A linguaxe das encadernacións (rústicas ou luxosas, ás veces moi requintadas) que durante séculos serviron para a protección dos libros e que nalgúns casos son auténticas obras de arte, tampouco son neutras. Encargadas case sempre por institucións ou particulares nunca saberemos se o que se procuraba nelas era realzar a magnificencia das obras ou a magnificencia e o exhibicionismo dos seus propietarios.

título (en ocasións xenerosamente historiado), ano de edición, casa editora e pouco máis, se acaso ás veces tamén o xénero (novela, ensaio, memorias) e o mecenas: as armas do duque de Béjar ou do conde de Lemos no caso do *Quijote*, por exemplo. Tratábase basicamente de portadas de carácter tipográfico, aínda que nalgún momento, dende o Renacemento sobre todo, desenvolveron formas artísticas ben requintadas, fundamentadas no texto e nas técnicas figurativas do gravado.

A afección e o interese pola cuberta e, sobre todo, polo deseño da mesma, fóra experiencias anteriores que tamén as houbo, é un produto da sociedade burguesa, que dá oportunidade ao escritor e ao editor de presentar as súas obras nun mercado aberto, libre e competitivo (alén do mecenado), diversificando progresivamente os procesos de edición, promoción, difusión e comercialización e especializando os axentes que participan nestes procesos (creadores, axentes intermediarios, editores, deseñadores, impresores, distribuidores, libreiros). O libro pasa a ser basicamente un produto comercial, sometido xa que logo ás leis da oferta e da demanda, en aberta competencia con outros produtos similares. As técnicas de persuasión, a retórica verbal e non verbal para avivar o tal mercado, emerxen como elementos fundamentais para a realización do mesmo e para o éxito do primeiro achegamento do produto ao seu destinatario (a acción de compra). Da lectura falaremos noutra oportunidade, non é do caso agora, aínda que teña bastante que ver con todo o que vimos apuntando.

Nun primeiro momento, o libro interpélanos dende o escaparate, dende a mesa de novidades das librerías, dende as páxinas de promoción dos medios de comunicación de masas, dende os carteis publicitarios e as estratexias de comunicación comercial, moi fundamentalmente a través da cuberta, que comunmente coñecemos por portada.

Cando accedemos a un novo libro, unha nova oferta editorial, o primeiro que ollamos é, por esta orde: o deseño ou ilustración da cuberta (impacto visual), título e autor (que ás veces constitúen unha mesma unidade de significación) e mais a editorial, xunto coa colección na que o produto se inclúe, pois tanto a editorial coma o tratamento das coleccións teñen o seu discurso, a súa marca de mercado (a súa identidade). Actúan xa que logo como «presentadores».

Non é unha cuestión menor. A organización e presentación do catálogo editorial estruturado en coleccións, moitas veces con título ou denomina-

ción específica e dirixidas a públicos concretos, coleccións para adultos, coleccións para lectores novos, novela negra, guías de viaxe, gastronomía, coleccións educativas, libros técnicos...; a presentación do catálogo desta maneira tampouco é inocente, non son decisións arbitrarias. De en que colección (clasificada) vaia o título que propoñemos dependerá que os lectores ou lectoras adoiten unha ou outra posición psicolóxica de acceso. Non é a primeira vez que un título mal situado na oferta de catálogo distrae o receptor, desvía a súa atención ou, simplemente, descualifica o produto que se lle ofrece.

Tamén aquí o deseño ten unha importancia capital, presentando de determinada maneira a oferta e seleccionando o público potencial da mesma. Nas primeiras décadas do pasado século foron abondosas as ofertas de «literatura popular», novela breve sobre todo, segundo avanzaban os procesos de alfabetización na sociedade e aínda ata hai ben pouco, ata a implantación masiva dos medios audiovisuais (a televisión sobre todo), as producións económicas de literatura de evasión, as chamadas «novelas baratas», foron produtos de gran consumo. En Galicia, na procura de estratexias de difusión popular da lingua galega despois de 1916 (Irmandades da Fala), coleccións como ¡Terra a Nosa! do xornal *El Noroeste*, *Céltiga* ou *Lar*, dende Ferrol e Coruña respectivamente, tiveron daquela un papel moi significativo, con novas e unificadas propostas de deseño (Camilo Díaz Baliño)⁸. O que conta nestes casos non é a cuberta individual, senón o discurso global, a filosofía do conxunto. Verbo dos títulos que comentamos tratábase dun discurso moi referenciado sobre os símbolos do galeguismo das primeiras décadas do século: o dolmen, a estrela, o Grial, as sete cruces que evocan as sete cidades históricas... O deseñador, que recolle o espírito do editor, constrúe un universo de contidos coma quen organiza nun edificio as distintas estancias. Antes que acceder a cada título individualizado, o lector accede e asume (visualiza) a filosofía xeral do edificio.

No diálogo da comunicación non textual, moito máis nestes tempos fortemente marcados polo discurso da imaxe, o deseño e a concepción das cubertas convértese en algo fundamental, así como a organización da oferta nun

⁸ Para estas cuestións e este período, vid. M. Bangueses Vázquez (2008): *A ilustración do libro en Galicia. Céltiga, Lar, editoriais con inquietude artística*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

determinado ámbito do catálogo. Imos buscar a novela onde consideramos que habitan as mellores novelas, unhas arroupando as outras (referencias de autoridade); igual que procuramos a literatura infantil, a gastronomía ou os libros de viaxe alí onde cremos que están os mellores títulos e autores, como quen visita unha galería ou balcón convenientemente aseado, disposto para a súa contemplación e, chegado o caso, para o seu acceso.

O deseño da cuberta é o que primeiro comunica. En termos históricos, ollado o proceso con certa perspectiva, estamos diante dun fenómeno relativamente novo, como apuntamos máis arriba, pero que se potencia de xeito extraordinario na sociedade do consumo e a imaxe, enxergado todo no marco das estratexias de comunicación, o deseño industrial, a psicoloxía social e a mercadotecnia. Operamos nunha sociedade fortemente competitiva onde o libro se configura coma unha mercadoría máis na oferta do lecer e da cultura.

7.

Todo o anterior lévanos a reflexionar sobre a recepción lectora dende a perspectiva da comunicación comercial. No ensaio de Ortega, o marco acolle e presenta o cadro, abre a fiestra para a contemplación da obra, igual que unha porta nos introduce nunha nova dimensión. Aceptando a comparanza, a cuberta do libro actúa como unha bandeira, clarín de arrebatado, labarada luminosa no medio da inmensidade de ofertas que arreo chegan aos lectores a través das canles de comercialización (principalmente as librerías) ou de promoción (medios de comunicación de masas). Entre as industrias da comunicación só o cine, e parcialmente se acaso as producións fonográficas, teñen características parecidas, distintas de medios como a prensa, a radio ou a televisión, de carácter masivo e indiscriminado⁹. O libro (igual que o cine que se ofrece nas salas de exhibición) interpela o seu destinatario individualmente, discrimina a audiencia, ten carácter selectivo. A tecnoloxía da lectura (o alfabeto) esixe destrezas de seu, mesmo hábitos que inevitablemente seleccionan

⁹ Con todo, a discriminación das audiencias (os receptores) chegou tamén aos medios de comunicación de masas a través da robótica e as novas tecnoloxías. Alén das propostas tradicionais (prensa, radio e televisión en aberto), as propostas de comunicación emerxentes tenden a especializarse, tanto tematicamente coma en relación cos mercados potenciais (audiencias seleccionadas). A robótica desenvolveu dun xeito importante a comunicación personalizada e mesmo individualizada, considerando o coñecemento cada vez maior que se ten das preferencias, intereses, usos e consumos dos receptores.

o acceso aos contidos. O libro chega aos compradores (futuros lectores) individualmente, exemplar por exemplar, seleccionando os destinatarios, non de xeito indiscriminado como sucede coa prensa, a radio ou a televisión tradicionais. Mais na vertixe do mercado axita as súas bandeiras (as cubertas) coma quen prende fachos ou emite voces, intentando atraer a atención da masa de potenciais compradores.

Parémonos un intre na música. Non é igual unha sinfonía en Do Menor ca en La Maior. Os músicos e os afeccionados á música ben o saben. O acorde inicial marca o ton, o punto primeiro, a atmosfera emocional de entrada e establece asemade unha disposición especial por parte de quen escoita. O compositor concibe o obra dende esta perspectiva e con estes parámetros. Velaquí unha diferenza inicial importante co marco que terma da fiestra do cadro, segundo a imaxe de Ortega. A forza expresiva ou de comunicación do marco, aínda que exista, nunca será tan poderosa, agás casos extraordinarios, seguramente perturbadores. Mais, e no caso das cubertas dos libros?

Non é a primeira vez que manteño este debate: debe o deseñador (e o editor) contar coa aceptación ou consentimento explícito do autor perante a solución final da cuberta? Tan importante é o seu deseño? Están preparados o autor ou autora para comprenderen a significación da linguaxe non verbal que a cuberta ofrece, na medida en que actúa como presentadora do discurso, e digo máis, na medida en que pode modificar a recepción do discurso? Deben esixir os autores o dereito a participar ou, cando menos, a aceptar ou rexeitar a proposta que lles fan os editores? Ás veces esta consideración figura nos contratos.

En principio, o autor da novela (poñamos que se trata dunha novela) non deseña a cuberta coa que a editorial a vai presentar ao público. Neste aspecto non é comparable coa elección do compositor cando concibe a sinfonía. A proposta musical (o ton harmónico) é consubstancial á obra. Tampouco é comparable á relación entre o marco e o cadro. Se acaso, aseméllase máis á imaxe do pórtico que suxería anteriormente: interpretación do que se ofrece e preparación para entrarmos no recinto máxico.

Pepe Barro, a quen citamos máis arriba, reivindica a autonomía do deseñador para presentar o texto como quen acepta un desafío. Refírese concretamente á poesía, xénero certamente difícil de (re)presentar: «Os ilustradores queren conquistar maior liberdade —escribe— e deben dispoñer

de toda a liberdade que fornece a poesía. Velaí a actitude contemporánea, as ilustracións queren cumprir unha función evocadora. «*Non estamos obrigados ao texto, estamos obrigados a dicir o que non di o texto, mesmo o que non pode dicir*¹⁰». A cursiva é miña, porque a afirmación é tan audaz como discutible¹¹. Cal é, daquela, o papel do autor? O autor do texto a presentar, quero dicir.

A cuberta do libro é unha creación autónoma, igual que o marco, pero que ten vontade de significación, que se inspira nos contidos do discurso e que realizan unha ou varias terceiras persoas, non o autor da obra. Igual que sucede co editor, que é o primeiro lector que fala (e toma decisións: de editar ou de non editar ou de como editar), o deseñador ou deseñadora da cuberta falan tamén a través do deseño, incorporan información para a presentación do texto diante dos compradores (e diante dos lectores), información intencionada e consciente, incluso o que aínda pode ser máis determinante: información subconsciente. O lector que colle o libro, le o título e contempla por primeira vez a cuberta non fica incólume. O primeiro asalto (o primeiro impacto) prodúcese case sempre nese momento. Que proposta visual se nos ofrece? Como entramos no discurso (na lectura) logo dese primeiro impacto visual, que ás veces é tamén emocional? En calquera caso, afecta á comunicación, máis especificamente afecta á recepción no proceso de comunicación.

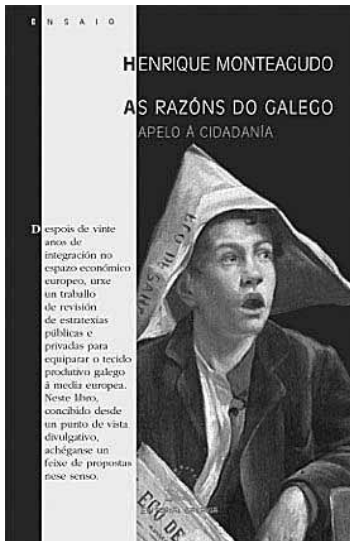
8.

Observemos dúas ilustracións baixo estas liñas. Refírense á selección de cubertas que no seu día Editorial Galaxia considerou para presentar diante dos lectores a obra titulada *As razóns do galego* de Henrique Monteagudo¹², un libro de ensaio a prol do uso e consideración social da lingua galega, reflexións sobre posibles estratexias de acción política, identificación de prexuízos, expectativas e conflitos sociais etc. Eliximos este libro como poderíamos elixir calquera outro. Subtitúlase: «Apelo á cidadanía», subtítulo que salienta o seu carácter de intervención e o seu compromiso co presente e co futuro do idioma.

¹⁰ Barro, *op. cit.*, p. 202.

¹¹ Discutible non quere dicir que non teña razón quen tal afirma.

¹² H. Monteagudo (2009): *As razóns do galego. Apelo á cidadanía*, Vigo: Editorial Galaxia.



A primeira proposta dos editores baseábase nun cadro ben coñecido da escola do rexionalismo compostelán: a figura dun neno a vocear *El Eco de Santiago*¹³, estampa histórica para unha proposición que o lector entende axiña: a lingua como realidade do pasado, patrimonio de prestixio, abofé, mais instalada nun tempo que xa non é o noso (o do lector). Non se discute a importancia nin a transcendencia do asunto a tratar, afirmado pola existencia da publicación, pola colección na que se presenta (ensaio) e pola significación da editora. Non se discute a competencia do autor nin a súa condición de recoñecido sociolingüista. Mesmo a imaxe do xornal na cuberta, na medida en que o medio e a lectura son marcas positivas no recoñecemento social (información, cultura), salientan estas características. O que a imaxe da portada define (e comunica) é o tempo no que o debate se sitúa: no mellor dos casos na tradición histórica, nas raíces do problema, alicerces da memoria. Por extensión ou connotación: o pasado, patrimonio a conservar e, xa que logo, en extinción ou ameazado de extinción (a lingua galega), por máis que o amemos e o consideremos, por máis que a figura do neno intente certa compensación. Nada do que o autor do libro pretendía nin o que o seu discurso argumenta.

¹³ Trátase dun cadro do pintor Mariano Tito Vázquez (1870-1952), pertencente á chamada Escola Rexionalista Compostelá, que durante moitos anos estivo no acceso á redacción do xornal *El Correo Gallego*, na rúa do Preguntoiro, en Santiago de Compostela.

A segunda cuberta, pola contra, vira radicalmente a ollada da audiencia, resitúaa no tempo e, asemade, obrígaa a situarse psicolóxica, sociolóxica e diría que mesmo ideoloxicamente ante a cuestión que se lle propón antes incluso de que esta se formule: as razóns do galego, presentadas neste caso a través da imaxe de dous mozos, rapaces novos, urbanos, contemporáneos do lector, que se manifestan coa espontaneidade e a alegría do futuro nos ollos, manexando novas tecnoloxías (neste caso máis alá do xornal).

Ollados un a carón doutro, abofé que semellan libros distintos, discursos e posicionamentos diferentes. A *auctoritas* do autor, que se fundamenta no estudo e na metodoloxía académica (a cátedra universitaria), vese reforzada de súpeto pola imaxe das novas xeracións, que dialogan mesmo co título do libro: as razóns do galego. De que razóns falamos? Das que poden argumentar, esgrimir, esixir os dous mozos (el e ela) que sorrín na cuberta, manexan os teléfonos celulares e afrontan o futuro. Nada que ver coa tradición ou memoria do pasado, ollando cara atrás, mesmo parados no tempo, connotacións que ofrece inequivocamente a primeira cuberta: o rapazote vendedor de xornais no Santiago de finais do século XIX. Non é ese o galego que queremos discutir. Nin nós (os editores) nin o autor do libro.

9.

O deseño da cuberta fala antes de que fale o libro. Predispón o lector diante do discurso que se lle ofrece. Dialoga co título e co autor, mesmo modificando a significación dos mesmos, significación que o lector potencial preconfigura antes de decidirse a iniciar a lectura. Como dixemos antes, nada é inocente.

A sociedade de consumo encheu o mercado de cubertas, tipoloxías, variadísimas ofertas de produtos editoriais (moitas veces disparatados) a revoar decote polos trinques das librerías, as mesas de novidades, as páxinas dos xornais, os circuitos das redes e o comercio editorial no seu conxunto. Tamén nos supermercados, nas grandes superficies de lecer, nas promocións comerciais, nos quioscos... O libro non é unha excepción na multiplicidade de consumos. A especialización apunta formatos, títulos, propostas de contidos, materiais de fabricación e calidades que se programan en función dos públicos potenciais, a capacidade adquisitiva dos mesmos, a súa competencia cultural, intereses, gustos, apetitos e preferencias. Para as ofertas de autoaxuda, mellor os paratextos xenerosamente historiados. Para as novelas de gran consumo, a moda norteamericana dos vernices brillantes. A editora francesa Gallimard é das poucas que para a edición de clásicos e autores consagrados aínda segue

apoiándose na formulación tipográfica con fondo plano, igual que as vellas edicións de Caminho en Portugal. Nestes casos, o que manda é a proposta lectora, por riba doutras estratexias de sedución. Non é casual que autores como J. D. Salinger ou Miguel Torga impuxesen en vida cubertas planas, exclusivamente tipográficas, sen referencia ningunha nin complementos que puidesen connotar a lectura. Acceso directo. Sen ruídos.

Mais a tendencia actual é máis ben a contraria. Enguedellados nas estratexias de sedución, mesmo parece que a oferta quixese vencer unha hipotética resistencia inicial diante do texto espido. Na procura de públicos cada vez máis amplos e indiscriminados (na lóxica dominante da produción en serie e da economía de grandes consumos, aplicada tamén ao mundo do libro), as propostas de comunicación visual tenden a agrandarse (mesmo a esaxerarse), procurando materiais e deseños que potencian o impacto sensorial por riba de calquera outra información de contidos. Impacto moitas veces enganador, que confunde. Pero todo vale se funciona a relación de comercio.

O mercado do libro, dominado polas grandes produtoras, tende a parecerse cada vez máis á televisión e acaba caendo na trampa de querer compararse con ela¹⁴. Non deixa de ser significativo que, nas tendencias máis novas, as editoras que ofertan literatura (non necesariamente literatura de consumo) empecen a apoiarse en deseños de carácter tipográfico e volvan recuperar o grafismo como marca de identidade, aspectos conceptuais onde o texto e a palabra tenden a mandar sobre o impacto primario da imaxe (da fotografía sobre todo). Semella que houberse unha reacción dende as propias cubertas, como quen marca territorio de identidade. Fronte ao consumo primario da imaxe (a sensación), a reivindicación da palabra, a tipografía, o deseño gráfico (a racionalidade)¹⁵.

Epígrafe a maiores merecería o problema da fixación da atención. Dito doutra maneira: as dificultades obxectivas que o cidadán medio ten hoxe para concentrar o seu interese non só nun texto senón no consumo da información en xeral, calquera que sexa a fórmula que esixa a súa participación activa no acceso ao coñecemento, abafado por unha oferta cada vez

¹⁴ Na tendencia a querer comparar medicións e consumos, por exemplo.

¹⁵ O debate non atinxe exclusivamente o libro. Nos últimos tempos rexorde con pulo nos medios de comunicación impresos (a prensa) e na reivindicación da lectura como mecanismo de acceso á información (organización do pensamento) fronte o mecanismo instintivo, emocional, non racional da produción masiva audiovisual.

maior, cada vez máis competitiva, cada vez máis reducionista, emocional, enlouquecida e trepidante. Todo en 140 caracteres! O custo de unidade de atención dos emisores, pensando nos receptores, é cada vez máis elevado. Tamén aquí o deseño e a selección das cubertas xoga un papel importante. Ocasión haberá para volver sobre o asunto. Na vertixe da produción, na ansiedade do mercado, onde cada quince días unha novidade substitúe a novidade anterior, anunciada coa máis asoballante aparataxe promocional e publicitaria (prensa, radio, televisión, redes sociais, expositores nos puntos de venda, carteis, presentacións, actos públicos) o mercado do libro pelexa cos outros mercados e pelexa canibalescamente consigo mesmo e mais contra as mudanzas dos hábitos de consumo (máis próximos ao lecer e ao entretemento cá cultura), asomando como quen a cabeciña no medio da batimbora, que é unha auténtica selva, fraga moreira, que dicían os vellos.

Este ensaio propón unha primeira achega a esta realidade dende a perspectiva da comunicación: linguaxe de discurso integrada no proceso xeral da creación, entendendo o produto editorial no marco das chamadas industrias da cultura e a lingüística dos mercados. Noutra ocasión ou lugar será cousa de falar de como estes procesos ou estratexias de comunicación (paratextuais) inflúen e condicionan o proceso da lectura, non só o consumo comercial. Ou mesmo como as novas tecnoloxías da comunicación e a fabricación de novos produtos (o e-book, o libro electrónico, a oferta dixital) introducen novas formas de relación, novos modelos. Todo o que expuxemos refírese basicamente ao libro analóxico, tal como durante séculos o concibimos. O futuro anuncia, ás veces con máis ruído que noces, tamén é certo, novas realidades que necesariamente traerán novas estratexias, novos formatos de presentación, novos xéneros, se cadra tamén novas formas de lectura. Daquela, deberemos seguir falando de cubertas? Mais ben deberíamos empezar a falar de reclamos, chamadas, fiestras para a exposición, acaso estampas de persuasión, fixas ou móbiles (interactivas, audiovisuais) que penetrarán nos nosos espazos privados a través da rede e cunha multiplicidade de vías de acceso (tamén de control e de manipulación) que xa podemos imaxinar: dende os book-trailer ás estratexias virais, dende as aplicacións da telefonía móbil ás poderosas maquinarias da publicidade, chats e foros patrocinados. Daquela o que hoxe entendemos como cubertas dos libros será unha labarada sensorial, unha chiscada de luz no código de avisos máis ou menos programados, a sorpresa dun amigo ou dunha amiga que nos envía un sinal na inmensidade do ciberespazo.



Vida e escrita e seus reflexos na poética do diário

JOSÉ ANTÓNIO GOMES
Instituto Politécnico do Porto

1. Proémio em louvor de Anxo Tarrío

Quando se nos colocou a questão da escolha de um tema para um artigo homenageando o autor de *Literatura Galega. Aportacións a unha Historia Crítica*, ocorreu-nos a ideia de abordar algum tópico relacionado com as escritas autobiográficas e da confessionalidade. Isto considerando que o que caracteriza a nossa relação com Anxo Tarrío extravasa a simples esfera profissional e abrange, um tanto, o espaço da intimidade (a amizade une-nos, correspondemo-nos e as nossas famílias relacionam-se); e tendo, por outro lado, em conta que existem certos elementos autobiográficos e confessionais em alguns dos seus livros, que aqui não iremos estudar. Mas é claro que o que nos liga se situa, também, no plano universitário e no aspecto propriamente literário. E como não reconhecer aqui, desde já, tudo o que temos aprendido, ao longo dos anos, com este académico exemplar, pedagogo de eleição, homem de erudição generosa, um cultor da arte da partilha?

Começamos então pela dimensão literária para, muito de passagem, lembrar que Anxo Tarrío é também autor de uma escrita composta por contos e livros de crónicas, deixados talvez na sombra pelo seu labor filológico e pela vasta obra publicada no âmbito da História e da Crítica literárias. Não esqueçamos, por exemplo, o seu divertido conto «La indemnización» (*El Correo Gallego*, 28-12-2003, p. 7) nem os seus saborosos livros de crónicas, de que salientamos *A Baloiira: Cidadanías, Literaturas, Mundos* (Vigo: Xerais, 2006) —livro que recolhe, de modo não aleatório, uma extensa colecção de textos publicados, ao longo de vários anos (fim do século XX, inícios do XXI), em *El Correo Gallego*.

É esta última uma obra que impressiona pela diversidade dos temas que atraem Anxo Tarrío e pelo modo informado e, não poucas vezes, bem-humorado e coloquial como os aborda. Aí encontramos meditações e interpelações existenciais, éticas e políticas, pertinentes e actuais; episódios divertidos; deliciosas evocações de pessoas e lugares; anotações pitorescas, e não só, sobre passeios e viagens; tiradas fraseológicas e aforismos que

surpreendem e que apetece sublinhar; reflexões com o seu quê de lúdico sobre o fenómeno literário (reveladoras dessa arte pedagógica que Anxo Tarrío domina e que consiste em adentrar-se em questões teoricamente complexas numa linguagem entendível por um leitor de periódicos medianamente culto). E isto para não falarmos das suas crónicas sobre artes visuais, reveladoras de uma funda compreensão crítica do fenómeno artístico e de um conhecimento invejável da história da arte e das ideias. Em suma, *A Baloira* funciona quase como um auto-retrato, porventura involuntário, de uma personalidade especialmente cultivada e sensível, cuja permanente curiosidade em relação ao outro e ao mundo é notória. Mas é também a imagem de um galego orgulhoso e conhecedor da sua identidade galeguista, alguém que não esquece que, do outro lado do Minho, Portugal existe, com o seu idioma e os seus artistas, a sua paisagem e a sua gente; alguém que jamais se deixa resvalar para o terreno de um nacionalismo estreito nem perde um rumo norteado pelos valores da liberdade, da democracia, da paz e do universalismo.

Ao referirmos estes traços de carácter que na escrita ganham corpo, avançamos já para outro plano. Por isso, convém que lembremos ainda o Anxo Tarrío tradutor, conquanto essa não tenha sido a sua principal faceta, longe disso. Não poderíamos, porém, deixar de a evocar, considerando o zelo e o rigor, o saber e a generosidade com que, juntamente com a sua companheira, a professora e investigadora Blanca-Ana Roig Rechou, Anxo Tarrío verteu do Português para o Galego o livro bilingue *Abrasivas* que assinámos com o nome literário João Pedro Mésseder —colectânea de pequenos textos, entre o aforismo e a greguería, publicada no Porto, em 2006, com a chancela da Deriva Editores.

Em *A Baloira*, outro aspecto cumpre salientar: o fundo autobiográfico de várias crónicas, por vezes o seu registo confessional (muito comuns, aliás, no género, como o provam em Portugal as escritas cronísticas de um João Bénard da Costa ou de uma Luísa Dacosta), aspecto que as aproxima do tipo de produção textual que neste artigo nos ocupa: a escrita autobiográfica, a que pertencem os diários, as memórias, as autobiografias ou os auto-retratos.

Concentremo-nos, então, na escrita diarística e nos seus traços fundamentais, tomando como base preferencial a obra *Na Água do Tempo* (Lisboa: Quimera, 1992), primeiro volume de diário de Luísa Dacosta —o segundo é *Um Olhar*

Naufragado (Porto: ASA, 2008)—. Luísa Dacosta foi o *pen name* de Maria Luísa Saraiva Pinto dos Santos —nascida em Vila Real de Trás-os-Montes, a 16 de Fevereiro de 1927, e falecida em Matosinhos, a 15 de Fevereiro de 2015—, premiada autora portuguesa de contos, narrativas de ficção mais longas, livros de crónicas, ensaios, poesia e diversos livros destinados à infância, nos domínios da narrativa e do texto dramático.

2. A escrita diarística (e o caso de Luísa Dacosta)

Examinemos, para início, alguns aspectos da relação entre vida e escrita, considerando em particular os modos como essa relação se reflecte na poética do diário, mas começando por referir o entrelaçamento de ambas na produção literária da autora que agora nos ocupa.

O leitor familiarizado com a totalidade da obra de Luísa Dacosta e conhecedor dos momentos mais marcantes do seu percurso de vida reconhecerá, com efeito, numerosas coincidências entre os eventos narrados na obra ficcional e as situações «vivas» —que aqui entenderemos como as documentadas na escrita diarística e em testemunhos publicados da autora, afastando assim, desde já, qualquer intuito de leitura biografista dos textos—. A suspeita relativamente a esse fundo autobiográfico da narrativa de ficção (sublinhado nos prefácios, os quais foram considerados por Paula Morão (1993: 124) «um quase programa de cariz autobiográfico»), ganha aliás contornos de certeza quando lemos a última narrativa de fôlego que Luísa Dacosta editou neste domínio, *O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui antes de Mim* (Lisboa: Quimera, 2000), e a confrontamos com o diário.

Enquadrados no âmbito da literatura autobiográfica, os diários têm sido objecto de numerosos estudos através dos quais vem sendo possível estabelecer os traços específicos de uma escrita cuja reavaliação pela crítica conduziu a novas reflexões sobre a questão dos géneros, sobretudo no campo da prosa literária. Tal reavaliação é acompanhada por vezes da correspondente valorização pública. *Na Água do Tempo* é disso exemplo, ao ter sido saudado por alguma crítica e distinguido com um prémio... literário (o Prémio Máxima de Literatura, em 1992).

O diário, o verdadeiro diário (e não a novela em forma de diário) constitui um registo de vivências pessoais de determinado autor, registo esse geralmente segmentado em função de cada um dos dias em que se vai processando. Escrita confessional, centrada na pessoa do autor empírico

e dando primazia ao olhar individual, o discurso diarístico combina geralmente a narração, a descrição, o monólogo (mas também o diálogo) e a efusão lírica. Nele se conjugam as anotações circunstanciais de tipo social, económico, político, geográfico, e por vezes a reflexão moral, filosófica e religiosa. A visão subjectiva, o relato na primeira pessoa (mas não só) e a expressão intimista surgem, no entanto, como aspectos dominantes.

Modalidade literária em que a ligação entre vida e escrita é visível, determinando os temas que nele são preferencialmente abordados (v. Marcello Duarte Mathias, 1997: 48 e outros autores), o diário resulta de um exercício de exumação do *eu*. Dar-nos-ia assim, aparentemente, a *imagem* de uma personalidade de algum modo próxima daquela que, na vida real, lhe está na origem. É impossível, contudo, reconhecer a coincidência entre ambas e o retrato do *eu* que o diário revela é fragmentado. O que se nos apresenta, de facto, é uma imagem outra, multifacetada e sobretudo estilizada do sujeito, não só porque a escrita —que inevitavelmente modeliza e modifica a realidade— opera uma filtragem e reelaboração desse eu, mas também porque o próprio processo de construção do relato (a narração intercalada é aqui uma constante) assenta num tipo de composição discursiva insusceptível de nos dar o uno, que acompanha, quase sempre com hiatos, a sucessão dos dias e o conseqüente envelhecimento e evolução do sujeito —ele próprio instável, não uno, como aliás assinála Luísa Dacosta (1992: 15): «Procurara saber-se. E, para sobreviver, um equilíbrio entre a que era, as do passado e a outra (...). Depois até aquele equilíbrio se rompera. Tudo esmagado, destruído. Dias só com tarefas e noites de insónia, longas. Fragmentos. Peças de um *puzzle* sem sentido». Impossibilitado de acompanhar o *continuum* do vivido, dele apenas restando fragmentos, o diário caracteriza-se pela descontinuidade do sujeito e da escrita, dando-nos daquele uma imagem, ela própria marcada pela fragmentação.

Este traço peculiar prende-se também com o facto de «o calendário» ser o seu «princípio de composição» essencial (Baptista, 1997: 64); conseqüentemente, está relacionado com um aspecto nuclear da sua estrutura: a segmentação textual em função das datas. E a data importa aqui, também, «pelo que nela é ligação do essencial e do inessencial, ligação do que é próprio e particular de um tempo e de uma circunstância com o que lhes sobrevive, o que para além deles persiste ou é passível de reiteração» (idem).

Género dito da *personalidade*, o diário implica, segundo Abel Barros Baptista, uma relação com a data que envolve também uma relação com a assinatura. Trata-se, por conseguinte, de uma modalidade de escrita através da qual o escritor data a sua assinatura, isto é, «inscreve o seu nome próprio numa operação que (...) [o] liga ao seu tempo num modo que é aquele de quem já não lhe pertence sem no entanto o querer perder» (Baptista, 1997: 64). Por isso, no plano temático, a angústia provocada pelo fluir temporal, a memória, a nostalgia da infância, a dificuldade em lidar com o envelhecimento são tão recorrentes nos diários, como se comprova no de Luísa Dacosta. Desenvolvendo esta ideia, o mesmo ensaísta confronta o diário com a ficção, na qual o autor não é obrigado a responder por aquilo que é dito pelo narrador ou pelas personagens. Ao contrário, no diário,

aquele que escreve escreve *em seu nome* para *fazer regressar o seu nome* à designação de uma personalidade: dotada de opiniões, moldada por experiências, animada de preocupações, que o tornam capaz de seguir os problemas da sua actualidade e da sua proximidade, ou seja, capaz de se mostrar *presente* numa data singular que o enraíza num presente activo (Baptista, 1997: 65).

A imagem que, através do texto, nos é dada de uma personalidade confrontada consigo mesma e com as realidades do seu tempo constitui, pois, uma das dimensões que o diário de Luísa Dacosta nos desafia a descobrir.

Nos termos em que é colocada por Abel Barros Baptista, a questão da assinatura —indiciadora da estreita relação entre os acontecimentos narrados e os efectivamente vividos pelo diarista— liga-se de alguma maneira ao problema de uma escrita que muitas vezes, e pelo menos no imediato, se não destina à divulgação pública (vejam-se, a este propósito, os diários de adolescentes ou os diários femininos, em épocas em que o estatuto social da mulher não facilitava, ou sequer pressupunha, uma via aberta para a edição). Para o escritor, o diário é com frequência um confidente a quem frustrações e segredos diversos são confiados. Em outros momentos, um caderno de esboços e exercícios literários, um repositório de projectos a desenvolver, de estilo eventualmente menos trabalhado, na origem, assim, da falta de acabamento artístico ou de estruturação sólida de que por vezes é acusado o texto diarístico. Por isso, nem sempre a sua publicação é autorizada em vida do autor (v., a este propósito, Mathias, 1997: 46). Quando este toma a decisão contrária —deixando, por isso, de ser simultaneamente

destinador e único destinatário do texto—, cria uma situação de partilha com os outros. O texto é então «introduzido no sistema de consumo coletivo, perdendo o seu estatuto privado», como afirma Clara Rocha. Íntimo, o diário pode, portanto, deixar de o ser, «por vontade do seu autor ou por vontade alheia» (Rocha, 1992: 29).

No seu ensaio «O espelho perguntador», Abel Barros Baptista aprofunda a questão do paradoxo público/privado (cf. Baptista, 1997: 65-71), situando-a no plano da legitimação do diário como texto literário: «O que ficou escrito, no segredo de um caderno (...) pode ou merece relançar-se» —leia-se: ser publicado— «e, se sim, com que estatuto?» (Baptista, 1997: 67). A decisão de trazer a lume um diário não envolve pois, apenas, a superação das dúvidas do autor sobre o interesse de uma partilha das suas vivências e pontos de vista com o público. Através da edição do diário em livro, ou seja, de uma operação desencadeada pelo próprio escritor, os leitores são de alguma forma convidados a decidir sobre a pertinência (e o valor), não propriamente dessa publicação, mas da escrita. Em suma, são chamados a pronunciar-se sobre o estatuto literário do texto diarístico. Daí que «é porque a justificação do diário não pode ser senão literária que o problema da publicação é a dificuldade específica do diário: trata-se, afinal, da exemplificação radical de todo o problema da publicação, ou seja, da destinação enquanto exigência da obra» (Baptista, 1997: 71).

Considerando o paradoxo público/privado que temos vindo a abordar, convirá no entanto reter alguns elementos sobre a peculiaridade da génese do diário de Luísa Dacosta, a qual não põe contudo em causa as motivações mais profundas da publicação, tal como são explanadas por Abel Barros Baptista.

Em epitexto relevante, uma entrevista dada ao *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias* (30/11/1992), Luísa Dacosta deixa perceber, por um lado, a consciência da unidade da sua obra literária, que o diário não viria quebrar, mas antes reforçar: «Porquê um diário? (...) Talvez... porque a minha escrita foi sempre e, desde sempre, uma escrita intimista». Certas frases suas («Escrevi ao longo dos anos, mas sem grande intenção de publicar. Assim, eu própria 'pilhei' páginas do meu diário para outros livros»), além de confirmarem o diário como reservatório de escrita (v. Didier, 1991²: 52-3), indiciam, não obstante a reserva inicial, que ele poderia vir a ser publicado em vida. Quando confrontamos as diversas peças do *puzzle* bibliográfico de Luísa Dacosta, reforça-se a nossa convicção de que haveria o intuito, ainda que

vago, de o editar. Com efeito, certos textos —crónicas destinadas a jornais, páginas de memorialismo, algumas resultantes de encomendas, e até alguns ensaios críticos—, os quais não teriam porventura como motivação inicial a integração no *corpus* diarístico, acabaram por ser nele incorporados para efeitos de publicação em livro. Parece, assim, ter havido um esforço de composição de um volume, significativo tanto em número de páginas, como enquanto retrato multifacetado de um sujeito, e ainda como repositório último de certos textos de inegável interesse e valia literários, que, elaborados com outro propósito que não o da inclusão no diário, acabam naturalmente por o valorizar.

Noutra passagem da entrevista que temos vindo a citar (Vieira, 1992: 10-11), é possível ainda ler que foi a «insistência e persistência» de um editor, J. Carlos Alfaro, da Quimera Editores (um editor algo marginal e ele próprio, em primeira instância, um leitor) que motivaram a autora a publicar o diário. Assim, compreende-se também que, no final da entrevista, essa inquietação quanto à legitimação do texto pelos leitores, de que fala Abel Barros Baptista, transpareça das palavras de Luísa Dacosta: «Estou pessimista quanto ao futuro do livro, mesmo deste de que temos estado a falar. Encontrará leitores, quando comete ‘o pecado’ de não ser romance? Não estou muito certa».

Sublinhe-se, contudo, a consciência muito viva, por parte da autora, da importância e valor desta escrita fragmentária que «comete o pecado de não ser romance» e que é própria do diário (estes aspectos serão, aliás, utilizados como argumentos de valorização da obra da escritora Irene Lisboa, amiga mais velha de Luísa Dacosta, nas páginas que lhe são dedicadas no livro):

Porquê um diário? Porque um diário é sempre fragmentário e a mim o fragmento comove-me mais que a totalidade. No fragmento há uma amputação que nos dói, como aquela que tanto nos toca nos museus diante de estátuas vindas de outras poeiras do tempo, às vezes sem rosto, sem mãos, sem pés e ainda voantes no pregueado das suas vestes (Vieira, 1992: 10).

Residirá nestas palavras e no que elas permitem inferir uma das justificações possíveis para o interesse literário dessa escrita, susceptível por vezes de «comover mais que a totalidade», de proporcionar prazer estético e uma leitura de sentidos em aberto, indissociáveis do potencial da sua contenção expressiva e ainda do facto de o fragmento poder ser lido quer

numa perspectiva microtextual, como texto isolado, quer enquanto parte de um macrotexto? Etimologicamente, o termo *fragmento* remete para a violência da desintegração, para a dispersão e a perda, como lembra Françoise Susini-Anastopoulos (1997: 2) em *L'Écriture Fragmentaire*. Produto dessa desintegração, o fragmento guarda em si a possibilidade remota de uma relação com o todo¹. Também o texto fragmentário parece concentrar sentidos em potência, como se o seu horizonte utópico fosse a totalidade de um sentido. A sua virtualidade semântica pode tornar-se, assim, desafiante para o leitor, confrontado com uma concisão textual que suscita atenção particular e convida à meditação. Como acontece, por exemplo, quando deparamos com textos como estes (registos únicos de Agosto e de Novembro de 1970, respectivamente), incluídos em *Na Água do Tempo*: «Névoa extática e parada. As gaivotas floriram de branco a pedra dos rochedos. Mar de bruma» (Dacosta, 1992: 167); «Todo o ouro do mundo e a tua ausência» (Dacosta, 1992: 172).

Ante uma frase como a que acaba de ser citada, outra questão se coloca: a do destinatário do texto diarístico. Existindo neste enunciado um *tu* que, embora inscrito no discurso, se encontra ausente, não é ele, todavia, o confidente da diarista. Um outro *tu*, de indefinidos contornos, parece desenhar-se na sombra e o que aqui se exprime, de facto, é uma necessidade de comunicação típica do diarista que, em primeira instância, é do *eu* consigo mesmo, à falta de um interlocutor real. O próprio diário acaba por se impor como sucedâneo desse interlocutor. Daí que o seu estatuto seja o da confidência; e, «como na confidência, a relação entre o eu e o diário define-se pela contradição entre a vontade de falar e a de guardar segredo» (Rocha, 1992: 28). Em Luísa Dacosta, como veremos, se muito se revela sobre a vida de uma personalidade, não é pouco o que se oculta, verificando-se por isso uma tensão entre a necessidade de exteriorização e uma certa reserva da intimidade. Bastará referir, como exemplo, algumas das causas do *mal de vivre*, em especial as relacionadas com o desencontro amoroso. Não encontramos, de facto, abundância de dados factuais sobre

¹ Numa pequena obra plástica da artista francesa Marie Orensanz, pode ler-se: «Le fragmentisme cherche l'intégration d'une partie avec un tout, se transformant, dans ses multiples lectures, en un objet inachevé et illimité à travers le temps et l'espace». (Obra datada de Paris, Outubro de 1978, e incluída, com o nº 645, na exposição *Out of Print: Edição Esgotada*, montada a partir do acervo do Archive for Small Press & Communication de Antuérpia e dedicada às chamadas «publicações de artista» – Porto, Museu de Serralves, 4/7/2002 a 13/10/2002. Comissário: Guy Schraenen).

este desencontro que, no entanto, se encontra na origem de sentimentos de rejeição e de solidão, amplamente tematizados no diário, mais através de um discurso tendencialmente lírico do que narrativo. Dito de outro modo, à narração dos factos que explicariam os motivos do sofrimento, o eu prefere quase sempre a expressão patética desse mesmo sofrimento; em alternativa recorre a breves alusões ou então ao relato da dor do *outro* que funciona, de algum modo, como espelho do eu.

Acrescente-se ainda que, quando a intimidade se quebra, «pode ainda manter-se no texto um ‘efeito de intimidade’» (Rocha, 1992: 30), através de determinados procedimentos estilísticos, da passagem da primeira para a terceira pessoa nas passagens mais íntimas —como se verifica em *Na Água do Tempo*—, do recurso a iniciais para nomear pessoas («F.», «A.A.», «P.M.») ou ainda do registo da emoção ou da sensação «em bruto», sem dados factuais, instantâneo a que uma formulação menos elaborada confere, por vezes, uma nota de autenticidade.

No tocante ainda à questão da reserva da intimidade, é de assinalar que não escapa, porém, ao leitor de Luísa Dacosta o paralelismo entre a condição do sujeito do diário e a de certas figuras femininas das suas ficções de pendor autobiográfico (como as das professoras em *Corpo Recusado* (Porto: Figueirinhas, 1985) e no já mencionado *O Planeta Desconhecido...*), nas quais descobrimos, aí sim, as razões de fundo do sofrimento das personagens. E, confrontando os textos ficcionais e a escrita diarística, bastará atentar na circulação de personagens no interior da obra, na insistência em certas imagens míticas ao serviço da caracterização das protagonistas, ou ainda em recorrências temáticas e simbólicas, para se poder falar em intertextualidade homo-autoral, fenómeno que está longe de ser inédito em ficcionistas que cultivam o diário.

Observam-se outros aspectos em que a escrita diarística de Luísa Dacosta se não distancia da poética do género. Como sucede em outros diários, também aqui o mundo constitui um apelo constante, motivo das mais diversas reflexões do *eu* e cenário onde este se move, num constante confronto com o *outro* que é, muitas vezes, um modo de regresso a si mesmo.

Concluindo: na escrita diarística, a imagem fragmentada do eu decorre, em todo o caso, de um processo de elaboração discursiva em que a experiência vivida e a imaginação se combinam por meio do poder transfigurador do verbo. No caso de Luísa Dacosta, as diferentes facetas do sujeito —e,

consequentemente, do mito pessoal² que dessa forma é construído— são-nos dadas através de diferentes modalidades de escrita, em que a dimensão autobiográfica pode ser mais evidente, como acontece no diário, ou menos, como nos contos desta autora (*Província*, Lisboa: Minerva, 1955; *Vovó Ana Bisavó Filomena e Eu*, Lisboa: Portugália, 1969) e em outras obras antes mencionadas.

3. Uma nota final

Entre os diários e as crónicas de Luísa Dacosta (*A-Ver-O-Mar*, Porto: Figueirinhas, 1981; *Morrer a Ocidente*, Porto: Figueirinhas, 1990) existem paralelismos, pontos em comum, mas na verdade constituem textos de diferente natureza, todos eles concorrendo contudo para a composição de um *puzzle* sempre inacabado: a (auto)imagem de uma peculiar mulher-escritora. Das crónicas de Luísa Dacosta às de Anxo Tarrío vai também uma grande distância (linguística, cultural, geográfica, histórica, de género, de experiências no plano do vivido...). Mas nas crónicas de ambos a presença do elemento autobiográfico parece inegável. Um caso a estudar. Ainda bem, dizemos, nós. Pois em ambos —a escritora lusa e o autor e académico a que prestamos aqui tributo— a autenticidade e a riqueza do intensamente reflectido e do intensamente vivido, ainda que reelaborados pela linguagem e pela ficção, constituem aspectos de singular conseguimento.

Bibliografía

- Baptista, A. B. (1997): «O espelho perguntador», *Colóquio/Letras* 143-144, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 63-79.
- Dacosta, L. (1992): *Na Água do Tempo: Diário*, Lisboa: Quimera.
- Didier, B. (1991²): *Le Journal Intime*, Paris: PUF.

² A propósito da expressão *mito pessoal*, adverte Raymond Trousson (1988: 14): «Com Charles Mauron, a focalização das *metáforas obsidiantes* conduz à construção de um mito pessoal —curiosa contradição entre os termos, visto que a característica do mito é ser fruto de um consenso colectivo». Não utilizamos, porém, *mito pessoal* no sentido que lhe é atribuído por Mauron (1963; 1970) no quadro da psicocrítica. E, apesar da contradição que Trousson encontra entre os termos da expressão, empregá-la-emos sim, mas no sentido de *mythistoire*, segundo Georges Gusdorf (1991: 490): «J'écris, donc je suis. J'écris, donc j'ai été; j'écris, donc je serai. L'écriture consolide cette ombre que je suis, elle lui assure une consistance, une permanence, en dépit de l'écoulement du temps. Je me raconte à moi-même la légende de ma vie. Ma part du monde, ma part de vérité, non pas de vérité selon le monde, mais de vérité selon moi. Parcours de songe substitué à l'histoire de la vie. Mythistoire». Veja-se ainda, a este propósito, Gusdorf, 1991: 481-2.

- Gusdorf, G. (1991): *Auto-bio-graphie: Lignes de Vie 2*, Paris: Odile Jacob.
- Mathias, M. D. (1997): «Autobiografias e diários», *Colóquio/Letras* 143-144, Janeiro-Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 41-62.
- Mauron, C. (1963): *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel: Introduction à la Psychocritique*, Paris: José Corti.
- _____ (1970): «Les origines d'un mythe personnel chez l'écrivain» en *Critique Sociologique et Critique Psychanalytique*, Bruxelas: Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.
- Morão, P. (1993): *Viagens na Terra das Palavras: Ensaio sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa: Cosmos.
- Rocha, C. (1992): *As Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina.
- Susini-Anastopoulos, F. (1997): *L'Écriture Fragmentaire: Définitions et Enjeux*, Paris: PUF.
- Trousson, R. (1988): *Temas e Mitos: Questões de Método*. Lisboa: Horizonte (trad. port. de R. Trousson (1981): *Thèmes et Mythes: Questions de Méthode*. Bruxelas: Éditions de l'Université de Bruxelles).
- Vieira, M. C. (1992): «Luísa Dacosta: ao correr do tempo» (entrevista), *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa: 30/11, pp. 10-11.



Valer voria s'io mai fui validore: polémica literaria ou resposta a modo de sirventés?

ISABEL GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Premisa¹

A etiqueta sirventés é moi ampla: polo xeral fai referencia a un xénero literario occitano do que a *Doctrina de compondre dictacts* di que «se serveix e es sotmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes» é dicir, un xénero literario que ten moito que ver coa estrutura melódica e estrófica dunha *cansó* para adoptar contidos satíricos ou paródicos.

Entre os diversos tipos de sirventés: persoais, morais, relixiosos, políticos, sociais etc., figura o sirventés literario, moi relacionado coa polémica literaria e os debates entre trobadores (pensemos, por exemplo, nas composicións de Peire de Alvernya ou o monxe di Montaudon) e que na lírica galego-portuguesa identificamos rapidamente coa «cantiga de escarnio» (tantas contra o xograr Lourenço ou o trobador Pero d'Ambroa), que ten unha forte conexión coa «tensó» e unha certa relación co 'ensenhamen' ('sirventese-ensenhamen') e incluso co *gap*, no que o propio trobador se burla de si mesmo.

En todas as definicións de sirventés² sublíñase a orixe provenzal e o contido orixinariamente de gabanza e logo tamén político, moral e outros, facendo excepción do tema amoroso, que xa é excluído deliberadamente.

¹ O título deste artigo recolle palabras de Chiaro Davanzati, *Rime*, Edición crítica con comentario e glosario a cargo de Aldo Menichetti, Bologna, 1965 (canzone XLVI).

² «Componimento di origine provenzale, di contenuto originariamente politico, poi morale, religioso e sim» (Zingarelli); «Componimento in versi, talvolta musicato, nato in Provenza alla fine del Duecento, di argomento originariamente celebrativo, poi anche politico, morale o religioso» (Sabatini Coletti); «Componimento poetico popolareggiante e di argomento celebrativo, didascalico, politico o satirico, a volte anche musicato, di origine provenzale ma diffuso, tra il duecento e il Trecento, in tutte le letterature romanze occidentali» (E. De Felice–Aldo Duro); «Componimento poetico, talvolta musicato, di origine provenzale, inizialmente dedicato dal cortigiano al proprio signore, e in seguito, nei secoli XIII e XIV, usato in tutte le letterature romanze occidentali per trattare temi svariati, dall'inventiva personale agli argomenti politici, guerreschi, apologetici, didattici, religiosi, con esclusione di quelli amorosi» (Treccani).

Polo xeral, como dixemos, o sirventés é de tema moral ou político; en efecto as composicións de argumento político e moral acadan a máxima expresión no sirventés e no discordo pero hai tamén unha tendencia á sátira, sobre todo á literaria (o sirventés literario é normalmente unha composición polémica, de ton satírico, mordaz e agresivo), coa presenza doutros matices de notable interese.

Na literatura italiana o *serventese/ sirventese/ sermentese*, verba tomada directamente do provenzal, *sirventese*, é un termo bastante heteroxéneo que indica unha composición de esquema e argumento variado que non ten moitas relacións co sirventés provenzal, por exemplo, na métrica: mentres o sirventés provenzal ten a mesma forma métrica ca *canzone*, o sirventés italiano ten un campo de formas métricas diferentes³.

En Italia o sirventés aparece na parte final do s. XIII (o máis antigo sirventés en vulgar italiano é o *Serventese romagnolo*, contra Carlo d'Angiò e os guelfos); hai poucos textos que se autodefinan como tales, excepción feita de *Da poi che piace all'alto dio d'amore* «il sirventese coperto di fiori» dos *Memoriali Bolognesi* e a dantesca *Pistola sotto forma di sirventese (compuosi una pistola sotto forma di serventese)*⁴. Quizais o máis famoso sexa o sirventés *Compianto per la morte di Ser Blacatz*, escrito polo trovador italiano Sordello da Goito⁵.

Mentres na lírica occitana o sirventés representaba un xénero bastante heteroxéneo, non connotado dende o punto de vista do contido pero si

³ «Dos rasgos fundamentales alejan el género utilizado por los poetas italianos de sus predecesores occitanos: en primer lugar un componente formal, dado que el sirventés se sirve del estrofismo y la melodía de una preexistente canción y, por lo tanto, nos encontramos ante composiciones estructuralmente derivativas» (Ana M^a Domínguez Ferro, «Marcas técnico-formales de la polémica literaria en la Escuela Poética Siciliana», *Revista de Filología Románica*, vol. 29, núm. 2, 2012, pp. 201-213).

⁴ «Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore, quanto da la mia parte, sì mi venne una volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarla di molti nomi di donne, e spezialmente del nome di questa gentile donna. E presi li nomi di sessanta tra le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire, e *compuosi una pistola sotto forma di serventese*, la quale io non scriverò: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne», V.N. VI).

⁵ No século XIV o sirventés foi cultivado de modo particular por Antonio Pucci e Simone Serdini.

formalmente, na área italiana a tendencia ao *contrafactum* mídese exclusivamente no plano textual e por esta razón a comparación co sirventés perde mordente, tamén pola súa realización na forma fixa do soneto⁶.

Polémica literaria

Dado que os matices entre o sirventés e a polémica son variados, é necesario poñer de manifesto as características da polémica literaria⁷ que se deliña como un conxunto de reflexións conducidas a través dunha constante relación intertextual e interdiscursiva do trobador cos poetas precedentes e coetáneos (por exemplo Giacomo da Lentini e os trobadores contemporáneos), respecto ao sirventés: atopamos de fronte, xa que logo, unha serie de comportamentos críticos, antagonistas e fortemente satíricos.

A polémica literaria atópase en diversas *canzoni* nas que, por exemplo, un novo tratamento da idea do amor do que o poeta quere con moito interese afastarse, deliñase tamén como unha crítica implícita a quen se facía modelo e promotor daquela idea, ata tal punto de elevala a paradigma poético. Por este motivo, a carón do explícito rexeitamento dunha poética, podemos entrever outros núcleos de crítica, sexa cara á poética dos trobadores, sexa cara aos primeiros herdeiros dos poetas occitanos, os autores da *scuola poetica siciliana*⁸. Así *canzoni* como *Ora parrà s'eo saverò cantare* ou *Altra fiata aggio già, donne parlato* restitúen unha imaxe nítida das preferencias guittonianas e pasan a ser os primeiros exemplos de polémica literaria en verso na súa variante «reflexiva».

⁶ Cfr. Simone Marcenaro: «Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento», *Revista de Filología Románica* 27, 2010, pp. 98-99 que engade: «Nondimeno, è evidente che la tenzone, genere estremamente connotato sul piano formale, non può essere classificata sullo stesso piano del genere principe nel sistema poetico italiano, la canzone; la possibilità retorica offerta dalla risposta per le rime, pertanto, diviene un parametro che partecipa di questa connotazione “mediana”, autorizzando così una pur parziale omologia con la funzione del sirventese. La polemica letteraria si configura, in ultima istanza, come modalità sottogenerica della tenzone in sonetti, formando parte di una più generale inclinazione discorsiva e dialettica della lirica duecentesca».

⁷ Vid. F. Bruni (1995): «Agostinismo guittoniano. Risemantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti» in M. Picone (ed.), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 89-123. Bruni analiza moi ben a función antagonística na obra guittoniana.

⁸ Sobre o argumento, vid. A. Borra (2000): *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna: Longo.

A polémica literaria, coa defensa das propias posicións estéticas maniféstase sobre todo nas *canzoni*, privadas dun valor de correspondencia e dedicadas ao debate estético, mentres o sirventés revélase na *tenzone* en sonetos, moi frecuentemente segundo o modelo da resposta polas rimas na que se desenvolven os tons máis abertamente polémicos chegando a tocar incluso o sector de vituperio persoal.

Neste sentido, un bo exemplo de polémica literaria lato sensu é a *tenzone* *Di pic(i)olo alber grande frutto atendo* entre Chiaro Davanzati e Monte Andrea. O debate toma partida nunha petición de Chiaro dirixida a Monte Andrea ao respecto da relación entre Amor e sufrimento: *S'amor per astio cresce i[n] nulla guisa*, expresado mediante a consabida metáfora bélica: o guerreiro espera a paz. As respostas de Monte Andrea piden unha rectificación de Chiaro, que non comprendeu o significado das súas palabras. Chiaro, no soneto *Se per onore a voi grazze rendesse*, introduce un elemento novo: *Pensate non v'inganni lo rimare; / ca l'amendare -dà, poi bon atore. / Di ciò 'n d'amendo io non arico mai* (vv. 12-14). A resposta de Monte, *A fare onor qual omo s'aprendesse*, ofrece unha iniciativa análoga: *e non m'ingannò rima ch'io vedesse* (v. 10), pero son os sonetos conclusivos os que conducen a *tenzone* do argumento da fenomenoloxía do Amor ao tema propiamente literario. Monte afirma en efecto non ter comprendido os versos do último soneto de Chiaro *Omo c'avene a bene e' pò sapere*, implicando argumentos moi similares aos xa vistos no contexto das críticas ásperas e severas anti-guittonianas. E pódense considerar tamén como polémicas literarias a forte oposición entre os secuaces de Guittone e os non guittonianos, legados á tradición da *scuola poetica siciliana* da corte de Federico II.

Valer voria s'io mai fui validore

Chiaro Davanzati, xunto con Bonagiunta da Lucca e Monte Andrea, outros famosos representantes da escola toscana, pertence claramente ao grupo de poetas toscanos que introduciron na Italia central as formas e os temas da *scuola poetica siciliana*. A meirande parte da produción poética de Chiaro Davanzati é moi coherente mantendo sempre un ton medio entre os poetas da *scuola poetica siciliana*, de Guittone e do *Dolce stil novo*. Algunhas das súas líricas escuras e complexas foron feitas para exhibir a súa habilidade, de modo que as súas composicións son poucas e isto non significa que tiveran pasado por un período guittoniano: Davanzati non foi endexamais un seguidor de Guittone, aínda que, certamente, tivo relacións poéticas directas

con el⁹ e a súa poesía en certos aspectos aproxímase á lírica guitttoniana, pero non adoptou nunca unha linguaxe tan escura e difícil de comprender por ser demasiado complicada como Guittone, o xefe do grupo tantas veces amoestado por Dante.

A *canzone* de Chiaro *Valer voria s'io mai fui validore* dirixida a Guittone D'Arezzo, en resposta á exhortación do aretino de moderar a cantidade da súa produción poética á que el responde «vorrei ma non posso», é un texto de polémica e controversia. Vexamos se se trata dunha simple polémica literaria ou ben dun sirventés, subliñando que, como sabemos, a fronteira entre a polémica e o sirventés é moi sutil.

Chiaro emprega xa dende o inicio da *canzone* (vv. 1-2) a figura etimolóxica de *valere*, *valore* (*Valer voria s'io mai fui validore / O s'unque valse per saver ben dire*) que tamén se repite no verso 11 (*S'io vo' valere e non ho valimento*), que é moi querida para Guittone porque «il discepolo» quere imitar a maneira de facer poesía do «mastro», maneira particularmente rica —ás veces demasiado sobrecargada de recursos poéticos—. Davanzati di, ironicamente, seguir esta técnica e demostrar dese xeito a súa lingua preferida (*ch'al punto son chello vorei seguire / e dimostrare a lingua ciò ch'io ho in core*). Chiaro obxecta que el quereda seguir o consello do seu mestre: facer máis rara a súa semente, pero vese obrigado a facer como a choíña que canta tras o reiseñor (*Ma dopo l'ausignolo a suo cantare / si leva la corniglia a simiglianza: / lo primo loda, e sé pone in bassanza*), vv. 5-7. A ironía non falta, o canto da pega non ten nada que ver co do reiseñor, que posúe infinitas variacións e gran potencialidade harmónica.

Chiaro continua afirmando que se inclina ao bo xuízo do mestre aretino (*convenmi là ov'è il senno fare inchino: / e io il voglio a voi far, mastro aretino*), vv. 12-13 e manifesta obedecelo e servilo (*E lo 'nchinar ch'io fo è l'ubidenza/ con talento di voi sempre servire*), vv. 15-16. Trátase claramente dunha ironía: se o aretino tiña exhortado a Chiaro para que reduza a súa produción poética, el respóndelle dicindo que se o fixera tería menos posibilidade de seguir as regras do mestre: menos composicións, menos posibilidade de imitación (*ma chi lo poco vuol moltipicare / convien che 'mpronti e sappiasi avanzare*), vv. 19-20. Guittone, pedindo a Chiaro moderar o número das súas composicións, equivócase na súa valoración (*veg(g)endo di se stesso tal eranza / che l'assai*

⁹ A. Menichetti (1965): *Chiaro Davanzati. Rime*, Boloña: Commissione per i testi di lingua, p. 35.

gli domanda del suo poco); pedíndolle o pouco que ten (vv. 23-24), obrígaio a gabalo menos porque quen non ten —ou ten pouco— non pode dar moito.

Na última *stanza*, a cuarta, Chiaro conclúe: se ti, Guittone, mestre sabio, me exhortas a reducir a miña produción poética: (*S'io aggio audito e odo di voi, sag(g)io, / che mia semenza deg(g)ia far più rada*), vv. 31-32, eu respóndoches: Non podo, quixera facelo, pero non podo, porque o meu destino quere que eu faga preguntas aos demais (*ché mia fortuna fa.mi cheritore / altrui, ond'io vorei aver cortesia*), vv. 38-39.

En definitiva, afirma Chiaro: fago de boa gana o que podo facer (*che nonn-è più che parlare e pensieri*), v. 40 e último, pero son soamente palabras e propósitos. Pola cantidade da súa produción poética, moi exquisita, cunha temática variada, que anticipa en certo sentido o *dolce stil*¹⁰, Chiaro ten unha retórica persoal en certos aspectos de inspiración guittoniana. Pero os dous poetas teñen distintas sensibilidades: Chiaro non participa do moralismo, forte, apaixonado e acalorado de Guittone, un moralismo, ás veces, descarnado e, se en certas ocasións atopamos un discurso complexo, é soamente por seguir a moda.

Conclusión

Delinear o tema da polémica literaria na lírica do *Duecento*, dos sicilianos, toscanos, stilnovistas (incluso o propio Dante) non é doado, pero máis difícil é aínda establecer a fronteira entre a simple polémica literaria e o sirventés. Polo que se refire ao caso concreto desta *canzone*, a actitude contrastiva de Chiaro Davanzati está presente, pero rozando tamén o ton propio do sirventés: unha crítica moi aguda e mordaz, propia dun sirventés? Trátase xa que logo dun sirventés no que se considera a Guittone d'Arezzo mestre da escuridade, da complexidade e en todo caso da ambigüidade? É un sirventés que non utiliza o vituperio pero si a burla. Guittone pensa que Chiaro fai demasiadas composicións e aconséllalle diminuír a súa produción, Davanzati, que non está en absoluto de acordo, respóndelle cunha *canzone*

¹⁰ «Il presunto stilnovismo in anticipo di Chiaro non risulta confermato né dall'esame dei testi [...]che dipendono quasi sempre anche letteralmente dal Guinnizzelli [...], né dalla natura scolastica di Chiaro, volontariamente rinunciatario sul piano inventivo» (Chiaro Davanzati (1965): *Rime*, Edición crítica con comentario e glosario a cargo de Aldo Menichetti, Boloña, op. cit. p. XXIII).

irónica e burlesca, cun ton propio do sirventés, continuando dese xeito a polémica literaria iniciada por Guittone.

Valer voria s'io mai fui validore ten moito que ver coa burla dende o primeiro momento; é unha *canzone* aparentemente de argumento conmemorativo, pero, no fondo, dunha forte crítica ao mestre, unha crítica sutil e irónica ata un punto tal de usar tamén certas figuras retóricas propias do aretino. Todas elas características do sirventés.



Do escrito ao filmado: o comezo e o final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887 / Mario Camus, 1980)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN

Universidade de Santiago de Compostela

Quere o costume académico que cando un profesor, destacado polo seu labor docente, investigador ou xestor, alcanza a xubilación, os seus colegas, discípulos e amigos contribúan á preceptiva *Homenaxe* cun traballo relativo a algún dos campos que aquel cultivara. Ademais de tal norma non escrita, cando decido a miña contribución a este tipo de volumes colectivos adoito ter en conta tamén outra non menos xustificada: elixir un asunto no que, dalgunha maneira, as nosas respectivas dedicacións e intereses poidan aproximarse ou coincidir¹.

En xuño de 1978 Anxo Tarrío presentaba na Universidade de Oviedo a súa tese de doutoramento *Análisis semiológico de una obra de Pérez Galdós (Aproximaciones a una semiología del realismo)* que, ao ter obtido o Premio de Investigación «Galdós» 1979 convocado pola Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas, foi publicado en 1982 co título *Lectura semiológica de «Fortunata y Jacinta»*. Por eses mesmos anos viña preparándose (dende 1977), foi rodada (entre maio e decembro de 1979) e estreada (o 7 de maio de 1980) a serie dirixida por Mario Camus para TVE (cfr. Pérez Ornia, 1980). Resúltame importante chamar a atención sobre esas datas para interpretar correctamente estas palabras no libro de Tarrío:

Fortunata y Jacinta está plagada de presentacións dramáticas e incluso, insospechadamente, cinematográficas (...) no es por casualidad el que Galdós fuese llevado al cine con cierta frecuencia: su obra sugiere la imagen con tanta nitidez que llevar a cabo las adaptaciones a los medios de comunicación modernos debe resultar, en lo que a la plástica se refiere, bastante sencillo (harina de otro costal es transcribir a imágenes el relato)².

Propóñome nestas notas comprobar o acertado daquela intuición (pois intuición foi, ao terse formulado antes de que Camus comezara a filmar a súa

¹ Aínda que non destaco entre comiñas este parágrafo, repito case literalmente o que escribín para iniciar as miñas contribucións noutras *Homenaxes*.

² E aquí engadía en nota: «Una buena prueba está en la versión que hizo para el cine A. Fons (1969; reposición en TVE el día 11 de marzo de 1978). Puede decirse que el relato de la película y el de la novela apenas tienen nada que ver entre sí» (Tarrío, 1982: 165).

versión³), mediante unha *lectura* —á vez textual e filmica— do comezo e do final de ambos os relatos, o literario e o audiovisual⁴.

Procedemento que xa utilizara anteriormente (González Herrán, 2002a; 2002b⁵), a propósito da versión televisiva de *La Regenta*. Como entón amosei e analicei, a lectura de Méndez-Leite (1995) seguía moi fielmente, neses momentos máis ca noutros do seu traballo, o texto de Alas; e a pesar de que sería moi difícil aceptar que a súa *Regenta* eludira esas frases, tan indeleblemente gravadas na memoria dos lectores (*La heroica ciudad dormía la siesta / Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo*), non é infrecuente que as versións filmadas das novelas se permitan, entre outras liberdades máis ou menos xustificadas, modificar o seu comezo, o seu final ou ambos⁶.

Camus tamén os respectou escrupulosamente, aínda máis no peche ca na apertura, obrigado pola peculiar maneira coa que Galdós inicia o seu relato:

Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre [Juanito Santa Cruz, que dá título ao capítulo] me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío y el otro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis, iban a las aulas de la Universidad (3).

³ Sobre a que coñezo algúns traballos, que tiven en conta: López Barralt, 1992-1993 e 1995; Faulkner, 2004; Smith, 2006; George, 2009; Jorrat, 2014. Non se ocupan dela as máis importantes monografías sobre Camus: Frugone, 1984; Martínez Aguinagalde, 1996; Sánchez Noriega, 1998.

⁴ Do comezo da novela, atenderei aos apartados I e II do capítulo I, «Juanito Santa Cruz», con algúns fragmentos dos apartados I, II e III do capítulo III, «Estupiñá», na Parte Primeira (Pérez Galdós, 1993: 3-66), que na serie se corresponden cos minutos 01:26 a 21:02 do capítulo 1. En canto ao final, limitareime ás últimas páxinas (Pérez Galdós, 1993: 1043-1046) do apartado XVI, do capítulo VI, «Final», da Parte Cuarta, que na serie se corresponden cos minutos 1:00:07 a 1:03:02 do capítulo 10.

⁵ O feito de que este traballo fose publicado precisamente no *Boletín Galego de Literatura*, que Tarrío fundou en 1989 e veu dirixindo dende entón, engade outro vínculo especial entre estas notas e o seu principal destinatario.

⁶ Se se me permite outra autocita, comentei as modificacións que, respecto ao final de *Los Pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, fai Gonzalo Suárez na súa versión desa novela (1985), tamén para TVE, en González Herrán, 2011.

E seguen non menos de catorce páxinas, na edición que manexo⁷, dedicadas a dar puntual e precisa noticia dos antecedentes biográficos, tanto daquel personaxe como dos seus pais e avós. Dado que o relato cinematográfico⁸ non pode comezar con este tipo de informacións senón con determinadas imaxes (sexa dun escenario, como a torre da catedral, en *La Regenta*; sexa dun suceso, como a chegada de Julián a *Los Pazos*), o noso director elixe filmar, fundíndoos nun único e continuado episodio, algúns sucesos expresamente mencionados nesas primeiras páxinas. Así, a primeira secuencia sitúanos en clase de Dereito Romano («No cursaban todos el mismo año, y aunque se reunían en la cátedra de Camús, separábanse en la de Derecho Romano: el chico de Santa Cruz era discípulo de Novar, y Villalonga de Coronado», 3-4), no momento en que se produce unha das travesuras que caracterizan o comportamento xuvenil do protagonista:

Cruz y Villalonga se ponían siempre en la grada más alta, envueltos en sus capas y más parecidos a conspiradores que a estudiantes. Allí pasaban el rato charlando por lo bajo, leyendo novelas, dibujando caricaturas o soplándose recíprocamente la lección cuando el catedrático les preguntaba. Juanito Santa Cruz y Miquis llevaron un día una sartén (no sé si a la clase de Novar o a la de Uribe, que explicaba Metafísica) y frieron un par de huevos (4).

A vacilación do narrador (Novar ou Uribe), tan frecuente nesta novela galdosiana⁹, resólvese na filmación situando a escena na clase de Dereito

⁷ As citas remiten, indicando entre parénteses as páxinas correspondentes, a Pérez Galdós, 1993.

⁸ Aínda que, en sentido estrito, se trate de televisión e non de cine, teñamos en conta que, como se sinalou acertadamente, «la serie de televisión que adapta una obra literaria puede ser considerada equivalente al cine a todos los efectos, pues comparte un mismo modo de producción, soporte cinematográfico o videográfico de alta resolución, condiciones de rodaje, etc. Únicamente varían las condiciones de recepción, que, por otra parte, no son distintas a las de las películas emitidas por la pequeña pantalla» (Sánchez Noriega, 2000: 103).

⁹ Para limitármonos a *Fortunata y Jacinta*, recordemos algunhas das oportunamente sinaladas por Tarrío, 1982: 90-91: «En esto reina cierta oscuridad»; «la venerable tienda (...) desapareció, si no estoy equivocado»; chegando incluso a recoñecer a súa ignorancia sobre certos detalles: «casó con un Moreno de no sé qué rama»; «no se sabe si este procedimiento»; «no sé cómo se llamaba el viejo catarroso». Pola súa banda, Ortiz Armengol (1987: 24-25), aínda que identifica o autor co narrador, nota como este insiste no borroso dalgúns datos aos que fai referencia, pois proceden de informacións alleas: «Creo que fue Cantero quien le acompañó»; «se me ha olvidado la fecha exacta».

Romano, que imparte Novar¹⁰. Cando Juanito se ergue para responder a inesperada pregunta do catedrático, sen darse conta de que ten nas súas mans a tixola dos ovos fritos, o relato filmado resolve a situación apoiándose en determinadas alusións ao texto novelesco. Á cuestión formulada, «¡Juan Santa Cruz!: ¿Qué es el *ius publicus*?», o interpelado ofrece a resposta que lle sopra un compañeiro: «Una vergüenza...»; e que ese mesmo compañeiro explicará: «¡Que es una vergüenza que un hombre como Castelar haya sido expulsado de su cátedra por motivos políticos¹¹». O tumulto conseguinte, cos apuntamentos lanzados ao aire, a concentración dos estudantes no patio da Universidade ao berro de «¡Castelar, Castelar!», as chamadas á calma por parte da autoridade académica, a resposta dun estudante («¡El patrimonio real es del país!»), a carga da Garda Civil a cabalo¹², os enfrontamentos entre gardas e estudantes¹³, as detencións e o conseguinte traslado aos calabozos... todo iso non é senón o reflexo filmado do que lemos na novela:

metieron infernal bulla en el célebre alboroto de la noche de San Daniel¹⁴
 (...) Villalonga y Santa Cruz lo pasaron peor, porque el primero recibió un

¹⁰ Pedro Ortiz Armengol (que consta como «asesor literario» da serie), no seu libro de 1987 ofrece argumentos para situar a anécdota tanto na clase de Uribe («no es de extrañar que Juanito y Miquis [...] frieran un huevo en el aula de López de Uribe, señal de menosprecio a la entera Metafísica»: 1987: 96), como na de Novar: «Varias décadas enseñó su asignatura de Derecho Romano (...) hasta que en los años previos a la Revolución de septiembre del 68 la situación se le hizo difícil en la Universidad, ante la agitación estudiantil. Por entonces sería su alumno el joven canario Benito Pérez Galdós, quien refleja estos hechos en el primer párrafo de esta novela, al contar que un par de estudiantes (...) frieron un par de huevos en la clase de Novar, o en la de Uribe. Sin duda es ello una anécdota auténtica e irrefutable, de la que fuera testigo el propio futuro novelista»; e engade algúns datos, ben documentados, acerca do «desorden en el aula de Novar» (1987: 94-95), o que ben puido determinar a elección da súa clase como escenario desta situación.

¹¹ En relación ao comentado na nota anterior, esa alusión semella máis axeitada nunha clase de Dereito ca nunha de Metafísica.

¹² Que, como certamente suxire George, 2009: 63, parece recrear o cadro de Ramón Casas «La carga», tamén coñecido co título «Barcelona 1902».

¹³ Algúns dos que se ocuparon da versión de Camus (Faulkner, 2004: 98-99; Smith, 2006: 46; George, 2009: 62-63) suxiren que esas escenas probablemente lles recordarían aos espectadores de 1980 imaxes, aínda recentes, da represión policial nas manifestacións estudantís.

¹⁴ «En la calle, presenciamos el comienzo del motín de la noche de San Daniel [10-IV-1865], o la protesta estudiantil por la destitución de Castelar de su cátedra universitaria, al protestar por el «rasgo» de Isabel II» (López-Baralt, 1992-93: 47). En efecto, o clamor dos estudantes e a alusión ao patrimonio real apóianse no feito de que Castelar fora despojado da súa cátedra en represalia polo seu artigo «El rasgo», onde criticaba a suposta xenerosidade de Isabel II ao regalar aos seus súbditos algunhas propiedades do Real Patrimonio.

sablazo en el hombro que le tuvo derrengado por espacio de dos meses largos, y el segundo fue cogido junto a la esquina del Teatro Real y llevado a la prevención en una cuerda de presos, compuesta de varios estudiantes decentes y algunos pilluelos de muy mal pelaje (4-5).

Na tradución visual do que segue (encerro e liberación de Juanito, grazas á intervención do seu pai, ben relacionado social e politicamente), Mario Camus introduce unhas secuencias nas que, apoiándose noutros episodios e personaxes da novela, explica como os pais do estudante alborotador se decataran da súa detención. Mentres que o texto se limita a resumir o sucedido («A la sombra me lo tuvieron veinte y tantas horas, y aún durara más su cautiverio, si de él no le sacara el día 11 su papá, sujeto respetabilísimo y muy bien relacionado. ¡Ay!, el susto que se llevaron D. Baldomero Santa Cruz y Barbarita no es para contado. ¡Qué noche de angustia la del 10 al 11!», 5), a versión filmada amósanos que foi Plácido Estupiñá, fiel amigo da familia, quen viu a corda de presos pola rúa e acode apresurado a avisar os pais do detido.

Coma se fose froito daquela experiencia (aínda que, en rigor, pasaran algúns anos), a novela infórmanos, no parágrafo seguinte ao da súa liberación, dunha notoria modificación na conduta de Juanito:

Quando el niño estudiaba los últimos años de su carrera, verificose en él uno de esos cambiazos críticos que tan comunes son en la edad juvenil. De travieso y alborotado volviose tan juiciosillo, que al mismo Zalameiro daba quince y raya. Entrole la comezón de cumplir religiosamente sus deberes escolásticos y aun de instruirse por su cuenta con lecturas sin tasa y con ejercicios de controversia y palique declamatorio entre amiguitos. No sólo iba a clase puntualísimo y cargado de apuntes, sino que se ponía en la grada primera para mirar al profesor con cara de aprovechamiento, sin quitarle ojo, cual si fuera una novia, y aprobar con cabezadas la explicación, como diciendo: «yo también me sé eso y algo más». Al concluir la clase, era de los que le cortan el paso al catedrático para consultarle un punto oscuro del texto o que les resuelva una duda. (7)

A tradución filmada diso resólvese cunha secuencia inmediatamente posterior á da súa saída dos calabozos, onde vemos a Juanito, situado agora nas primeiras filas da aula e ante o mesmo Novar, que na escena inicial o sorprendé fritindo ovos, recitar todo seguido os dereitos do *cives romanus*, o que o fai merecedor da reprobación dos seus compañeiros. E na secuen-

cia que segue a súa nai ha de acudir ao cuarto do aplicado estudante para interromper a súa tarefa recordándolle que xa é hora de comer.

Por certo que á mesa está tamén o citado Estupiñá, a quen a novela lle dedica un longo capítulo, precisamente nestes primeiros do relato: desas páxinas toma a serie tanto os trazos que configuran o aspecto físico do personaxe¹⁵ (excelentemente incorporado polo actor Manuel Aleixandre), como determinados elementos nas secuencias que, tamén nesta parte da narración, complementan a presentación de Juanito coa dos seus proxenitores.

Así, por exemplo, a alusión do narrador a que don Plácido «fundaba su vanidad en *haber visto toda la historia de España* en el presente siglo» (54) e salpicaba a súa conversa con referencias aos moitos personaxes históricos que coñecera persoalmente¹⁶ é recreada aquí nunha conversa súa co matrimonio Santa Cruz, mentres esperan que Juanito interrompa o seu estudo e se incorpore á comida que con eles comparte Estupiñá. Algo que, por outra parte, é habitual na súa relación con aquela familia, acaso como pago polo seu traballo como recadeiro:

¹⁵ «Cuando conocí personalmente a este insigne hijo de Madrid, andaba ya al ras con los setenta años; pero los llevaba muy bien. Era de estatura menos que mediana, regordete y algo encorvado hacia adelante. Los que quieran conocer su rostro, miren el de Rossini, ya viejo, como nos le han transmitido las estampas y fotografías del gran músico, y pueden decir que tienen delante el divino Estupiñá» (63).

¹⁶ «Una sola frase suya probará su inmenso saber en esa historia viva que se aprende con los ojos: “Vi a José I como le estoy viendo a usted ahora”. Y parecía que se relamía de gusto cuando le preguntaban: “¿Vio usted al duque de Angulema, a lord Wellington?...”. “Pues ya lo creo”. Su contestación era siempre la misma: “Como le estoy viendo a usted”. Hasta llegaba a incomodarse cuando se le interrogaba en tono dubitativo. “¡Que si vi entrar a María Cristina!... Hombre, si eso es de ayer...”. Para completar su erudición ocular, hablaba del *aspecto que presentaba Madrid* el 1º de Septiembre de 1840, como si fuera cosa de la semana pasada. Había visto morir a Canterac; ajusticiar a Merino, “nada menos que sobre el propio patíbulo”, por ser él hermano de la Paz y Caridad; había visto matar a Chico..., precisamente ver no, pero oyó los tiritos, hallándose en la calle de las Velas; había visto a Fernando VII el 7 de Julio cuando salió al balcón a decir a los milicianos que *sacudieran* a los de la Guardia; había visto a Rodil y al sargento García arengando desde otro balcón, el año 36; había visto a O'Donnell y Espartero abrazándose, a Espartero solo saludando al pueblo, a O'Donnell solo, todo esto en un balcón, y por fin, en un balcón había visto también en fecha cercana a otro personaje diciendo a gritos que se habían acabado los Reyes. La historia que Estupiñá sabía estaba escrita en los balcones» (54-55); algunhas desas frases de Estupiñá recóllense literalmente na conversación cos pais de Juanito, á que deseguido farei referencia.

si Barbarita le sentaba a su mesa muchos días, los más del año empleábale en recados y comisiones que él sabía desempeñar con exactitud suma. Ya iba a la plaza de la Cebada en busca de alguna hortaliza temprana, ya a la Cava Baja a entenderse con los ordinarios que traían encargos, o bien a Maravillas, donde vivían la planchadora y la encajera de la casa (61).

Diso vemos tamén varias mostrás na pantalla, ata o punto de ser acompañante habitual da señora de Santa Cruz en situacións onde a novela non o menciona. Así, o que o texto refire como contado por un dos informantes do narrador («un día fue Barbarita *reventando* de gozo y orgullo a la librería, y después de saldar los débitos del niño, dio orden de que entregaran a este todos los mamotretos que pidiera, aunque fuesen caros y tan grandes como misales», 9), convértese nunha visita de Barbarita á librería, acompañada por Plácido.

Ao final desta secuencia asistimos a unha situación que, se ben non ten referencia específica no texto novelesco, xustifícase como primeiro indicio de que aquela conversión de Juanito empeza a fraquear. En canto a señora de Santa Cruz e Estupiñá saen da librería, tras ter aboado a conta de Juanito, aparece este (non sabemos se estaba alí, escondido) cun voluminoso atado de libros que ofrece para a súa venda ao mesmo dependente que acaba de cobrarlle á súa nai. É que, como explica o narrador, «apenas terminados los estudios académicos, verificose en Juanito un nuevo cambiazo, una segunda crisis de crecimiento, de esas que marcan el misterioso paso o transición de edades en el desarrollo individual () No tardó, pues, en aflojar la cuerda a la manía de las lecturas, hasta llegar a no leer absolutamente nada» (9-10)¹⁷.

A consecuencia desa «crise de crecemento» maniféstase, aos ollos da súa nai, no asexo de mil perigos («Empezó entonces para Barbarita nueva época de sobresaltos [...] Temía los escándalos que ocasionan lances personales,

¹⁷ Isto de que Juanito revenda —cabe supoñer que para os seus gastos de tarambaina— algúns dos libros que a súa nai lle compra nesa mesma librería, parece unha licenza, acaso excesiva, pois nada hai no relato que nolo permita supoñer: unha cousa é perder aquela afección polos libros («hasta llegar a no leer absolutamente nada») e outra moi distinta vendelos e precisamente a este libreiro. Aínda que eu non atopei na novela nada que permita tal suposición, o citado Ortiz Armengol escribe (1987: 91): «[Juanito] compraba, y le compraban, muchos libros en la librería de Bailly-Bailliére». E se ben ese «le compraban» podería entenderse como que eran os seus pais os que alí lle compraban libros, tamén parece estar suxerindo que, ademais de llos vender, naquela tenda comprábanlle os que el quixera vender.

las pasiones que destruyen la salud y envilecen el alma, los despilfarros, el desorden moral, físico y económico. Resolviose la insigne señora a tener carácter y a vigilar a su hijo. Hízose fiscalizadora, reparona, entrometida, y unas veces con dulzura, otras con aspereza que le costaba trabajo fingir, tomaba razón de todos los actos del joven, tundiéndole a preguntas: «¿A dónde vas con ese cuerpo?... ¿De dónde vienes ahora?... ¿Por qué entraste anoche a las tres de la mañana?... ¿En qué has gastado los mil reales que ayer te di?... A ver, ¿qué significa este perfume que se te ha pegado a la cara?...», 13), que a versión filmada recrea mediante unha secuencia onde os pais esperan angustiados o regreso do seu fillo, a altas horas xa da madrugada.

Enlazando co que conta o texto algo despois («Presentose en aquellos días al simpático joven la coyuntura de hacer su primer viaje a París, adonde iban Villalonga y Federico Ruiz comisionados por el Gobierno, el uno a comprar máquinas de agricultura, el otro a adquirir aparatos de astronomía», 13-14), Juanito xustifica o seu atraso explicando que estuvo celebrando a súa despedida, pois á mañá seguinte emprenderá viaxe á capital francesa: «Es una ocasión única, mamá —argumenta—. Aprovecho que Villalonga va en viaje oficial a comprar maquinaria».

Naturalmente, isto provoca en Barbarita novos e máis graves temores («le mortificaba mucho la idea de que su hijo correría en la capital de Francia temporales más recios que los de Madrid. A la pena de no verle uníase el temor de que le sorbieran aquellos gabachos y gabachas, tan diestros en desplumar al forastero y en maleficar a los jóvenes más juiciosos. Bien se sabía ella que allá hilaban muy fino en esto de explotar las debilidades humanas, y que Madrid era, comparado en esta materia con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación», 14), que na filmación se expresan co silencioso deambular da nai pola casa e a súa entrada no cuarto do fillo para revisar e ordenar a súa roupa; ou no seu sobresalto ao ver nunha revista ilustrada un escandaloso gravado titulado «Les frivolités du Second Empire». Temores que a señora intenta conxurar coa axuda divina («se le ocurrió encargar muchas misas al cura de San Ginés», 14), reflectido filmicamente na súa visita a unha igrexa; por suposto, en compañía de Estupiñá, quen lle axudará a poñer candeas aos santos ou fará no seu nome os encargos das misas.

A revisión que veño facendo destes capítulos iniciais da novela, confrontados na súa versión para a pantalla, conclúe con dúas secuencias nas que

ambos os dous esposos dialogan a propósito da personalidade do seu fillo, a importancia desa viaxe para a súa formación, a capacidade do mozo para resistir o que o narrador —portavoz de Barbarita— chama «los peligros y escollos de la Babilonia parisiense» (17). Nestes diálogos transcríbense con notable fidelidade varios parlamentos que a novela ofrece, sexa en diálogo directo ou referidos polo narrador. Deles, o director quixo destacar especialmente esta confidencia do marido: «Cuando mis padres me hablaron... así, a boca de jarro, de que me iba a casar contigo, ¡me corrió un frío por todo el espinazo...! Todavía me acuerdo del miedo que te tenía. Nuestros padres nos dieron esto amasado y cocido. Nos casaron como se casa a los gatos, y punto concluido» (64). Na secuencia fílmica, don Baldomero recorda iso no momento en que ambos están xa deitados, as cabezas sobre as almofadas e a piques de apagar a luz. E cando el dá a volta, para comezar a durmir, Barbarita queda cos ollos abertos e repite: «Nos casaron, como a dos gatos: es verdad¹⁸».

Ata aquí o que poderíamos considerar *preludio* da novela, cuxo conflito comeza de verdade, *ab ovo* (e nunca mellor dito¹⁹), co encontro de Juanito e Fortunata²⁰. Se a historia se inicia coa aparición daquela en escena, a súa morte marca o verdadeiro final: o que sucede e se conta despois é o *epílogo*. Tras ese pasamento e a entrega do seu fillo a Jacinta, o apartado XVI do capítulo VI, «Final», refire «el entierro de la señora de Rubín»; a entrevista de Segismundo Ballester con Maxi, a quen dá noticia da morte da súa muller; a visita de ambos ao cemiterio, unha semana máis tarde;

¹⁸ Impórtame advertir que na miña lectura desas páxinas iniciais da novela, cotexadas cos primeiros minutos da serie, prescindín do relativo á aparición nelas de Jacinta, que é só unha alusión no parágrafo final do capítulo II, VI («La tercera de las chicas, llamada Jacinta, pescó marido al año siguiente. ¡Y qué marido!... Pero al llegar aquí, me veo precisado a cortar esta hebra, y paso a referir ciertas cosas que han de preceder a la boda de Jacinta», 52) e que na versión filmada se nos amosa nun par de secuencias, onde, aínda que non pase desapercibida, ten escaso protagonismo.

¹⁹ *Suum quique* (vai de latinismos): Whiston, 2010: 47 refírese a «los comienzos analógicos *ab ovo* de esta heroína galdosiana». E, bastante antes, Ortiz Armengol (1976: 51) escribira: «Pocas historias como ésta comienzan —como los antiguos decían— desde el huevo, *ab ovo*».

²⁰ A este respecto, é pertinente recordar (como o fan Ortiz Armengol, 1987: 14 e Caudet, 2011: 285, nota 144) que un dos primeiros biógrafos galdosianos aseguraba (aínda que sen ofrecer ningunha proba) que a idea inicial da novela xurdíralle así a Galdós: «While strolling through the Barrios Bajos he chanced upon Fortunata's prototype under circumstances very like those described in the opening pages of the novel. She was standing in the doorway of a tenement house, drinking a raw egg» (Berkowitz, 1948: 105).

a posterior reclusión de Rubín no manicomio de Leganés: menos de oito páxinas (1039-1046) na edición que manexo, que a versión filmada expón en pouco máis de sete minutos, nos que se inclúe como inciso unha brevísima secuencia (57:58 a 1:00:07) que representa a frustrada reconciliación de Juanito e Jacinta²¹. De modo que, segundo advertín, atenderei só aos escasos tres minutos que constitúen as dúas secuencias finais: a visita ao cemiterio e o traslado e ingreso en Leganés.

A fidelidade da filmación²² é aquí extrema, especialmente na primeira desas secuencias, tanto no que se refire aos xestos e movementos dos personaxes coma na representación dos lugares e obxectos: o tránsito entre os mausoleos do cemiterio, «la gran losa de cantería de Novelda, en cuyo extremo superior había una corona de rosas, bastante bien tallada, debajo del R.I.P. y luego un nombre y la fecha del fallecimiento» (1043). É nos diálogos onde se produce a obrigada síntese, aínda que se recollan literalmente determinadas frases do texto: a xustificación que esgrime Maxi para o seu choro («Son las lágrimas de toda mi vida —pudo decir a su amigo—, las que derramo ahora... Todas mis penas me están saliendo por los ojos», 1044), as súas confidencias respecto á relación con Fortunata («La quise con toda mi alma. Hice de ella el objeto capital de mi vida, y ella no respondió a mis deseos. No me quería... Miremos las cosas desde lo alto: no me podía querer», 1044), a declaración do seu perdón: «yo juro ante Dios y los hombres que perdono con todo mi corazón a esa desventurada a quien quise más que a mi vida, y que me hizo tanto daño» (1044). Ben é verdade que, acaso para desmentir a súa recuperación da cordura («El mundo acabó para

²¹ A novela resume aquela frustrada reconciliación, a partir dunha conversa dos esposos («Jacinta se despachó a gusto con su marido, y tan cargada de razón estaba y tan firme y valerosa, que apenas pudo él contestarlo y sus triquiñuelas fueron armas impotentes y risibles contra la verdad que afluía de los labios de la ofendida consorte», 1037), cuxas consecuencias, acaso nos días posteriores, se resumen nunha terminante declaración: «Claramente se lo dijo ella, con expresiva sinceridad en sus ojos, que nunca engañaban. "Haz lo que quieras. Eres libre como el aire. Tus trapisondas no me afectan nada"» (1038). A filmación sitúa esa entrevista no cuarto onde Jacinta permanece voluntariamente pechada co neno e, sen permitir que Juanito entre, despacha as súplicas do seu esposo en termos acaso máis categóricos: «Juan: no te necesito, ni cuento contigo. Nada de lo que te ocurra me puede afectar. Tienes toda la libertad que quieras, si es que alguna vez dejaste de usarla por respeto a mí». «Como si dejara de existir...», deduce el. «Sí; así será desde ahora», conclúe ela e cerra a porta interrompendo a frase que el iniciara: «Pero no podríamos ver la manera...?».

²² Que, referíndose a toda a serie, ponderou López-Baralt, 1992-93: 98 («La versión de Camus sigue la trama de la monumental novela galdosiana con marcada fidelidad»).

mí. He sido un mártir y un loco», 1045), o Rubín da filmación fai algo que non estaba no texto literario: saltar a unha tumba, para gritar dende alí o seu reto: «Era un ángel () ¡Y el miserable que me lo niegue o lo ponga en duda se verá conmigo...!» (1045).

A secuencia que segue inmediatamente sitúanos no coche onde van Maxi e dona Lupe; do brevísimos diálogo que ambos mantiveran cando Rubín regresou a casa («Tía de mi alma, yo me quiero retirar del mundo, y entrar en un convento donde pueda vivir a solas con mis ideas»/«¡Ay, hijo mío, si ya te tenía yo dispuesta tu entrada en un monasterio muy retirado y hermoso que hay aquí, cerca de Madrid! Verás qué ricamente vas a estar. Hay en él unos señores monjes muy simpáticos que no hacen más que pensar en Dios y en las cosas divinas. ¡Cuánto me alegro de que hayas tomado esa determinación! Anticipándome a tu deseo, te estaba yo preparando la ropa que has de llevar», 1046) recóllense aquí algunhas palabras do parlamento da señora, as referidas ao retirado e fermoso mosteiro, aos seus monxes, que só pensan nas cousas divinas. E a declaración final de Maxi, que a novela presenta como dita «en alta voz, como si hablara con un ser invisible», convértese aquí nunha reflexión íntima do personaxe, que mantén os seus ollos pechados mentres oímos a súa voz en *off*:

¡Si creerán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto, lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiera hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da (1046)²³.

Con esta frase remata a novela. A versión de Camus engade uns segundos onde vemos como a carruaxe atravesaba o gran portón de entrada e, tras el, dous empregados de bata branca cerran as portas. Con elas, imaxe que enche a pantalla no plano final, péchase tamén a versión filmada de *Fortunata y Jacinta*.

²³ Ben é certo que na versión filmada as palabras de Maxi presentan algunhas leves pero significativas modificacións: da primeira frase suprímese «estos tontos»; en lugar de «Esto es Leganés», di «sé dónde voy»; en vez de «un muladar», «una cuadra»; e a última frase queda como «lo mismo le da». López-Baralt, 1995: 51 considera que «este último cambio, aunque aparezca nimio, es desafortunado. Pues apunta tan solo a Maxi, a su falta de voluntad, a su entrega a lo que el destino quiera hacer con él. Mientras que “Lo mismo da” en su impersonalidad, puede apuntar también a la sinrazón del mundo».

Bibliografía

- Berkowitz, H. C. (1948): *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Faulkner, S. (2004): «Re-vising the Nineteenth-century novel: Gender and the adaptations of *Fortunata y Jacinta* and *La Regenta*», *Literary Adaptations in Spanish cinema*, London: Tamesis, pp. 79-125.
- Frugone, J. C. (1984): *Oficio de gente humilde. Mario Camus*, Valladolid: Semana de Cine.
- George, D. R. (2009): «Restauración y transición en la *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus» en F. López, E. Cueto Asín e D. R. George, Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla*, Madrid: Iberoamericana, pp. 53-71.
- González Herrán, J. M. (2002a): «Finales de novela, finales de película: de *La Regenta* (Leopoldo Alas, 1884-1885) a *La Regenta* (Fernando Méndez-Leite, 1995)» en N. Mínguez Arranz (ed.), *Literatura española y cine*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 43-64.
- _____ (2002b): «Tres comezos de *La Regenta*: a novela (Leopoldo Alas, 1884-1885), o guión cinematográfico (Fernando Méndez-Leite, 1989-1991), a serie de televisión (Fernando Méndez-Leite, 1994-1995)», *Boletín Galego de Literatura*. Monográfico «Literatura e cinema» 27, pp. 183-198.
- _____ (2011): «El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán» en *La fin du texte* (textes réunis et présentes par F. Bravo), Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 384-400.
- Jorrat, I. (2014): «*Fortunata y Jacinta* de Mario Camus o la tensión entre lo local y lo universal» P. J. Pardo e J. Sánchez Zapatero (eds.), *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 97-102.
- López-Baralt, M. (1992-1993): «*Fortunata y Jacinta* según Televisión Española: la lectura cinematográfica del clásico galdosiano por Mario Camus», *Anales Galdosianos* 27-28, pp. 92-107; hai outra versión, algo máis breve e diferente en: M. López-Baralt, (1995): «*Fortunata y Jacinta* según Televisión Española: la lectura cinematográfica del clásico galdosiano por Mario Camus» en VV. AA., *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-59.
- Martínez Aguinagalde, F. (1996): *Cine y literatura en Mario Camus*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- Ortiz Armengol, P. (1976): «Vigencia de Fortunata», *Revista de Occidente* 5-6, pp. 43-51.
- _____ (1987): *Apuntaciones para «Fortunata y Jacinta»*, Madrid: Editorial Universidad Complutense.
- Pérez Galdós, B. (1993): *Fortunata y Jacinta*. Edición, introducción e notas de A. Sotelo Vázquez e M. Sotelo Vázquez, Barcelona: Planeta.
- _____ (2010): *Fortunata y Jacinta*. Edición, introducción e notas de J. Whiston, Madrid: Castalia.
- _____ (2011): *Fortunata y Jacinta*. Edición, introducción e notas de F. Caudet, Madrid: Cátedra.
- Pérez Ornia, J. R. (1980): «Cuatro años y 160 millones de pesetas para llevar “Fortunata y Jacinta” a Televisión Española», *El País*, 7 de maio; en http://elpais.com/diario/1980/05/07/cultura/326498413_850215.html
- Sánchez Noriega, J. L. (1998): *Mario Camus*, Madrid: Cátedra.
- _____ (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- Smith, P. J. (2006): «The Classic Serial: Public Service, Literarity, and the Middle-brow (*Fortunata y Jacinta* [1980] and *La Regenta* [1995])», *Television in Spain: from Franco to Almodóvar*, Liverpool: Tamesis, pp. 27-57.
- Tarrío, Á. (1982): *Lectura semiológica de «Fortunata y Jacinta»*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.



O tratamento do espazo da casa como intimidade e segredo na novela xuvenil *A sombra descalza* de An Alfaya

ÁN XELA GRACIÁN

Investigadora literaria

Resumo

Neste artigo desenvólvese unha reflexión respecto do lugar que ocupan os estudos da categoría do espazo na época actual. Lonxe dos tratamentos tradicionais, subordinado ao tempo (enfoque que terá o seu máximo apoxeo no Formalismo e na Narratoloxía), o espazo é entendido hoxe como estatuto vertebrador da narración.

Para a análise da novela *A sombra descalza* de An Alfaya tomaremos como punto de partida as achegas que, desde a Fenomenoloxía e Imagoloxía, nos legou o francés Gaston Bachelard, polo tratamento que na obra de Alfaya se fai da guerra, lembrada desde os espazos da intimidade da casa, gardadora dos segredos da familia Contreras. Así, será esta, cos seus cuartos e os seus caixóns pechados, o lugar onde onde se oculta o que non debe saberse. A memoria xoga tamén un papel esencial na narración debido á distancia espazo-temporal coa realidade e operará como o elemento primordial na configuración deste universo literario, pois estamos ante a memoria ao sentido de Bachelard, «anulación do decurso temporal e recuperación de vivencias vinculadas aos espazos da estabilidade do ser».

Finalmente, reflexionaremos sobre a importancia e a necesidade deste *corpus* para o público adolescente.

Breve revisión do concepto de espazo narrativo

A atención da crítica á categoría espacial no seo da narrativa é relativamente recente, aínda que as reflexións respecto do espazo narrativo se remonten xa á Antigüidade clásica, onde se falaba deste como o escenario da acción, dado que esta ten que acontecer nun lugar. Referíase Aristóteles, na *Epoepa*, ao feito de que o poeta pode presentar moitas partes que estean realizándose simultaneamente grazas ás cales, se son apropiadas, aumenta a amplitude do poema. De sorte que ten esta vantaxe para o seu esplendor, para recrear o oínte e para conseguir notoriedade con episodios diversos.

Fálase de paisaxes ideais (*locus amoenus*) que serán o escenario das accións. Estas mesmas premisas serán retomadas na Idade Media imitadora dos modelos clásicos e os lugares serán bosques frondosos, contextos de eterna primavera, fecundidade e esplendor da terra, prados poboados de flores e paxaros ou ben o mar e os espazos insulares rodeados de océanos procelosos, escenarios todos eles tratados como imaxes do Paraíso e enraizados na tradición grecolatina.

Nos séculos posteriores asistimos a espazos arquetípicos como os utópicos, fantásticos e maravillosos dos libros de cabalarías, os calidoscópicos das novelas de viaxe ou os espazos urbanos e domésticos nas novelas realistas do século XIX.

Non é a nosa intención facer aquí un percorrido polo concepto do espazo ao longo dos séculos senón tan só dar conta do tratamento deste estatuto narrativo como cuestión marxinal que apenas interesou á crítica ata o século XX e este será, segundo Michel Foucault, «o século do espazo»¹. Efectivamente, é neste século cando esta categoría se converte en obxecto de estudo por parte da teoría literaria, aínda que non como categoría en si mesma senón sempre vinculada ao tempo.

O formalista ruso Mijail Batjín acuñará o termo «cronotopo» para falar da «conexión esencial de relacións temporais e espaciais asimiladas artisticamente na literatura»². A noción expresa o carácter indisoluble de espazo e tempo no seo da literatura e eleva ambas as dimensións á condición de protagonistas da estrutura narrativa.

Serán os semióticos os que, ao analizar a función e a significación, reflexionen sobre as relacións espaciais como un dos medios fundamentais de interpretación da realidade pois estas relacións constrúen modelos culturais «mediante os cales o home interpreta en diversas etapas da súa historia espiritual a vida circundante»³.

Deste modo a configuración espacial dun texto ou grupo de textos adquire o seu significado no seo dunha cultura que elaborou a súa propia imaxe

¹ M. Foucault (1984): «Des espaces autres». Conferencia ditada no Cercle d'Études Architecturales, en marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (A tradución ao galego é miña).

² M. Bajtín (1991): *Teoría y estética de la novela*, Taurus: Madrid.

³ Y. M. Lotman (1982): *Estructura del texto artístico*, Istmo: Barcelona, páxs. 271-272.

do mundo sobre a base do seu particular modelo histórico e lingüístico do espazo. Así, tanto Julien Greimas como Umberto Eco refiren a importancia dos espazos domésticos, abordando a función que estes desempeñan na narración, con valores como familia, refuxio ou seguranza. Segundo estes semióticos, o tipo de connotacións simbólicas do obxecto arquitectónico varía ao longo das distintas culturas e é útil para descubrir as funcións desta tipoloxía variada de espazos íntimos, persoais, sociais, públicos etc.

Efectivamente, na análise da novela *A sombra descalza* que propoñemos aquí, interésanos a tipoloxía dos espazos do íntimo pero tomaremos como referencia non o espazo arquitectónico como sistema de signos que, pola súa capacidade connotativa, permite referirse a unha cultura determinada, que interesou aos semióticos —é o que Yuri Lotman denomina «xeografía do espazo», que, para María Teresa Zubiaurre, se materializa en temas, motivos ou símbolos—, senón o que, para Gaston Bachelard⁴, se describe como o «conxunto de relación definidas polas focalizacións espaciais desde a metafísica do espazo habitado», isto é, composición, influencias e xerarquías do espazo, entendidas sempre como diálogo co que comprender o noso eu poético, repensando a tradición e achegándose a unha epistemoloxía filosófica desde a que describir as diferentes imaxes da literatura. Bachelard denomina o seu método «topoanálise», pois mediante estas distintas psicoloxías e a Fenomenoloxía integradas búscase, non a mera descrición da casa, senón chegar a comprender «a función primeira de habitar». Así, a topoanálise permitirá «o estudo sistemático dos lugares da nosa vida íntima».

Seguindo estas reflexións, analizaremos na novela *A sombra descalza* de An Alfaya a función da casa como gardadora da memoria do pasado encarnado nos segredos que agocha. A autora pertence ao grupo de escritores encadrados, segundo a *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*, na «Xeración dos 90», isto é: «un grupo de autores cunha produción pequena en canto ao número de títulos que comezan a publicar na década dos noventa, pero na que xa apuntan as liñas que caracterizan a súa escrita con perspectivas e enfoques próximos á cultura xuvenil⁵».

⁴ G. Bachelard (1958): *La poétique du espace*. Nesta análise seguimos a súa tradución ao castelán: *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (A tradución ao galego é miña).

⁵ B.-A. Roig Rechou (coord.) (2015): *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, páx. 181.

Gaston Bachelard e a topografía do noso ser máis íntimo

Na súa coñecida *Poétique du espace*, este fenomenólogo francés indaga, como acabamos de dicir, na metafísica do espazo vivido realizando un estudo fenomenolóxico da casa, analizada como «a topografía do noso ser máis íntimo» e «cosmos antropolóxico». Así, para Bachelard, todo espazo habitado leva como esencia de ser a casa cuxa imaxe está composta por unha compilación de lembranzas e imaxes que temos tanto daquelas nas que algunha vez vivimos como daquelas nas que imos habitar e concibe esta imaxe, non como un obxecto, senón desde o punto de vista fenomenolóxico, é dicir, como está habitado este espazo:

A casa, coma o lume, coma a auga, permitíranos evocar (...) fulgores de ensoñación que iluminan a síntese da memoria e do recordo. Nesta rexión afastada, memoria e imaxinación non permiten que se disocien. Unha e outra traballan na súa profundidade mutual. Unha e outra constitúen, na orde dos valores, unha comunidade do recordo e da imaxe⁶.

Na novela citada o pano de fondo remítenos a feitos recuados no tempo, concretamente, aos acontecementos que tiveron lugar unha noite, ao comezo da Guerra Civil, cando na aldea dos protagonistas se producen as mortes de varios veciños republicanos por outros veciños fascistas. O acto de descalzar unha morta vestida de festa para calzar ela mesma os seus zapatos de lazo de veludo verde, frívolo en tales circunstancias, pero ao mesmo tempo inxenuo, inofensivo e humano, que comete Sagrario, é xulgado por Xuliano Contreras, republicano convencido, como indigno, de aí o silencio, a reclusión e, sobre todo, a condena que a propia muller se autoimpón a vivir descalza, penando así toda a vida aquela vaidade xuvenil. A partir da morte da tía Sagrario e da súa volta do camposanto con ela xa soterrada, imos asistindo aos segredos, tormentos, angustias, miserias e grandezas desta familia, vista a través dos ollos de Elsa, a máis nova dos seus membros. Así, «deste xeito se compón pouco a pouco o retrato do seu universo familiar e Elsa advirte que na casa se sementan moitas coitas⁷». As reflexións de Elsa dan conta dos conflitos e devezos interiores de toda a familia que

⁶ G. Bachelard (2000): *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, páx. 30.

⁷ E. Agrelo Costas (2008): «A silenciosa subversión feminina como consecuencia da Guerra Civil: *A sombra descalza* de An Alfaya» en B.-A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.), *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/LIJMI/Fundación Caixa Galicia, páxs. 199-200.

representa a fragmentación da sociedade en dous bandos —vencedores e vencidos— que no momento actual se converte, paradoxalmente, nunha correlación de forzas inversas, pois no núcleo familiar aqueles que por algún motivo estaban relacionados cos vencedores da contenda bélica, agora son os vencidos e silenciados (Sagrario e Esperanza) mentres que os que entón foran vítimas agora exercen o poder e o sometemento (Xuliano e Amadora)⁸.

A medida que a novela avanza, imos coñecendo os feitos que fixeron que estas tres xeracións familiares vivisen varadas no odio e no desalento, do que é testemuña silenciosa a casa, «contedora do ser íntimo», que diría Bachelard. Será no velorio de Sagrario, ante o silencio de todos os membros da familia, cando a curiosidade de Elsa se desate, pois, para a súa sorpresa, a morta aparece na tumba cuns bonitos zapatos, por máis que a moza a lembra descalza habitando a casa coma se for unha pantasma. Logo do enterro, que parece parece poñer fin a unha vida de perdón e culpas pagadas, xorde a necesidade de abrir as ventás para botar fóra aquel aire rancio, pero hai un cuarto que permanecerá pechado porque contén segredos aos que Elsa desexa asomarse e cuxo descubrimento lle permitirá recoñecerse en quen é e así madurar en liberdade.

Efectivamente, para Bachelard, a casa é o lugar onde están aloxados os nosos recordos e os nosos proxectos, todo coñecemento do eu é unha aproximación aos sitios da nosa vida íntima. A imaxe da casa, como toda imaxe orixinal, non é a imaxe simple dun corpo vivido, pois, como intimidade, ten un carácter ontolóxico, por canto constitúe a primeira imaxe vivida do eu, dun eu que nesta novela toma conciencia de si mesmo como un ser que está no mundo. Na casa Elsa atopa abeiro, establece muros e paredes para así crear sombras impalpables que xeren comodidade e ilusións de protección, pero aparecen o armario e os zapatos que se gardan dentro como imaxes dos segredos do ser, que serán o que Bachelard denomina «a poética do segredo», é dicir, contedores do persoal e do íntimo da nosa vida: «O caixón é o fundamento do espírito humano», verdadeiro órgano da vida psicolóxica secreta, como espazo de intimidade que non se abre para calquera e que contén elementos inesquecibles tanto para nós como para aqueles a quen legaremos os nosos tesouros, como se o pasado, o presente e o futuro se atopasen condensados nesas imaxes.

⁸ *Ibid.*, páx. 197.

Na novela *A sombra descalza* o símbolo do caixón está encarnado nos zapatos que se gardan dentro do armario pechado. Eles conteñen os segredos que Elsa irá desvelando ao tempo que coñece as vivencias dolorosas dos seus, de tal modo que comprende que na súa familia non hai heroes e viláns —vencedores e vencidos— senón seres humanos sometidos ás súas propias miserias. Logo de acceder ao segredo do armario, sabemos que os zapatos os roubara, en realidade, a avoa Amadora, que apanda tamén coa mágoa de saber que a súa irmá Sagrario e mais o seu marido foran amantes; que o avó Xuliano enchía a boca a falar de dignidade, pero fora cruel co seu fillo, coa nora e mesmo chegara a vender en matrimonio de comenencia a súa filla Florinda para pagar débedas dunha mala xestión económica, casándoa con Bieito Nogueira, home da idade de seu pai, cacique, empresario, mal becho, e obrigándoa a renunciar ao seu verdadeiro amor. A novela remata coa morte do avó Xuliano, quen descoñece o regreso da súa filla Florinda á casa paterna e a súa encarnación nunha nova sombra descalza a pasearse fantasmalmente pola casa:

Elsa saíu do cuarto disposta a abrir as xanelas, ventilar os malos agoiros e que o aire fresco entrase na casa, pero unha imaxe detívova. Era Florinda, que avanzaba polo corredor coa mesma indumentaria que noutro tempo vestira Sagrario. A súa sombra descalza encheuna de friaxe⁹.

A adolescente Elsa encarna a necesidade de memoria, que lle esixe poñer en xogo os contidos que a casa garda, sendo a mesma memoria de formación da propia identidade —como descubrimento— a que se presenta como modalidade de sentido dos diversos acontecementos da propia biografía:

A memorización do eu non se satisfai coa retención fragmentaria de sucesos. A memoria é sempre unha reconquista do eu perdido co paso do tempo, pero a memoria na que nos recoñecemos non se logra por acumulación senón por interpretación¹⁰.

Conclusións

Recrear a historia pasada a través da literatura é unha forma de entender e revivir, co paradoxo da distancia e o achegamento, uns determinados

⁹ *Ibid.*, páx. 133.

¹⁰ H. Marín Pedreño (1997): *De dominio público, ensayos de teoría social y del hombre*, Pamplona: Eunsa, páx. 31.

feitos que doutra forma quedarían en lagoas perdidas. En España, dentro deste marco global do permanente cuestionamento do modelo histórico de presentación e análise das problemáticas existentes no presente, dáse o dobre proceso do «esquezo», o oficialista do pasado e a súa sistemática manipulación e falsificación, que se deu ao longo da Ditadura. A «amnesia» da Transición española foi condición *sine qua non* pactada para a democratización do país, ocultándose así a realidade dos vencidos no ano 39. Así pois, contar o que pasou, e facelo para un público xuvenil, é fundamental para a constitución da identidade como reconstrución privada, sentimental e subxectiva dun pasado que nos impregna e do que queda memoria:

Elsa, unha adolescente en proceso de iniciación (é) a encargada de descubrir a orixe de tanta sombra familiar, de tanta tristeza, ocultamentos e silencios que nun primeiro momento parecen debidos a ideoloxías encontradas que, en realidade, proveñen de renuncias das mulleres por mor do malvado herdo que deixou a Guerra Civil, frustracións amorosas, exilios interiores, emigracións, vinganzas, etc. entre vencedores e vencidos¹¹.

De todos estes feitos, tal e como explica Bachelard, é a casa a que garda memoria íntima porque estamos ante unha literatura reivindicadora do pasado desde uns horizontes ideolóxicos determinados e opostos ao grupo dos vencedores e dos que propiciaron a amnesia, que ofrece aos adolescentes, desde a ficción, a articulación de acontecementos vividos para que poidan así reconstruír a identidade persoal, que á fin tamén é narrativa:

Obras escritas coa intención de lembrar, aludir ou referir un pasado recente e por veces aínda latente co obxectivo de dárllelas a ler ás xeracións máis novas (...) dar a coñecer ou lembrar elementos simbólicos e materiais fundamentais para a identificación dunha nación¹².

Así o recolle Blanca-Ana Roig na súa análise sobre a literatura da Guerra Civil no sistema literario infantil e xuvenil en galego:

En Galicia, o sistema literario infantil e xuvenil non se asenta até a época democrática, cando a lingua galega entra no sistema escolar, ao que a literatura infantil e xuvenil está moi unida debido a que nel se inicia a educación literaria e a formación lectora (...). En Galicia o tratamento desta temática en

¹¹ B.-A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.) (2008): *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/Fundación Caixa Galicia.

¹² *Ibid.*, páx. 83.

obras dirixidas aos máis novos atrásase até a década dos noventa. Anteriormente só se publicaron tres títulos, que podemos considerar ambivalentes e que trataron o tema ben de forma vivida, lembrada ou aludida, mentres que na década dos 90 foron trece, e xa nos primeiros seis anos do século XXI, período até onde chegarei na miña descrición, acolléndome ao que en Galicia é unha característica, contar por dúcias, foron dezanove, contando os relatos incluídos en libros colectivos. (...). A maior produción localízase nas décadas nas que se vai instalando a democracia con máis forza. Até ese momento só os vencedores tiveron voz e foron moitos os fuxidos, exiliados tanto ao exterior como ao interior, e emigrados que quedaron sen ela, que practicaron a autocensura, o silencio como medicina para curar unha sociedade que quedou enferma pola barbarie e polas súas consecuencias¹³.

Tamén Vicente Balaguer, que se achega ás teorías de Paul Ricoeur, describe esa necesidade de memoria e verdade que cura feridas e instala identidades:

A comprensión de si mesmo é o froito dunha narración autobiográfica na que se amosa o que somos ao comparalo co que poderíamos ter sido. O que comprendemos sobre nós mesmos é o resultado dunha articulación narrativa dos acontecementos que vivimos. Pero o alcance destes acontecementos vividos só o obtemos ao comparar o que fomos co que poderíamos ter sido; e isto último, o posible, coñecémolo sen telo vivido polos relatos de ficción¹⁴.

Finalmente só dicir que a obra, que se clasifica dentro do grupo que a profesora Roig denominou como «sombras e descubertas» da Guerra Civil, é unha narración de tipo iniciático (*bildungsgroman*) na que os protagonistas adolescentes descubren na ficción a incidencia deste conflito no seo das familias. Así:

estes rapaces e rapazas protagonistas conseguen reivindicar o dereito a saber, a coñecer todas as versión (...) e tras estas descubertas evolucionan psicolóxica, cultural e, en definitiva, vitalmente. Na memoria destes relatos incídese en trazos identitarios que caracterizan a Galicia e aos galegos¹⁵.

¹³ *Ibid.*, páxs. 73-74.

¹⁴ V. Balaguer (2002): *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Pamplona: Eunsa, páxs. 91-92.

¹⁵ B.-A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.) (2008): *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/LIJMI/Fundación Caixa Galicia, páx. 79.

Bibliografía

- Aristóteles (1974): *Poética*. Tradución e edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid: Gredos.
- Alfaya, A. (2006): *A sombra descalza*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Agrelo Costas, E. (2008): «A silenciosa subversión feminina como consecuencia da Guerra Civil: *A sombra descalza* de An Alfaya» en B.-A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.), *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia/LIJMI/Fundación Caixa Galicia.
- Agrelo Costas, E., J. Lago Leis, I. Mociño González, M. Neira Rodríguez, A. Raviña Rosende e I. Soto López (2005): «Tratamento dos conflitos bélicos na literatura infantil e xuvenil galega» en V. Ruzika Kenfel, C. Vázquez García e L. Lorenzo García (coords.), *Mundos en conflicto: Representaciones de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la Literatura Infantil y Juvenil*, Vigo: Universidade de Vigo.
- Balaguer, V. (2002): *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*, Pamplona: Euns.
- Bajtín, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bachelard, G. (1958/2000): *La poétique du espace/La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Figuerola, A. (2001): *Nación, literatura e identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Foucault, M. (1984): «Des espaces autres». Conferencia ditada no Cercle d'Études Architecturales en 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*.
- Gadamer, H.-G. (1993): *El problema de la conciencia histórica*, Barcelona: Tecnos.
- Greimas, J. (1966): *Semántique structurale. Recherche de méthode*, París: Librairie Larousse.
- Marín Pedreño, H. (1997): *De dominio público, ensayos de teoría social y del hombre*, Pamplona: Eunsa.
- Ricoeur, P. (1969): *Essais d'herméneutique*, París: Seuil.
- Roig Rechou, B.-A. (2008): *La literatura Infantil y Juvenil gallega en el siglo XXI, seis llaves para entenderla mejor / A literatura infantil e xuvenil gallega no século XXI, seis chaves para entendela mellor*, Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Xunta de Galicia.
- _____ (coord.) (2015): *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

- Soto, I. (2006): «Sombras de muller», LG 3, 10-4-2006, En liña: www.culturagalega.org.
- Tarrío Varela, A. (1994): *Literatura galega: aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Lotman, Y. M. (1982): *Estructura del texto artístico*, Barcelona: Istmo.
- Zubiaurre, M. T. (2000): *El espacio en la novela realista, paisajes, miniaturas, perspectivas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.



Borobó, tamén poeta

MODESTO HERMIDA
Investigador literario

Para Anxo Tarrío, mestre, colega, amigo
leal sempre, este breve artigo sobre unha
pouco coñecida faceta do singular Borobó

Raimundo García Domínguez, o ben coñecido e recoñecido Borobó, foi un notabilísimo xornalista que participou na resistencia ao franquismo, que tivo unha comprometida presenza na transición e na posterior democracia en España. Autor dunha extensa obra, do ensaio ao teatro, do xornalismo en diversas facetas ás colectáneas de parte dos traballos con previa publicación, precisamente, en prensa. Na trincheira da soterrada loita pola liberdade, pola ética e pola estética nos anos máis escuros da Ditadura, cabe destacar a dirección de *La Noche*, naquela Compostela na que bulían inquedados estudantes, moitos deles militando na diversa oposición clandestina e moitos máis tamén atentos, moi atentos, aos movementos resistentes do proletariado en Galicia e fóra de Galicia. Nestas circunstancias, Borobó puña a súa publicación ao dispor destes estudantes que tiñan ideas e afiada pluma para expresalas, que posuían literatura anovadora nos espazos da súa sensibilidade estética; tamén á disposición de profesores inquedados e ateigados de sabedoría social, literaria ou científica; de xornalistas de corazón mozo que contribuían co seu gran de area na contestación ao Réxime. Pero Borobó sempre tivo alma de poeta, sempre foi un devoto da literatura, sempre foi un lírico apaixonado que, tempo andado, chegou a escribir poemas de modo sistemático —ocasionalmente, nunca prescindiu do verso como recurso expresivo— para dar a coñecer unha súa faceta na que, moi posiblemente, non chegou a alcanzar o seu maior brillo como escritor. Con todo, tanto polas súas preferentes lecturas, coma polas mencións a outros admirados poetas (Antonio Machado, Manuel Antonio, Aquilino Iglesia Alvariño, García Lorca, Valle-Inclán, Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro...), coma pola lírica actitude vital, coma polo preferente uso dos recursos de dicción para o realce expresivo nos seus textos en prosa, deberemos cualificar este xornalista como alto e comprometido poeta. Exemplo que confirmaría este noso postulado podería ser a coda coa que, co título «Rosa esperanzada», pon cabo ao libro —crónica biográfica— *A nacemento do Socialismo en Galicia* (Vigo: Galaxia, 2001):

Ata aquí chega esta breve historia do socialismo galego,... Quedando tema de abondo para que a completen e continúen outras plumas máis mozas, vivaces e sabidas que a tan esgallada de Borobó, os cales poderán historiar cumpridamente cantas desditas e escasas ditas aconteceron ó noso centenario partido e ós seus militantes na Galicia do século XX e adentrarse pronto no que ocorrerá no XXI. Quedándome a min só a rosada esperanza de que ten que ser, para tódolos socialistas galegos, máis alegre e feliz.

O poeta

Este Borobó, tan dado á lectura de versos e á relación con poetas, xa en Madrid, dende o grupo-faladoiro Bilbao, publica *Anaco de amor a Rosalía. A rianxada*, na colección Hipocampo Amigo, da que foi único responsable o xeneroso e intelixente editor, tamén poeta, Sabino Torres. Da mesma editorial son *A Galicia de ouro*, *O merlo dos limóns* e outros textos, compostos polo amigo Sabino Torres, dende os pregos de cordel que Borobó lle foi entregando, mediante os que se deu a coñecer serodiamente como poeta. As preferencias líricas de Borobó hai que esculcalas nos poetas da súa querenza: Aquilino Iglesia Alvariño, hilozoísta, saudosista, neovirxiliano; Noriega Varela, humanismo paisaxista; Díaz Castro e Crecente Vega (velaí os poetas do Seminario de Mondoñedo), sen esquecer o imaxinismo de Amado Carballo, tamén hilozoísta de pro, nin o creacionismo de Manuel Antonio, con temas no fío da dolor existencial e no apaixonado sosego da contemplación paisaxista: «Escollín Trevonzos para ollar Rianxo».

Os poemas

Anaco de amor a Rosalía. A rianxada, que conta cunha segunda edición non venal, revisada e aumentada (Hipocampo Amigo, 1998), ten a súa orixe no ano 1982, cando Borobó recibe o Pedrón de Honra, ano no que recibía o de Ouro o pintor Colmeiro. Ábrese o libriño co poema «Na véspera do mes de maio», un discurso en doce sirventeses que veñen resultar unha axeitada tirada narrativa, de coherentes alegacións e evocacións ás circunstancias do momento, musicalizada mediante unha rima constante en -ía para os versos pares, recurso que propicia o iterativo final de cada estrofa en «Rosalía». A continuidade, con «Os do Pedrón», é unha exaltación á institución motivadora do poema, mediante outras catro estrofas do mesmo tipo, malia que menos rixidas na métrica, que manteñen a mesma monótona rima; nesta nova tirada observamos unha maior tensión lírica, xa que logo, seméllanos

con superiores valores poéticos. Continúa este *Anaco de amor a Rosalía...* con catro poemas máis, coa mesma estrutura e recursos expresivos, con isosilabismos uns e con heterosilabismos outros, sempre nun ton narrativo que ben podería versionarse en excelente prosa poética. Co xa mencionado «Os do Pedrón», outro dos poemas de máis intenso lirismo, de maior valor poético, consideramos que é o titulado «A noite alumeada», que é co que pon ramo ao libriño.

Se este *Anaco...* debe partir de 1982, con ocasión de ter recibido o Pedrón de Honra, pertence á mesma época na que xorde *Rianxada. Anacos de amor a Rianxo*, que data de abril do mesmo ano. Estoutra colección de poemas elaborábase mediante o verso libre, heterosilábico, pero con clara rima, malia que diversa e asistemática. Agora gábanse paisaxes íntimas e evócanse admiradas personaxes, mesmo se dá conta dalgunhas circunstancias antropolóxicas. Entre o que nos semella de maior valor poético cabe considerar «A luz que vén de Rianxo», poema dedicado á súa dona, «A lúa de Caldas», na memoria de súa nai, e «As rúas paralelas», ao filósofo uruguaio Carlos Gurméndez. Na introdución a cada poema sintetízase un agarimo a Trevonzos, o excelente miradoiro da amada comarca, especialmente de Rianxo e Asados. O libro aínda conta cun apéndice final titulado «Versículos do Barbanza», onde se evocan, dende Madrid, espazos natíos e personaxes ben amados.

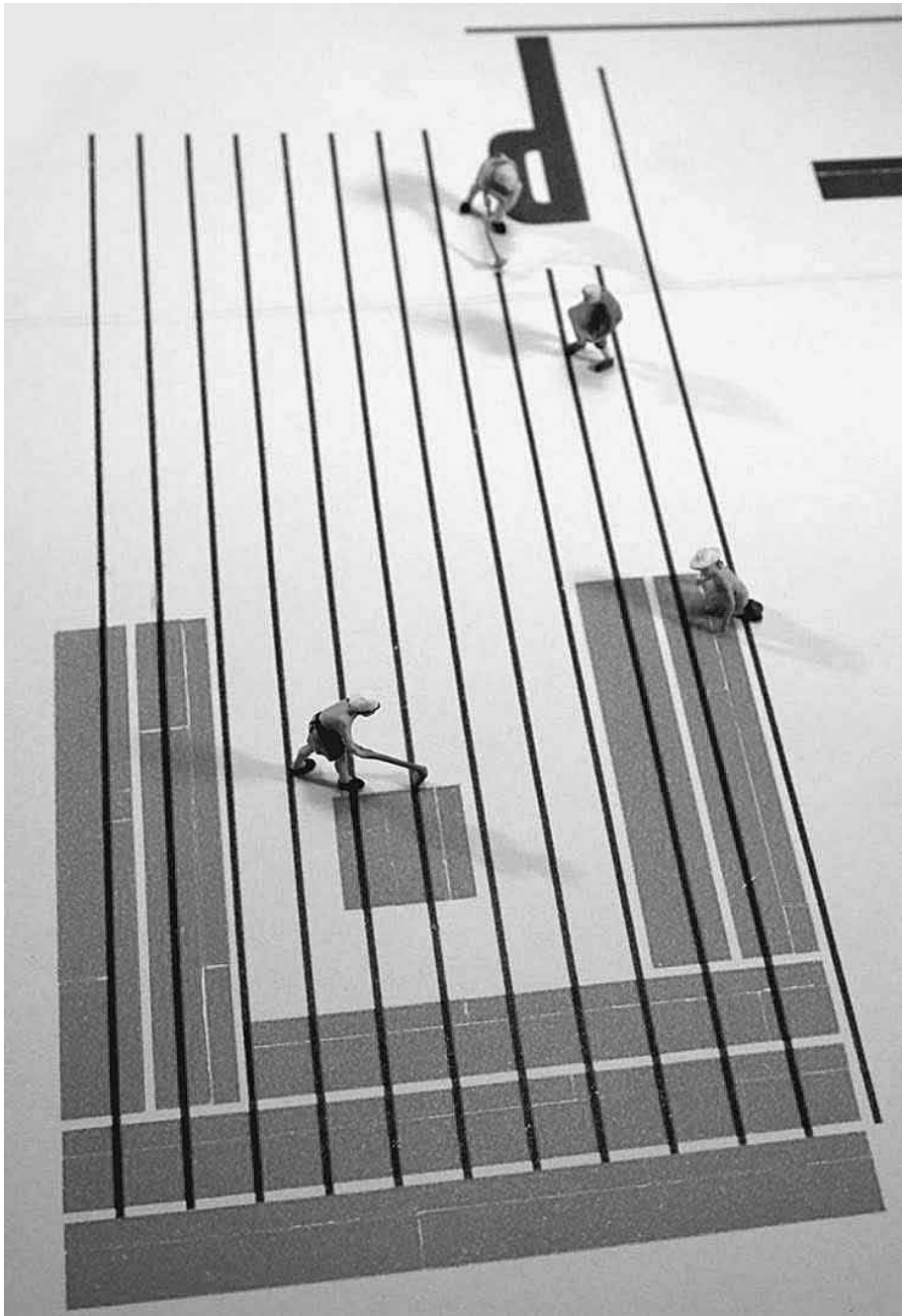
Nun poema de libre feitura, posiblemente do mellor de Borobó como poeta, asinado en Trasalba no ano 1997 e titulado «Anaco do rousiñol da Arnoia», achégase a un tenro simbolismo cando pon en diálogo a ave canora co saber do señor de Trasalba, con presenza de oíntes da dimensión de Ramón Piñeiro e o mesmo Borobó. Outro excelente exercicio poético son dous poemas parellos titulados, sucesivamente, «A humanidade» e «A paisaxe», de maneira que nos atopamos, nun caso, ante unha humanización da realidade, en estampas de paisanaxe, e, no outro, cunha descrición paisaxista en sucesivos momentos e circunstancias: inverno, verán, mañanciña, tardiña, noite...

Xa tan só nos resta a referencia aos pregos cos que Borobó foi complementando a súa tardía obra poética: *O meiró dos limóns, ao mouro Federico*, co pretítulo «Apotese da Galicia de Ouro (no centenario de García Lorca)» e dedicado a Xesús Alonso Montero, consta de nove sextetos máis unha «posdata», igualmente composta de seis versos, (sempre sirventés máis pareados); trátase dunha poética festiva trazada mediante unha métrica ben coidada. Este prego complementábase co poema «Soñando na flor de ouro»,

dedicado a Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda, no que, mediante o versolibrismo, se observa un máis alto ton lírico, con fundamento paisaxístico, dende Trevonzos, no verán de 1998.

No mesmo ano e dende a mesma xeografía xorde o prego dedicado á súa dona na celebración das vodas de ouro, que leva por título *A Galicia de Ouro*, co pretítulo «Alalá trevonciño ca pandeirada de remate». Trátase precisamente diso, dunha pandeirada, moi rítmica, ritmo de gaita galega en arte menor, mediante tiradas de versos heterosilábicos introducidas por un «Ailaralá, ailaralaila», que evidencia o obxectivo de materializar o ambiente da danza popular.

Rítmica é a cadencia tamén, con verso libre e evocación dos seus admirados Manuel Antonio, Cunqueiro, Ánxelo Novo, don Ramón (R. Otero Pedrayo), a salutación do ano, «Bó aninovo 1999». Con evidente nostalxia, co mesmo versolibrismo pero con marcada rima, en diálogo con referentes madrileños, acódesse a referentes de Compostela para arrolar a memoria na distancia das ansiadas e afastadas paraxes.



Dous prólogos apócrifos de Gabriel Aresti á colección de poemas *Mailu batekin* (1964)

JON KORTAZAR

Universidade do País Vasco (UPV-EHU)¹

En 1964, na revista literaria *Egan* de San Sebastián, que dirixía entre outros Koldo Mitxelena, Gabriel Aresti (1933-1975), o maior innovador da poesía no sistema literario vasco, publica unha pequena colección de poemas co título de *Mailu batekin. Poesia-bilduma laburretik [Cun martelo. Dunha colección breve de poemas]*². Os responsables de editar as súas obras completas, entre eles Karmelo Landa, que levaron a cabo un labor encomiable, catalogaron e publicaron os tres poemas desta selección, desta *plaque* (Aresti, 1986a: 32-33, 314-317 e 318-320), que non foron reutilizados polo poeta porque o resto de textos, como acontecía a miúdo na poesía de Gabriel Aresti, se publicaron sen demasiados cambios no seu segundo libro de poemas *Euskal Harria / La piedra vasca* (1967 e Aresti, 1986c) e incluso no terceiro *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra* (1970 e Aresti, 1986d). Centraron a atención nunha edición exemplar de *Euskal Harria / La Piedra Vasca*, libro que foi masacrado pola censura, que autorizou soamente a publicación de 60 poemas dos 120 que o compoñían. O equipo de Karmelo Landa rescatou a composición orixinal completa e editouna por primeira vez en 1986 tal e como o poeta a estruturara.

Pero o conxunto de poemas de *Mailu batekin [Cun martelo]* resulta singular por dúas razóns. En primeiro lugar, a data de publicación, anterior ao ano da súa impresión no libro e, en segundo lugar, porque vén acompañado de dous prólogos apócrifos e satíricos de especial importancia, que os editores da *Obra Literaria* de Aresti pasaron por alto e non incluíron entre os seus traballos, probablemente porque centraron a súa atención sobre os poemas e non se deron conta deles. Ademais, estes dous prólogos non veñen asi-

¹ Este traballo é froito do proxecto de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad), que pertence á Red de Grupos Consolidados de Investigación del Gobierno Vasco, co número IT 1012/16.

² Como adoita ser normal nos meus traballos, os títulos orixinais en éuscaro tradúcense entre parénteses cadrados cando o texto non foi traducido e só se realiza a título informativo. Sepáranse os títulos en éuscaro e castelán mediante barra, cando a tradución se realizou efectivamente e se publicou.

nados por Gabriel Aresti, o que puido despistar os compiladores, pero que sen dúbida son da súa autoría.

1. A data de publicación

En 1964 Gabriel Aresti publica o primeiro libro do seu ciclo social: *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo* (Aresti, 1986b). O feito de que *Mailu batekin* [*Cun martelo*] sexa coetáneo a ese primeiro libro debería ternos posto en alerta aos investigadores da poesía do bilbaíno sobre a correlación na escritura social dos seus dous primeiros libros e, probablemente, dos tres que compoñen o seu «ciclo social» ou o seu «ciclo de la piedra», posto que o material que a censura impediu publicar en 1961 e en 1967 foi utilizado por Gabriel Aresti na composición da terceira entrega da súa poesía social, *Harrizko Herri Hau / Este Pueblo de Piedra*, e fai pensar que a escritura do ciclo da pedra na poesía social de Gabriel Aresti comeza antes de 1964 e a publicación de *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*.

Efectivamente, sábese que Gabriel Aresti xirou cara á poesía social coa lectura da obra de Blas de Otero, comezada en 1959 e xa rematada en 1961, *Zuzenbide Debebatua* [*A Xustiza Prohibida* ou *Interdita*, como traduciu unha vez o autor], obra que non puido publicarse e que era unha durísima declaración antifranquista (Kortazar, 2015). O poeta presentouna a un concurso e non o gañou, o que o levou ao desánimo e a desistir da publicación do texto, do que a revista *Egan* ofreceu moi breves extractos, o que, non obstante, non impediu que Gabriel Aresti utilizara parte do seu material en *Euskal Harria / La Piedra Vasca* (1967).

Polo que respecta a *Mailu batekin* [*Cun martelo*], agora sabemos que en realidade estaba redactada na súa maior parte para 1962 (Aresti, 2016). E inclúe un texto, o primeiro, que foi publicado en revista en 1954.

O conxunto de poemas aparecen numerados do I ao XIX, pero só se publican once, os que levan os números I, II, IV, V, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIX. Pois ben, seis deles (en realidade cinco porque un poema aparece dividido en dúas seccións, as IV e V) escribíronse para un conxunto de poemas que Aresti presentou ao Premio Lizardi de Poesía da Academia de la Lengua Vasca en 1962 e o dato é importante, porque é moi temperán, baixo o título de *Mailu batekin: Biola batekin* [*Cun martelo: Cunha viola*] (Kortazar e Kortazar, 2016). Esta primeira composición, o que logo se convertería en *Euskal Harria / La Piedra Vasca*, constaba de 31 textos. Seis deles aparecen en *Mailu batekin*

[*Cun martelo*] e son os que levan os números II, un eloxio a Marx; IV e V, orixinalmente un só poema na colección de 1962, unha reflexión histórica sobre o Condado de Ayala no que se atopaba a fábrica na que traballaba o poeta; VII, unha referencia a Dallas; IX, unha pequena parábola sobre a paz e a guerra; e XIX, unha serie de novos refráns sobre o éuscaro e o seu uso nos pobos vascos. Os poemas apareceron sen os seus títulos orixinais, que son «Antigoaleko profezi-liburu batean irakurria» [«Lido nun antigo libro de profecías»] (II), «Aialako Konterria» [«Condado de Ayala»] (IV e V), «Errege godoak» [«Reis godos»] (VII), «Tolstoi» (IX), «Kopla gisa zuhur batzuk neurri nagusian» (XI) [«Algunhas verdades en coplas de verso maior»] e «Errefrauak» [«Refráns»] (XIX).

Como a colección non obtivo o premio, Gabriel Aresti gardou os poemas e, cunha nova ordenación na estrutura do libro, volveu presentar en 1965 eses textos ao Premio Lizardi de Poesía da Academia, esta vez baixo o título de *Euskal Harria eta beste 30 olerki* [A Pedra Vasca e outros 30 poemas], que tivo mellor sorte e gañou o premio, o que lle permitiu ao poeta publicar o libro, ampliándoo en 1967. Como cinco poemas foran publicados en *Egan*, Aresti substituíunos por outros cinco novos, mentres que cambiaba o título de «Errefrauak» por «Atsotitz bi» [«Dous ditos de vellas»].

O título completo da obra de 1962 *Mailu batekin: Biola batekin* [*Cun martelo: Cunha viola*] atende a un dobre interese do poeta, por unha banda a súa inquietude social e, por outra, o seu interese pola literatura e pola reflexión metaliteraria da súa poesía. Cando decide publicar esa selección en 1964 co título do primeiro termo do par, *Mailu batekin* [*Cun martelo*], e silenciando o segundo, *Biola batekin* [*Cunha viola*], estaba decidíndose polo lado social e ideolóxico da súa poesía. De feito, a maior diferenza na ordenación dos poemas nos textos de 1962 (*Mailu batekin: Biola batekin*) e de 1965 (*Euskal Harria*) reside no feito de que na primeira colección se sitúan en lugar destacado as homenaxes literarias e as referencias culturais, mentres que na segunda obteñen preeminencia os textos de sentido ideolóxico.

O que resulta importante destacar, como conclusión, é que a redacción dos poemas de *Mailu batekin* [*Cun martelo*] estaba preparada para 1962, o que demostra que a poesía social do ciclo do símbolo da pedra de Gabriel Aresti se desenvolveu nunha época anterior ou coetánea á redacción e publicación en 1964 do seu primeiro libro de poesía social *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*.

2. Os prólogos apócrifos

O conxunto de poemas agrupados en *Mailu batekin* [*Cun martelo*] veñen acompañados de dous prólogos non recollidos nas súas *Obras*, asinados por dúas persoas coas que Aresti debatía naquel momento: o escritor purista Mikel Arruza (1890-1966) e o escultor Jorge Oteiza (1908-2003).

A aversión de Gabriel Aresti cara a Mikel Arruza, escrito aquí na forma «Arrutza», viña de longo. O poeta, un irónico que non soportaba a ironía para si mesmo, baseaba a súa animadversión tanto en detalles concretos da súa relación vital coma nunha diferenza na concepción estética e, sobre todo, na noción de uso da lingua na escrita literaria.

A diferenza cara a Arruza naceu en 1962, cando este publicou dous artigos no diario *La Gaceta del Norte* criticando a obra de teatro *Mugaldeko herrian egindako tobera* [*Tobera realizada nunha vila da fronteira*³], que Aresti dera á imprenta un ano antes. Non facilitou o encontro entre ambos os autores o feito de que no Nadal de 1965 Mikel Arruza enviara a Gabriel Aresti unha felicitación no que se denomina «euskara mordoilo» (vulgar, cheo de españolismos), que dicía: «Navidadeak eta Año Nuevoa Felicidade Completoarekin Pasatu, Akademi Vascongadako Amigoak», que non necesita, creo, tradución. Parodiaba o estilo de éuscaro sinxelo que Aresti utilizaba na súa poesía. Pola data, pode resultar crible que fose unha resposta ao prólogo que comentamos, que utiliza ese tipo de éuscaro corrupto, sospeita confirmada polo uso dunha denominación, «Akademi vascongadako», que Aresti utiliza neste texto.

Ademais das anécdotas máis ou menos divertidas, a diferenza fundamental sustentábase no concepto da lingua que un e outro propoñían para a súa creación artística. Un dos episodios máis destacados na historia da lingua vasca prodúcese cando o nacionalismo que xorde a finais do século XIX, baixo o pensamento de Sabino Arana (1865-1903), propón unha norma de lingua que se denomina «euskara garbia», éuscaro limpo, que quere facer desaparecer a influencia románica na lingua vasca escrita. Iso leva, sobre todo no léxico, pero é unha tendencia tamén observable na sintaxe e na morfoloxía, a dúas consecuencias lingüísticas. Por unha banda, a preferir os neoloxismos, moitas veces inventados polos autores e sen base na

³ A «Tobera» é un xénero de teatro oral e popular, que consiste nun xuízo popular a unha persoa e cuxo contido adoita resultar satírico.

tradición da lingua, aos préstamos, por outra, á incompreensión dos textos escritos. Gabriel Aresti amosou en moitas das súas intervencións públicas unha diferenza radical con esa tendencia sabiniana que procuraba a identidade separada radicalmente do influxo románico e propuxo unha volta á tradición dos clásicos vascos, unha defensa razoada do «euskara batua», éuscaro unificado, e nos seus poemas utilizou unha norma de lingua que puidera entenderse de maneira simple, aínda que iso o levara á utilización de moitísimos préstamos (Salaburu e Alberdi, 2012).

Arruza, non obstante, era un expoñente do «euskara garbia», cuxa esaxeración se denomina «garbikeria», exceso de purismo. Gabriel Aresti burlase de Arruza catro veces na súa obra poética e dedícalle o poema «Euskal Komedia» [«Comedia Vasca»], título que antes lle servira para denominar outro texto de diferente contido poético e que facía parella co terrible «Euskal Tragedia», onde relataba a morte a mans da policía do seu amigo Javier Batarrita, feito clave na evolución cara á poesía social (Santarén, 2014).

Gabriel Aresti utiliza o nome de Arruza no seu prólogo e de maneira satírica simula que escribe un poema que se titula «Horri eta urri» [«Folla e escaseza»], parodia clara do título que publica en 1964 *Harri eta Herri*. Nese poema prólogo, ironicamente dedicado a Gabriel Aresti e ao seu amigo Juan San Martín, poeta de corte social, a suposta voz de Arruza móstrase preocupada polo momento que vive a lingua vasca. Tras unha primeira parte na que se parodia a poesía social, con referencias á chegada dos traballadores á fábrica Altos Hornos e á incomodidade que suscita a emigración no barrio bilbaíno de Rekalde, faise evidente a falsa voz poética de Arruza, tanto porque sería impensable un contido ideolóxico como o que presenta como porque lle sería imposible empregar a norma de lingua que se utiliza, claramente unha esaxeración da que usaba o propio Aresti.

Vexamos un exemplo do suposto poema de Arruza:

Ilundu zait berriz – eguzkia- Errekaldeberrin – nago orai, - zer ikusten dut
– emen – alegia? – Gizon eta emakume, - neska eta mutil – atzerri jendia:
au al da – au gure erria?

Automobillak – ugari – autobusak eta trolebusak; - aparkatzeko – tokirik
ez. – Problema tremendoa, - gure gaurko – problema au! – Nun aparkatuko
– ote gera – laister – euskaldunak? [...]

Baskuentze – klaroan - ari gera - gaur – olatu berriko – *Beatles* – gazte – ulesapa – luzeak (1964: 51-52).

[Escureceu de novo - o sol - Agora estou –en Rekaldeberri,- que vexo – aquí? –Homes e mulleres - rapazas e rapaces- xente estranxeira: é esta –a nosa vila? // Moitos – coches - autobuses e trolebuses; non hai sitio - para aparcar - Problema tremendo - este problema - actual! Onde aparcaremos – pronto - os vascos? //...// En éuscaro – claro - expresámonos - hoxe, - Os *Beatles*- novos - de pelo – longo – da nova onda].

O texto propón un achegamento servil —e paródico— á realidade social como forma de salvación do vasco:

Preparatuak gaude- gaurko- gazte- beatleszaleak. -Baskoniako –idioma guzia- erderazko bokabloz- betetzeko.- Ori izango- dugu- benetako bazkuentzea [...] eta- horrela- salbatuko dugu- bai,- gure idioma- maitea (1954: 52).

[Estamos preparados - os actuais - mozos - fans dos Beatles – para encher – todo o idioma - de vocábulos – casteláns – Ese – será - o vasco - de verdade [...] e – así – salvaremos – si, - o noso querido – idioma].

En consecuencia, producirase unha ruptura coas posicións máis conservadoras do sistema literario, en clara contraposición coa asunción das «actualidades» fronte ás ideas xa estancadas na literatura:

Bijoaz- zorionez - atzoko – txotxolokeriak, - betoz - ordu onean, - actualidades (sic)- adornaturiko – idea - berriak (1964: 52).

[«Váianse – felizmente – as parvadas – doutrora, - veñan - en boa hora.- as ideas – novas - adornadas de - actualidades (sic)»].

Se o prólogo asinado falsamente por Arruza é o fondo dunha broma e unha burla cruel, a intención de atribuír un prólogo falso a Jorge Oteiza determina caracteres ideolóxicos e estéticos de maior calado.

A relación entre o poeta e o escultor resulta, polo menos, ambivalente. Nun primeiro espazo parece cordial. Cando as esculturas dos Apóstoles de Oteiza que ían decorar o frontispicio da fachada de Aránzazu, e foron censuradas por iso, acabaron abandonadas na cuneta, o poeta sentiu vergoña e mágoa e así o deixou escrito en *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*:

Nik eztut Jurgi Oteiza eskultorea ezagutzen/ Baina hainbeste bider ikusi ditut haren harriak,/ Haren apostoluak, / Bularretik eginikako baten ttua /

Edo gurdi batek zapaldurikako arratoiaren hilotza/ Balira bezala / Kamino gaitz horretako bazterretan/ Eroririk (Aresti 1986b: 99).

Yo no conozco al escultor Jorge de Oteiza,/pero he visto tantas veces sus piedras,/ sus apóstoles,/ tumbados/ a la orilla de esa difícil carretera/ como si fueran/ el cadáver de una rata aplastada por un carro/ o el esputo de un tuberculoso (Aresti, 1986b: 98).

O historiador da arte vasca Ismael Manterola subliña así a importancia do proxecto artístico da basílica de Aránzazu:

La construcción y decoración de la basílica de Arantzazu, supuso el encuentro de muchos artistas en torno a un proyecto simbólico desde la perspectiva de la cultura vasca y que por ello fue fuente de enfrentamientos y polémicas entre los sectores sociales más conservadores y los más aperturistas.

Desde Oteiza a Ibarrola, pasando por el arquitecto Francisco Javier Saénz de Oiza y el pintor Carlos Pascual de Lara, Arantzazu se convirtió en un laboratorio más humano que plástico que desembocaría en la creación del Movimiento de Escuela Vasca, en la década posterior (Manterola, 2016).

O certo é que as esculturas de Oteiza foron censuradas e, aínda que estaban realizadas, non se colocaron na fronte da fachada ata que, tras unha aceda polémica, se ergueu a prohibición e ocuparon o seu lugar.

Por outro lado, Jorge Oteiza interesouse moi pronto pola poesía de Aresti e dedicoulle unha pequena abordaxe no seu *Ejercicios espirituales en un túnel* (1983). Pero este concerto non parece tan claro á vista deste prólogo apócrifo que, á súa vez, dialoga cun longuísimos poema que Gabriel Aresti incluíu en *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo*. Evidentemente nos dous pode verse a importancia concedida á pedra como metáfora clave para representar o Pobo Vasco, tanto na pedra de Aresti coma na arte megalítica de Oteiza. Pero mentres que para o escultor a pedra representaba a Prehistoria desde onde nacería a esencia da estética vasca, a intrahistoria, para Aresti a pedra simbolizaba a historia doente baixo o franquismo, a existencia actual.

No prólogo apócrifo, Gabriel Aresti parodia o estilo de Jorge Oteiza. Os trazos estilísticos sobre os que crea a chacota son os seguintes: confusión sintáctica, profusión de parénteses, ruptura da coherencia, a procura dunha simboloxía megalítica... un estilo confuso, propio, que navega no pouco engarzamento das ideas. En 1963 Jorge Oteiza publicara o seu máis que

aplaudido libro *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Un libro de intuicións e de hipóteses que levaba ata a Prehistoria a esencia da alma vasca e a súa marca estética, que o artista situaba no baleiro dos crómlechs e que, na súa opinión, tallaba o sentido estético da poboación vasca ata a actualidade.

O profesor Ismael Manterola describe así a súa importancia:

La publicación de *Quosque Tandem...!* libro que recoge las ideas de Oteiza sobre la revitalización cultural del País Vasco, tuvo una influencia sobre la cultura vasca que ningún otro escrito sobre Arte había tenido hasta el momento. El subtítulo del libro: *Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, reconocía la especificidad estética de lo vasco, ofreciendo un punto de partida para una recuperación cultural moderna de la cultura vasca, no en clave folclórica como lo había sido hasta el momento. En palabras de Oteiza, el artista debe ser creador de mitos, por ello se debe al pueblo del que sale y al que ha de devolver lo que crea con su trabajo (Manterola, 2016).

Pero a prosa de Oteiza non lle debeu parecer a Aresti agradable, senón confusa, que é o que parodia o prólogo que aquí tratamos. Non obstante, como anunciamos anteriormente, ese prelude debe poñerse en contacto co poema «Q) Profeta bati (Jurgi Oteizari azaldu nahirik)» /«Q) A un profeta. Queriéndoselo explicar a J. O», publicado en *Harri eta Herri / Piedra y Pueblo* (1986b: 96-149). O longo poema quere ser unha explicación da estética de Aresti e unha defensa desa posición poética a favor dunha poesía intelixible, fronte ao estilo difícil do escultor. Non queda claro no título que é o que Aresti quere explicar a Oteiza, pero o poema sitúase nun contexto no que o autor se declara a favor do «Vascuence claro», o título do poema que antecede o dedicado a Oteiza (Aresti, 1986b: 94-97). A sección terceira do libro no que se sitúa o poema sobre Oteiza, «A):» (1986b: 74-75), recolle dúas ideas claves que se desenvolven no texto no que o poeta contrasta a súa estética coa do artista. En «A):» as ideas motrices son: o poeta dirá cousas sinxelas de entender e pode que iso lle faga quedar coma un parvo.

Vexamos estas dúas ideas repetidas na contraposición entre o xeito de traballar os dous a arte na súa explicación para o profeta Oteiza:

Jurgi Oteizaren eskultura konprenitzeko/ Bista luzearen behar da,/ Baina nire poesia konprenitzeko/ Ezta behar /Belarri zorrotzen, /Agian / Harek

listoentzat eskulpitzen zuelako,/ Eta nik/ Tontoentzat/ Eskribitzen/ Dudalako
(Aresti, 1986b: 109).

Para comprender la escultura de Jorge de Oteiza / se necesita vista larga, /
pero para comprender mi poesía / no se necesita / oído largo,/ acaso,/ porque
él esculpía para los listos/ y yo / escribo/ para/ los tontos (1986b: 108).

Pero a pesar desta diferenza Aresti identifica a figura de Oteiza como a dun profeta que di a verdade ao seu tempo, como el mesmo, e por iso sente a absoluta soidade na que se sitúan ambos. Este tema da soidade será parodiado no prólogo apócrifo:

Orain nirea bezalako beste boz bat entzuten dut, nirea baino goragoa, baina
bakarrik dagoelarik nirea bezain ahula (Aresti, 1964: 53).

[Agora escoito unha voz como a miña, máis alta, pero, como está soa, tan fráxil coma a miña].

Gabriel Aresti confesou nunha conferencia cal era a súa relación ambivalente con Jorge Oteiza: admirábao como artista e comprendíao como amigo, pero chocaba con el nun tema básico: a importancia concedida á lingua vasca como definidora da identidade:

Él pareció dispuesto a acudir [a dar unha conferencia], pensando en desenvolver el tema de que hay varias formas de expresarse en vasquía, no siendo la de la lengua la única, ni siquiera la fundamental. Entonces me encontré en la obligación moral de anteponer el respeto a mis propias convicciones al cariño debido al buen amigo y hube de desafiarle a que si así lo hiciera, manifestándole que en caso de que públicamente pusiera el euskera en un segundo lugar entre las características definitorias de nuestra personalidad, públicamente habría yo de darle cumplida respuesta [...] Y aprovecho la oportunidad [...] para acusar a Jorge de Oteiza y Enebil, al gran artista, a quien una vez llamé profeta y siempre llamo gran amigo, para acusarle, digo, de mantener la tal postura para justificar su desconocimiento de la lengua patria, y sobre todo para justificar su falta de voluntad e intención de ser recuperado para la vasquía (Aresti, 1986e: 74).

3. Final

O obxectivo deste traballo realizado en homenaxe ao profesor Anxo Tarrío busca poñer en valor dous textos descoñecidos de Gabriel Aresti, poeta

que mantivo intensas relacións con Galicia e os poetas galegos. A lectura destes dous prólogos apócrifos quere ofrecelos ao coñecemento das persoas interesadas nel, destacar a súa veta humorística, á vez que neles se plasman inquedanzas que latexaban no poeta vasco: o sentido social fronte ao proletariado e a inmigración, a importancia da lingua clara e a creación poética para unha maioría, temas básicos na súa creación estética. Por outro lado, este traballo busca aclarar unha pequena batalla intelectual na historia da poesía vasca.

Bibliografía

- Arcocha, A. (1993): *Imaginaire et poésie dans Maldan behera de Gabriel Aresti (1933 - 1975)* en *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International journal of basque linguistics and philology*, v. 27, 1, pp. 3-240. Dispoñible en liña: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ASJU/article/view/8341/7503>.
- Aresti, G. (1964): «Mailu batekin. Poesia-bilduma laburretik», *Egan* 1-6, pp. 51-67.
- _____ (1986a): *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -1. Lehen poesiak*, K. Landa (ed.), Zarautz: Susa.
- _____ (1986b): *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -2: Harri eta Herri*, K. Landa (ed.), Zarautz: Susa.
- _____ (1986c): *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -3: Euskal Harria*, K. Landa (ed.), Zarautz: Susa.
- _____ (1986d) *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -4: Harrizko Herri Hau*, K. Landa (ed.), Zarautz: Susa.
- _____ (1986e): *Gabriel Arestiren Literatur Lanak -10: Artikuluak, Hitzaldiak, Gutunak*, K. Landa (ed.), Zarautz: Susa.
- _____ (2016): *Mailu batekin: Biola batekin*, J. Kortazar e P. Kortazar (eds.), Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- Atxaga, B. (2000): «Aresti eta bere inguru zaila» en *Gabriel Aresti (1933-1975). Gabriel Arestiren mundua. Erakusketa eta Jardunaldiak*, Bilbo. Donostia: Bilboko Udala-Gipuzkoako Foru Aldundia, pp. 43-60.
- Cadarso, H. (2001): «En torno a Gabriel Aresti. Geografía sentimental de un poeta bilbaíno», *Bidebarrieta IX*, pp. 81-103.
- Del Cerro, R e J. C. Romera (2001): «Gabriel Aresti, izena eta izana», *Bidebarrieta IX*, pp. 17-80.
- Juaristi, J. (1976): «Hitzatze/Epílogo» en G. Aresti: *Obra Guztiak. Poemak II*, Donostia: Kriseilu, pp. 506-517.

- _____ (1987): *Historia de la literatura vasca*, Madrid: Taurus.
- Kintana, X. (ed.) (2014): *Harri eta Herri. Artikulu Bilduma*, Euskaltzaindia, Bilbao: Gabriel Aresti Kultura Elkartea.
- Kortazar, J. (2003): *El poeta Gabriel Aresti (1933-1975)*, Bilbao: Fundación BBK.
- _____ (2010): «El poeta Gabriel Aresti», *Cuadernos de Alzate* 43, pp. 68-101.
- _____ (2015): «Las relaciones literarias entre Blas de Otero y Gabriel Aresti», *Ancia* 8, pp. 6-11. Disponible en liña: <http://www.fundacion-blasdeotero.org/images/documentos/ancia/Ancia-8.pdf>.
- Kortazar, J. e P. Kortazar (eds.) (2016): «Sarrera» en *Mailu batekin: Biola batekin*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- _____ (2016): «La poesía de Gabriel Aresti, un proceso de ideologización en la literatura vasca contemporánea» en J. Kortazar (ed.), *Autonomía e Ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Landa, K. (1999): «Gabriel Arestiren obra» en *Gabriel Arestiri Omenaldia. Bilbok bere seme prestuari. 1986ko Ihardunaldien aktak*, Bilbao: Bilboko Udala, pp. 35-48.
- _____ (2013): «Gabriel Aresti: Nazionalismoa eta Sozialismoa Bilbon eta Euskal Herrian» en *Bilbon, 2012ko irailaren 14an egindako Nazionalismoa ikertuz: nazionalismoa, demokrazia eta kultura I. Kongresuaren akta-liburua. Minutes Book of Research on Nationalism 1st Conference: nationalism, democracy and culture. Bilbao, September 14th, 2012*, País Vasco: EHU, pp: 113-122.
- Manterola, I. (2016): «Compromiso o especificidad del medio. Arte en el País Vasco en las últimas décadas del siglo XX» en J. Kortazar (ed.), *Autonomía e Ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 265-298.
- Mitzelena, K. (1978): «Miscelánea filológica vasca II. Aspectos de la métrica de Aresti», *Fontes Linguae Vasconum* X, pp. 389-413.
- Nanclares Gómez, G. (1998): *Tras el reino de piedra. Una aproximación a la literatura nacionalista vasca y gallega de los años 60*, Vitoria: Diputación Foral de Alava.
- Oteiza, J. (1975): *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián: Txertoa.
- _____ (1983): *Ejercicios espirituales en un túnel*, Donostia: Hordago.
- Salaburu, P. e X. Alberdi (eds.) (2012): *The Challenge of a Bilingual Society in the Basque Country*, Reno [University of Nevada]: Center for Basque Studies.

- Santarén, E. (2014): «Batarrita, 49 tiros en una ejecución policial por error», *Deia*, 6-04-2014.
- Sarasola, I. (1979): «Hitzaurrea» en G. Aresti, *Obra guztiak. Poemak I*, Donostia: Haranburu Altuna, pp. 10-99.
- VV. AA. (1999): *Gabriel Arestiri Omenaldia. Bilbok bere seme prestuari. 1986ko Ihardunaldien aktak*, Bilbao: Bilboko Udala.
- _____ (2000): *Gabriel Aresti (1933-1975). Gabriel Arestiren mundua. Erakusketak eta Jardunaldiak*, Bilbo/Donostia: Bilboko Udala-Gipuzkoako Foru Aldundia.



Mulleres de cine nas primeiras novelas policiais de Miguel Anxo Fernández

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ
Universidade de Barcelona

Cando se xuntan as palabras «literatura» e «cine» todos pensamos inmediatamente na adaptación cinematográfica dalgunha obra literaria¹. O escritor Miguel Anxo Fernández inverte a relación entre estes dous termos situando o mundo do cine como protagonista das súas novelas policiais en virtude da súa dedicación académica a ese mundo fílmico. A súa traxectoria como novelista xa é extensa, desde as súas primeiras publicacións en 2002 cando nace a serie protagonizada polo detective Frank Soutelo, o fillo dun exiliado español da Guerra Civil instalado en Los Ángeles, que conta xa con seis entregas: *Un nicho para Marilyn* (2002), *Luar no inferno* (2006), *Tres disparos e dous friames* (2008), *Lume de cobiza* (2011), *Bícame, Frank* (2013) e *Un dente sen cadáver* (2016). Na serie hai un importante punto de inflexión a medio camiño, cando o detective se traslada a Galicia para visitar a terra da súa familia, de xeito que a partir da cuarta entrega cambia o escenario do contorno americano máis próximo á meca do cine, para percorrer nos tres últimos volumes unha Galicia onde se enfronta a novos casos xa alleos ao mundo do celuloide. Esta análise céntrase nas tres primeiras novelas, que en certo xeito forman unha unidade polo escenario común no territorio da meca do cine, pero tamén porque as tres parecen conformar un pequeno ciclo que percorre os subterráneos do tecido social que xera o negocio do cinema.

O detective Frank Soutelo é un curioso personaxe que lle serve ao autor nestas primeiras entregas para introducir unha atmosfera ambigua, xogando coa apropiación dos escenarios e os motivos típicos da novela negra americana, sen renunciar á conexión coa cultura española e concretamente coa galega, xa que as orixes do pai exiliado se sitúan en Soutelo, unha pequena localidade da provincia de Pontevedra. Deste xeito a súa ollada como narrador contempla esa sociedade desde dentro, como membro integrante dela, e ao mesmo tempo coa distancia de quen se sente un pouco pertencente a outro mundo, no que parece refuxiarse para reconciliarse coa vida de cando

¹ Este traballo xorde dentro do proxecto «Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres (VANACEM)», co código FEM 2014-55057-P 2015-2017.

en vez. O relato dos seus antecedentes familiares e as súas actividades no tempo de ocio sitúan o lector no gueto dos inmigrantes galegos, primeiro en Nova York coa súa familia, onde a través da súa nai conecta cos inmigrantes da zona de Muros, e logo en Los Ángeles, a onde se traslada de adulto en busca do cálido clima californiano e do recendo de Hollywood, que o fascina desde pícaro, e onde encontra consolo no exquisito restaurante *Peirao*, que ofrece mariscos e outras especialidades galegas ás elites da cidade.

Como detective privado Frank Soutelo presta os seus servizos nun contorno que o sitúa sempre en contacto cos ambientes do celuloide e encontrámonos así nun peculiar espazo narrativo que xira arredor dos múltiples meandros dun microcosmos relacionado coa gran máquina de soños e o seu contorno, desde o *glamour* das caras famosas ao mundo dos negocios, desde as grandes mansións aos baixos fondos.

Moito se leva traballado e debatido xa sobre a imaxe da muller na súa proxección fílmica e todo parece indicar que o cine, como calquera produto cultural, é un reflexo máis ou menos crítico das estruturas sociais de onde emerxe. A pesar de que a presenza da muller en posicións de produción no cine é cada vez maior, aínda está maioritariamente en mans masculinas e ao longo da historia predominou a tendencia a que certos valores como o poder, o desexo sexual masculino, a violencia ou o imperio do diñeiro aparecen lexitimados na pantalla e, polo tanto, a representación da muller transmitiu con frecuencia os roles dun sistema sexo/xénero² nos que a protagonista feminina renunciaba aos seus propios deveros por amor ao home. O clásico estudo de Molly Haskell define o cine de Hollywood como unha arma de propaganda da máquina de soños americana e critica a visión de inferioridade da muller que se transmite:

As the propaganda arm of the American Dream machine, Hollywood promoted a romantic phantasy of marital rolles and conyugal euphoria and chronically ignored the facts and fears arising from an awareness of The End –the winding down of love, change, divorce, depression, mutation, death itself [...] The anomaly that women are the majority of the human race, half of its brains, half of its procreative power, most of its nurturing power, and yet are its servants and romantic slaves was brought home with peculiar force in the Hollywood film (1974: 11-12).

² Adóptase esta denominación fronte a «patriarcado» seguindo a proposta de Gayle Rubin (1975).

Os estereotipos que se asignan ás figuras femininas divídense en modelos positivos e negativos en correspondencia co seu valor nun sistema de intercambio, tal como o describiu Levi-Strauss ao estudar o parentesco relacionado coas estruturas sociais, relacionando as mulleres en negociables e consumibles. Begoña Siles Ojeda aplica esa clasificación á representación fílmica:

Las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados (2002: 599).

A primeira aventura do noso detective Frank Soutelo introdúcenos nun submundo cunha curiosa presenza feminina, pois a trama xira arredor da necrofilia e o comercio de cadáveres ilustres. Como o título indica, a muller como fetiche faise presente a través do comercio co corpo morto de Marilyn Monroe, pero ao seu lado xorde un peculiar personaxe que se ergue como principal desencadeante da investigación, ao tempo que principal sospeitosa. Trátase dunha gran dama en decadencia, xa anciá, chamada Tara Colbert, que contrata unha investigación sobre a profanación da tumba da actriz xustificando o seu interese por un pretendido vencello persoal coa actriz e cun dos seus maridos, Joe Di Maggio, precisamente o que se encargou do seu enterro. O crime que se investiga, polo tanto, é o roubo do corpo de Marilyn da súa tumba no Memorial Park de Los Ángeles e con ese motivo introducímonos nun estraño mundo onde a compra-venda de corpos adquire unha dimensión patolóxica, caricaturesca, e en certo senso, metafórica. O comercio de corpos mortos é a manifestación dun fetichismo que despoxa o corpo de toda humanidade e o obxectualiza definitivamente e precisamente arredor de Marilyn como máxima icona da muller hipersexualizada e obxecto de desexo. Pero ao mesmo tempo a protagonista aparece como raíña da tremoia nun mundo de perversións e negocio dominado polos homes e parece fuxir do seu papel de obxecto de consumo converténdose en consumidora, é dicir, asimilándose aos valores caricaturizadamente deformados do mundo masculino.

Tara Colbert irrompe na narración presentada como una gran dama coas tinturas decadentes dunha vella gloria nun escenario de luxo:

Por uns chanzos que parecían os da mansión de *Foise co vento*, como se nun instante fose aparecer sobre eles a mesmísima Vivien Leigh, conducíronme ata unha estancia que faría por tres oficinas miñas e que tiña un certo aire de capela funeraria, como se fose un cuarto rancio e amargo, aínda que, iso si, limpísimo. De non ser California, pensaría que estaba na decadente Louisiana dos antigos ricachóns. Uns cantos retratos colgados nas paredes, supoño que de vellos antepasados; espellos de brillo apagado, pero con marcos de formas barrocas; una gran lámpada de vidro composta de dúcias de brazos e bombillas pendurada do teito; [...] algunhas estatuíñas de mármore de dúas cores; un gran reloxo dourado dentro dun moble tamén tallado; un par de grandes ventás, amplos cortinóns como de veludo amarelado e unha característica olor a rancio que se introducía na pituitaria ata cortarme a respiración (2002: 31).

O estraño olor que impide a respiración na luxosa casa de Tara Colbert conduce directamente á historia da protagonista que o narrador nos revela dilixentemente: o seu pasado apesta a depravación e destrución dos valores humanos esenciais a partir dunha infancia sometida a un padrasto enterrador e profanador de cadáveres que introduce a pequena fillastra nos seus rituais macabros e fai que na idade adulta apareza como unha representante discreta da síndrome de Estocolmo, unha rapaciña que sobrevive no mundo do celuloide entre papeis secundarios e matrimonios convenientes, ocultando a súa estraña perversión sexual asociando o pracer cos corpos mortos. Pouco a pouco Tara consegue unha posición acomodada que lle permite desenvolver en segredo a súa paixón ata facerse cunha mansión para construír o seu particular museo.

Así pois, o obxectivo desta vella dama necrófila ao contratar o detective, baixo a aparencia dun propósito honesto, non é outro que sacar vantaxe nunha loita xorda entre coleccionistas de cadáveres ilustres, que nos conduce a completar o elenco de sospeitosos con outros curiosos necrófilos de alto *standing* como o produtor Bruce de Bont e o magnate do negocio funerario Sugar Jones. O negocio da morte e a obsesión coa posteridade que rodea Hollywood cobran unha dimensión macabra e delituosa a través destoutro comercio co corpo morto en que se conxugan a mitomanía e a necrofilia. Neste ambiente, a protagonista só pode representar a perversión, en pé de igualdade cos outros coleccionistas, iso si, nun mundo onde parecen dominar totalmente os axentes masculinos. Quizais ao feito de que se trate dunha muller podemos atribuír que semellante depravación non

se asuma con afouteza e cinismo, senón que se oculte na xélida soidade e que desemboque nunha loucura autodestrutiva. Por iso, cando consegue a súa ambición posesiva aparece representada como unha demente:

Cando ela escoitou a boa nova e se soubo dona da súa ambicionada Marilyn, a faciana mudoulle substancialmente a unha cor que non sabería describir, como entre o cincento e o púrpura, ao tempo que lle chispeaba polos ollos unha luz estraña. Non era a carauta da cobiza, eu diría que era a máscara dunha trastornada. Tara xa se vía asolagada de felicidade, ama e señora do seu mundo, a *number one* entre os teimudos acaparadores de cadáveres excelentes. Foi tal o seu estado, nos límites do catatónico, que mesmo houben de calar para observala con curiosidade e gozar cun espectáculo que me resultaba insólito (2002: 119).

A muller, que se incorpora como suxeito activo ao ámbito das perversións sexuais prioritariamente habitado por figuras masculinas, adquire un halo especialmente impactante no seu carácter monstruoso e por iso, mentres os outros sospeitosos parecen convivir cos seus vicios manténdose nunhas marxes aceptables de integración e normalidade, Tara Colbert encérrase nun búnker que a mantén illada do mundo e desvela finalmente un obxectivo na súa tola carreira: o espectáculo da autodestrución. A novela termina, pois, cun grande incendio que consome a protagonista e o seu fantasmagórico museo, nunha escena final moi cinematográfica, como metáfora talvez da extinción dunha figura de muller inaceptable, incluso cinematograficamente desprezable:

Tiros e máis tiros ata que enriba do templete apareceu sentada Tara, pero xa sen a súa cadeira de rodas, ataviada cunha túnica de intenso azul turquesa con brillantes salteados e botando unhas gargalladas arrepiantes, claramente desquiciada e falando con voz tremebunda:

—¡Ha! ¡Ha! ¡Ha! ¡xa vedes, esta é a miña tumba! —estendeu os brazos para abarcala no espazo—. ¡Morreremos todos! Teño a Marilyn, a que me faltaba para completar o meu circo de estrelas. Ao estilo dos faraóns, selarei as entradas e morreremos xuntos como no antigo Exipto. ¡Ha! ¡Ha! ¡Ha! ¡Haaaaa, ha, ha, ha...! ¡Haaaaa, ha, ha, ha...! —fixo unha pausa e ordenou: ¡Boris, acciona o mecanismo! —seguía posuída por non sei qué cousa, nun estado indescribible. A escena parecía saída dunha película de terror de catro pesos. Un alucine barato (2002: 127).

Barata é sen dúbida a tensión e a violencia que se desenvolve arredor dunha acción criminal onde a vítima é un cadáver ao que non se lle pode inflixir dor nin sufrimento ningún. O delito exércese nun terreo que traspasa os lindes do existente, do real, para o ámbito do simbólico, mesturando a profanación, como transgresión dalgún valor considerado sagrado, coa mesquindade do delito económico arredor do comercio cunha mercancía inverosímil. A mesma excepcionalidade dese estraño delito afecta á muller que resulta ser culpable: Tara Colbert. Para empezar é vítima, pois sofre uns terribles abusos na infancia onde o padrasto si que aparece como auténtico perverso e criminal. Esta experiencia parece xustificar o comportamento tamén perverso daquela nena que absorbe o seu trauma anulándose e repetindo o mesmo comportamento do seu verdugo na idade adulta e, finalmente, autoinflíxese o castigo nunha apoteose do *Thanatos* ou pulsión de morte que domina a súa deformada personalidade. Por último, o perigo social que representa a protagonista vén dado unicamente pola eficacia do investigador que irrompe no seu tétrico espazo de necrofilia coleccionista e de autoinmolación, arriscándose a compartir o seu destino.

A figura de Marilyn, mítica representación dun *Eros* agónico, como pulsión de vida atrapada na pura corporeidade, na alienación da materia que non logra harmonizar co espírito, complétase nesta grotesca peripecia post-mortem. A acción preséntase como última burla negra dun destino que segue a castigar a súa desafiante explosión de vida coa manipulación e o desposuimento, mesmo do seu corpo morto. O feito de que a man executora desta nova aniquilación simbólica sexa outra muller tamén alienada do seu ser por unha vivencia esmagadora suscita múltiples cuestións sobre a propagación da violencia e a función das propias vítimas como transmisoras das patoloxías dos seus verdugos, convertidas en eficaces executoras de si mesmas e doutras.

Este intento de protagonismo feminino perverso adquire unha nova dimensión ou reverso por inversión na seguinte novela titulada *Luar no inferno* (2006), onde as mulleres son só vítimas e ademais vítimas inmobilizadas, sen posibilidade ningunha de reacción, sen voz sequera para deixar constancia do seu drama, incapacitadas para desenlearse da rede pegañenta que as atrapa, ben semellantes a pequenos insectos capturados na arañeira con veneno paralizante. Aquí Frank Soutelo enfróntase a unha trama na que se mesturan os magnates de Hollywood, o tráfico de mulleres na fronteira mexicana e as *snuff movies*, un xénero que representa de xeito atroz a vio-

lencia contra da muller convertida en espectáculo e negocio. Evidentemente é este un xénero en que o protagonismo da muller fronte a cámara adquire unha dimensión deformada, dunha perversidade implacable, que ademais proxecta a través dunha realidade irónica, sen graza ningunha, a parodia do protagonismo feminino en imaxes concibidas por homes e destinadas a satisfacer terribles fantasías masculinas.

Nesta ocasión o detective mergúllase nese perigoso mundo da man de seu sobriño, un mozo realizador que descobre accidentalmente o submundo no que teñen que loitar por sobrevivir algunhas rapazas aspirantes a actrices, lonxe de calquera rede de protección familiar, onde unha desaparición pode pasar perfectamente desapercibida. A investigación do novel director desemboca nun guión para unha película sobre o mundo das *snuff movies* que ningunha produtora está disposta a asumir e así vanse desentrañando as marañas dunha rede que amosa a implicación de moitos altos executivos na explotación das mulleres baixo diferentes formas. Cómpre sinalar que a visión de Hollywood que transmiten as aventuras de Soutelo está ben lonxe do mínimo benestar e seguridade que cabe supoñerlle ao «país das oportunidades» e que o zurro corre entre as liñas cunha certa espesura superior á media occidental confirmando as palabras do guionista do filme rexeitado: «Isto é Hollywood, amigo, e a moral nunca cruza os lindes da cidade».

A protagonista neste caso é a informante oculta na que se basea ese guión, Malena, á que o detective pode acceder só utilizando as estratexias de desprazamento dos «espaldas mojadas», entrando por tanto nun mundo de clandestinidade e indefensión que enfronta o lector cunha realidade en que a vida humana ten ben pouco valor. Malena é unha vítima do soño dourado de Hollywood que descobre, pola contra, toda a ruindade dun mundo gobernado por ambicións mesquiñas e intereses materiais, onde a depravación moral encontra todas as alianzas. As secuelas da experiencia da protagonista son certamente devastadoras, pero non deixan de ser un pálido reflexo da trágica fin das súas compañeiras desaparecidas, algunhas mesmo convertidas en carne de celuloide, literalmente. Ela só é a porta de entrada para a investigación dunhas prácticas nas que o uso e abuso do corpo da muller se presenta en toda a súa crueza a través dunha empresa de servizos de prostitución caros e moi especiais denominada White House Services, onde a trata de persoas reverte en servizos sen límite aos clientes máis difíciles. O funcionamento normal dese ámbito comercial xa daría traballo para uns cantos centos de investigadores a diario, mais a peculia-

ridade deste caso consiste en que non hai parte contratante que remunere o detective e, polo tanto, a investigación só chega a producirse pola súa implicación persoal, inicialmente para axudar ao sobriño a levar a cabo o seu proxecto e despois instigado por unha motivación persoal que se sostén polos pelos na suposta repugnancia do personaxe cara a certos delitos e o entenebremento que a vítima lle provoca. Así as cousas, non sendo por ese pacto de verosimilitude que os lectores aceptamos cunha piscadela, ben podemos entender que este tipo de crimes habitualmente non os persegue ninguén, pois dunha banda non hai capital que se dirixa a ese obxectivo e doutra si que hai moito para comprar silencios e desidia das autoridades. Logo as personaxes femininas que aparecen na novela realmente ocupan tan pouco espazo no seu propio drama coma na vida mesma, a xeito de zombis medio enterradas, mudas ou falando só o xusto para non exceder o límite do que ninguén quere oír, actuando coma robots ás ordes dun mando distante, anuladas vontade e autonomía de movemento, en certo modo xa mortas antes da propia morte, aniquiladas antes de asasinadas.

Nesa nebulosa de infrarrealidade, a cousificación da muller acada tales cotas de naturalización que mesmo o detective, e suposto defensor, entra no xogo do uso e abuso sexual con lenes, e certamente irritantes, xustificacións. Mais isto non é materia a dilucidar agora pois esixiría unha análise de maior calado sobre todo o contorno de violencia simbólica e social que dexenera en expresións particulares de violencia física (Bourdieu, 2012). Constatamos sinxelamente que de novo o delito aparece aquí enfocado nunha parcela concreta que é a da súa relación co mundo do cinema, mais agora xa non se trata dun contorno exótico para a acción, senón dun elemento estruturador de contido, posto que o feito de gravar imaxes actúa como xerador da violencia, que ademais devén obxecto de comercialización. Deste xeito o cinema converte a vivencia particular e privada en paradigma público e colectivo, o delito en mercancía e a lei da oferta e a demanda en substituta da lei moral. Isto sería unha afirmación perigosa para a sétima arte se non nos preguntásemos de inmediato sobre a condición dos materiais que investiga Frank Soutelo: é realmente cinema calquera gravación de determinadas situacións? Difícil é delimitar a liña divisoria, máis algo parece ter que ver o feito de tratarse de produtos que xogan cunha ficticia ficcionalización, onde a violencia se representa e ao mesmo tempo é real e ademais se sostén nunhas relacións laborais de escravitude, lonxe da aceptación máis ou menos libre a cambio dunha retribución.

Os indicios de delito xorden desde o inicio na experiencia que relata Malena, unha experiencia común a centos de miles de escravas sexuais que caen nas redes das mafias atraídas por ganchos diversos, entre os que xoga un papel importante a promesa dun futuro laboral no mundo do espectáculo. O delito relaciónase co campo das producións cinematográficas desde o momento en que as mulleres sometidas a esa explotación sexual son obrigadas a prestar os seus servizos diante das cámaras, máis adquire relevo o salvaxismo da situación cando a violencia latente se converte en explícita a través da gravación de violacións que xa non se pretende camuflar, senón que mesmo se presentan como tales de xeito evidente, buscando así a complicidade do espectador, que debe recoñecer o efecto pracenteiro do dominio real sobre outro ser humano, así como o exercicio de poder a través do sometemento e a humillación do outro. A exhibición de violacións reais e a denuncia implícita da existencia dunha demanda dese tipo de imaxes, que fai posible o negocio coa venda de semellante produto, ao trasladar a violencia simbólica a actos concretos, cuestiona os fundamentos máis básicos da sociedade e da posición da muller nela. A deriva cara a produtos aínda máis extremos no exercicio da violencia, por máis que residuais, representado polas *snuff movies*, é só unha mostra do delirio sen límite ao que pode chegar a borracheira de poder e dominación. Esas imaxes de extremada crueldade case indicibles, case insoportables na mesma posibilidade de imaxinalas, aparecen na novela nun momento climático que relata o visionado dunha película de especial realismo:

Con máis realismo do usual, a trama mesturaba sexo, violencia e sangue, ingredientes para os que nunca faltaba clientela. Naquela xoia da arte cinematográfica, tres homes beneficiábanse a una muller oculta baixo unha máscara, cunha capa vermella por única prenda. A pesar de ser unha trama de ambiente fantasioso, como de entroido veneciano no marco dun pazo decadente ateigado de elementos barrocos, tiña demasiado realismo para encadrarse no común deses produtos, moi na liña dos mirados o outro día. É máis, pese a ser un profano no tema, parecíame que a muller asasinada por un dos protagonistas morría de certo, despois de padecer un aquelarre sádico-sexual co entusiasmo dos outros dous, e a continuación era torada por un verdugo coma unha árbore destinada ao lume dunha grella campestre (2006: 133).

O narrador non nos aforra a crueza nin o horror do tratamento brutal que reciben as mulleres neses subprodutos cinematográficos e engade a tráxica

constatación dunha sospeitosa identificación entre ficción e realidade, o que impide frivolar sobre as imaxes como mero xogo representativo. Así e todo o protagonista revisa as imaxes unha e outra vez, non sabemos se por concienciada profesionalidade ou en parte caendo na fascinación polo terror e a loucura. E así enfróntase ao lector cunha tensión sostida, onde a repulsión vén provocada tanto pola brutal e excepcional realidade que transmiten as imaxes como pola sospeita de que poidan espertar algún tipo de interese ou atracción no común da poboación aparentemente normal, especialmente a masculina.

A complexidade do caso impide a intervención das autoridades, compradas polo inmenso poder económico dos delincentes, e o detective neste episodio tense que limitar a sobrevivir e salvar a persoa concreta que busca, sen conseguir incidir en toda a estrutura que sostén a violencia e o abuso das mulleres. Un trazo de realismo que se reforza con outra excepcionalidade no xénero: a investigación non está encargada nin pagada por ninguén, senón que xorde polo desexo de axudar un familiar, un sobriño ao que a industria lle rexeita un proxecto filmico, e continúa grazas a un proxecto persoal de perseguir os culpables con motivacións altruístas. A dubidosa posibilidade de que semellantes circunstancias se produzan xa deixa ao descuberto outro aspecto desacougante do delito: a súa impunidad. A relación entre xustiza e poder económico faise evidente e o feito de que a violencia contra as mulleres entre no campo dos delitos que non dispoñen de forza económica ningunha que impulse a súa investigación e castigo desvela unha pata podre da sociedade que condena un grupo determinado a ser vítima propiciatoria contra a cal calquera abuso é posible, case permisible, de xeito que a chamada á desmesura está servida.

Denúnciase deste xeito unha realidade monstruosa que se presenta como un submundo da industria cinematográfica, pero que non é máis que un reflexo esaxerado e deformante dunha actitude xeneralizada na sociedade: a que contempla a muller como obxecto de desexo e que exalta o éxito material como meta para lograr o dominio sobre outros seres humanos, así como a impunidad para calquera transgresión da lei e a moral asociada ao poder económico. Neste caso o proceso de cousificación da muller é dificilmente superable, aparecendo como pura mercancia sen enfeite ningún e para o uso máis brutal, ademais con escasa capacidade real para escapar dese papel. A simple constatación da existencia de toda unha rede que culmina na produción de *snuff movies* enfronta o lector cunha cara da realidade

onde a violencia excede todos os límites por ser gratuíta, inxustificable e programada friamente para lograr un beneficio económico que, polo feito de producirse, implica a degradación da máis esencial condición humana. A deshumanización afecta a vítimas, a verdugos e tamén aos espectadores, que fan posible semellante aberración de xeito que os que dirixen o xogo logren en retorno das súas actividades maior acumulación de capital e poder. Ironicamente o que gaña o detective por enfrontarse a ese endiañado tecido de intereses en solitario é a promesa dun enterro gratuíto. Parecería que non cabe esperar moito máis para quen pretenda enfrontarse ao estado das cousas, unha desesperanzada conclusión de terrible realismo en sintonía coa liña máis negra do xénero.

Para pechar o ciclo de aventuras en chan americano aparece a terceira entrega das aventuras de Frank Soutelo: *Tres disparos e dous friames* (2008). A novela comeza cunha frase que parece enlazar co mundo que retrata na entrega anterior, coas mulleres atrapadas na arañeira social e inoculadas de veneno paralizante, frase que se introduce, ademais, coa autoridade dunha cita recollida dun produto emblemático da industria hollywoodiense como é *Gilda* e por boca do seu protagonista: «Segundo as estatísticas hai máis mulleres no mundo ca outra cousa, agás insectos». O detective como narrador móstrase bo amante do cinema e ao lembrar esta cita parece ben consciente de que esas palabras delatan «o mal que andaría o guionista cando as escribiu», o que non lle impide refregar as mans cando ve entrar unha fermosa clienta imaxinando rapidamente que lle vai alegrar o día, moi pagado de si mesmo por considerar que unha muller pode ser algo máis ca un zunido molesto que esperta o instinto de esmagala. E o certo é que a súa fantasía non vai nada desencamiñada porque esa primeira entrevista convértese rapidamente nunha tórrida escena inspirada no filme *O carteiro sempre chama dúas veces*, quizais nunha provocación deliberada que usa dunha tópica figura do xénero negro para confrontarnos de inmediato cos fondos condicionantes sociais que configuran o imaxinario masculino. Deste xeito irrompe na escena narrativa un estereotipo de longa tradición na literatura e amplamente desenvolvido na novela policial: a vampiresa ou muller fatal. Quizais a única alternativa crible para facer posible o cambio de roles activo/pasivo que lle permita á muller loitar por acadar os seus propios obxectivos, mesmo poñendo en xogo todos os recursos de que dispón, dando o salto da posición do insecto á da araña, que tece unha rede arredor do home ou de quen sexa e que asume conscientemente a súa capacidade

para o mal mostrándose decidida a utilizala. O máis decepcionante é que ese tecido deba comezar precisamente por un espectacular dispendio de enerxía dedicado a un investigador de cuarta fila instalado nun tugurio miserable e desde logo parece un presaxio de que esta vampiresa vai mal encamiñada, equivocando a traxectoria e o obxectivo, ou de que manexa uns fíos que levan a territorio descoñecido, tal como lle indican a Frank as alarmas que o seu instinto detecta.

Sarah Moore, a vampiresa desorientada, é unha muller de bandeira que fai carreira de actriz e acode ao detective para manexar mellor un produtor que está ameazando con manexala a ela. Mais o detective descobre pronto que as cousas non son tan sinxelas como parecen e o que aparenta un típico caso de triángulo amoroso vaise enguedellando ata resultar unha *vendetta* sanguenta dentro da propia familia, mentres as mulleres fatais se suceden baixo a forma da amante, Sarah, a esposa, Deborah, e a secretaria, Carla.

As escuras intencións que detecta en Sarah o avezado olfacto de Frank Soutelo revélanse despois tan sofisticadas coma as dunha *Barbie* teledirixida, de xeito bastante incoherente coa a súa oculta personalidade de boa estudante formada nas mellores universidades, segundo revela a nai pola metade da novela: «Enviámola á mellor universidade, despois a Europa para especializarse en dirección de empresas. Os seus desexos eran ordes para nós» (2008: 175). Esta revelación podería afondar na caracterización dunha auténtica *vamp* de fría intelixencia, calculadora e eficiente, se non fose porque xa caera como personaxe varios capítulos atrás e, de feito, non parecera ter máis efecto que provocar no detective unha reconstrución na lembranza da actividade das súas feromonas sexuais en termos de namoro pseudorromántico. A espectacular entrada en escena da vampiresa eslúese ao xustificar o seu estraño carácter pola vivencia de abusos na infancia e mais situala nunha nova relación pigmaliónica, non co produtor senón coa súa muller, coa que se aliara para tenderlle unha trampa ao home e apoderarse da súa fortuna. Déborah Marine parece ser a auténtica cerebro da operación, se ben tamén dominada por un apetito sexual que semella aplicar cunha intención utilitaria un tanto extraviada. A súa relación lésbica con Sarah, a amante do seu home, presentada fugazmente para xustificar o xogo de confusión en que se ve atrapado o detective, non impide que a actriz resulte morta no asalto que ambalas dúas protagonizan ao despacho do magnate e despois da fría execución deste por Déborah. A partir dese momento Frank inicia outra investigación para esclarecer quen matou a

Sarah e acaba por descubrir que ao final quen levaba a batuta era Carla, a secretaria que lamentablemente resulta ser un Carlo disfrazado.

Deixando de lado a rocambolesca peripecia e a escasa coherencia con que se enfián certos elementos da acción ou a construción dos personaxes, encontramos nesta entrega un retorno aos círculos do mesmo ámbito social en que se situaba a primeira: homes de negocios enzoufados na lama e arrodeados de actrices de segunda fila, no ámbito profesional e no privado, dispostas a todo pola pasta. Poderíase dicir que o que transforma as mulleres de obxecto-mercancía en suxeitos activos é a loita polo capital, sexan bolsas de billetes ou capital simbólico en forma de fama, que ao final reverte tamén en bolsas de billetes. Trátase da descrición dunha realidade que denuncia nun polémico estudo Ariel Levi (2005), sinalando como moitas mulleres xogan forte no sistema de valores imperante e mesmo dirixen algunhas grandes industrias que venden unha certa imaxe tópica da muller, como a revista *Playboy*. Basicamente trátase da vella historia de que as mulleres que aspiran a ter poder compórtanse como homes ou como os homes que aspiran a ter poder e, ao parecer, ese paquete inclúe unha actividade sexual despersonalizada, un pouco como masaxe antes de saltar ao ring. Xa non se trata só de confrontarnos coa realidade das mulleres instaladas no sistema de sexo/xénero dominante que utilizan o corpo como arma ou medio para acadar obxectivos de ascenso social tanto pola vía convencional, utilizando o matrimonio, coma pola máis arriscada e competitiva vía profesional. Diríase que aínda se vai máis aló e o corpo é utilizado na actividade sexual como medio de adestramento no desapego das emocións.

O exercicio de creación seguindo os tópicos do xénero negro certamente esixe un ambiente de realismo sucio, un detective con baixezas de anti-heroe e unha denuncia da degradante sociedade humana onde as persoas se revolven como víboras unhas contra as outras. Se, como dixo Chandler (1955), a novela de detective se caracteriza por presentarlle ao lector o mundo real, pero un mundo descentrado onde non impera a estabilidade e a orde como se pretendía na anterior novela de misterio, eses principios mantéñense nestas novelas de Miguel Anxo Fernández, pois o seu Frank Soutelo resolve os casos sen que se restituía maiormente a orde e a moral. E desde logo nesa realidade descentrada as mulleres, cando non son vítimas, non parecen ter moito problema en ser verdugos. Mais dá a impresión de que as súas probabilidades de éxito están tan limitadas no mundo do crime coma en calquera outro ámbito social.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (2012): *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba.
- Chandler, R. (1950): *The Simple Art of Murder*, Boston: Houghton Mifflin.
- Fernandez, M. A. (2002): *Un nicho para Marilyn*, Vigo: Galaxia.
- _____ (2006): *Luar no inferno*, Vigo: Galaxia
- _____ (2008): *Tres disparos e dous friames*, Vigo: Galaxia.
- Haskel, M. (1974): *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, London: New English Library.
- Levi, A. (2005): *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture*, New York: Pocket Books.
- Rubin, G. (1975): «The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex» en R. Raiter (comp.), *Towards an Athropollogy of Women*, New York: Monthly Review Press.
- Siles Ojeda, B. (2002): «El otro espacio de deseo» en M. T. Sauret Guerrero (coord.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga: Diputación Provincial, vol. 3, pp. 597-602.



Na palabra poética de Luís Pimentel: fantasía ditadora e simbolización

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA
Universidade de Valencia

Para Anxo Tarrío,
dende a vella amizade

Modernidade poética e imaxe simbólica

A xeración da vangarda ou do 22¹ —a de Blanco Torres, Manuel Antonio, Amado Carballo, Pimentel, Bouza, Acuña e Casas— caracterízase por un signo *polémico ou de ruptura*. Tal quere dicir que, no ámbito da nosa lírica, couda coa poética de razón socio-antropolóxica propia do noso Rexurdimento e da longa epigonía que chega ata Cabanillas e Noriega, grandes poetas esteticamente atrasados. Trae, xa que logo, a poética epocal definidora da modernidade —que Kibédi-Varga² identifica como *concepción asociativa*—, determinante no fecundo e unitario tronco da tradición simbolista, que se abre entre o 1867 —morte de Baudelaire— e os anos 30 do pasado século e que se desenvolve e inza nun ricaz abano de ramallas: o *esteticismo* (metapoético e culturalista), o *esencialismo*, o *impresionismo* (escénico e sentimental) e a *simbolización*.

Desa anovadora poética epocal, quizais o trazo de meirande relevo estea —para dicilo en termos que adopto e adapto de H. Friedrich³— no triunfo da *fantasía ditadora*, que vai marcar toda unha poderosa revolución na estrutura (interna e externa) da imaxe poética. Esa revolución consiste, nin máis nin menos, no cambio de fundamento, nas notas —*imaxinema*— legalizadoras da relación imaxinativa, pois dun fundamento de natureza lóxica, de «parecido» obxectivo entre o *teor* (A) e o *vehículo* (B) —propio da imaxe clásica—, pásase agora a un fundamento subxectivo, é dicir, de natureza emotiva, impresivo-suxestiva. Velaí a clave —cando menos unha— da «escuridade» e mais do «hermetismo» tan sinalados a propósito da lírica moderna.

¹ Para os trazos caracterizadores desta xeración, ver o que establecín en *Luis Pimentel e Sombra do aire na herba*, Vigo: Galaxia, 1990, pp. 19-37. Tamén, X. L. Méndez Ferrín (1984): *De Pondal a Novoneyra*, Vigo: Xerais, pp. 51-68.

² Vid. A. Kibédi-Varga (1977): *Les constantes du poème*, París: Picard, pp. 258-269.

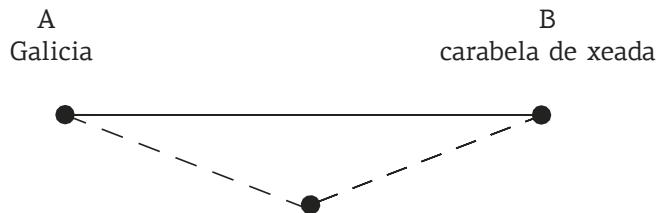
³ Vid. *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 108 ss.

A poesía de Pimentel vai ser —se non me trabuco— a que nos amose un uso máis orixinal e abondoso desta imaxe simbólica en toda a súa variedade tipolóxica. Temos un bo exemplo no poema «Galicia⁴», nos versos seguintes:

Carabela de xeadá.
 ...
 Ou, Galicia, a inmóvil,
 lonxana, envisa,
 soñando diante dun reló de pedra
 que un sol esmacelado move.
 ...

(SAH, pp. 41-42)

Nesta mostra, a función imaxinativa relaciona a un *teor* (plano real A, «Galicia») cun *vehículo* (plano B, «carabela de xeadá»), cando, ben de certo, non hai notas obxectivas de semellanza que xustifiquen esa asociación (iso si, de ricaz expresividade). Estamos, xa que logo, diante dunha *imaxe simbólica*, de fundamento subxectivo, que logra traducirnos unha intensa e complexa impresión de *realidade estantía, fráxil, fantasmal*, mesmo de *fúnebre misterio*. Isto é:



Fundamento subxectivo:

Imaxinema: /*estantía*/ + /*fantasmal*/ + /*fráxil*/ + /*fúnebre*/ + /*misteriosa*/

Nas figuracións que o poeta lugués traza de Rosalía, tan intensas e dramáticas e asociadas —como formante fundamental— á súa visión de Galicia, atopamos pola súa banda variantes imaxinativas da meirande interese. Teñamos estes versos de «A Rosalía», poema publicado por vez primeira na revista lugués *Resol* 10 (1936):

⁴ Citarei os poemas por *Sombra do aire na herba* [SAH], Vigo: Galaxia, 1959.

Eu véxote así:
 crespós nas estrelas,
 ollos abertos de nenos mortos cravados nas salas do pazo.
 Delantal de camposanto e campás antre mar e brétema,
 barco negro e morto no camiño,

(SAH, p. 45)

Tampouco temos nesta mostra trazos de orde lóxica, racional, como fundamento da relación imaxinativa. A nova imaxe —«A» (Rosalía)= «B» («crespós (...) ollos abertos de nenos (...) delantal de camposanto (...) barco negro (...)»)— só atopa o seu sentido nunha irradiadora emoción de *desamparo*, de *soidade*, de *angustia e dor*, de *morte*, pois, certamente, eses son os signos —dramáticos— cos que o poeta «ve» —e representa, claro— a figura rosaliana e que, por máis, ergue como símbolo do sufrimento e a orfandade do seu pobo.

Ora ben, a imaxe citada proporciona unha novidade na súa estrutura externa. Segundo é doado advertir, neste caso un único *teor* ou plano real (A) —«Rosalía»— recibe a atribución de varios *vehículos* imaxinativos (B), de maneira que estamos diante dunha complexa mostra de *imaxes horizontais* motivadoras dunha poderosa carga irracionalista. Tal sería, entón, o seu esquema:

$$\begin{array}{l} \text{«A»} \\ \text{Rosalía} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} B_1 : \text{«crespós nas estrelas»} \\ B_2 : \text{«ollos abertos de nenos mortos»} \\ B_3 : \text{«delantal de camposanto»} \\ B_4 : \text{«barco negro»} \end{array} \right.$$

Vexamos agora, deseguido, outras mostras da figuración rosaliana:

Porque quer andar errante
 polos fondos camiños;
 ...
 Levar o silencio
 do seu pelo morto,
 io renxido do seu traxe
 de dura seda.
 ...

Agardar á beira
dos ríos
que os mortos aman.

...

(«Outra vez Rosalía», SAH, p. 70)

Polos camiños fondos
teu corpo vai.

...

Teu corpo polo camiño.
Aire morto.

Camelia xeadá,
acibeches e mantelo.
Silencio no teu cabelo morto.

...

As campás entre a brétema,
ton ton, ton ton.

(«Marcha fúnebre para Rosalía», SAH, pp. 92-95)

Os dous exemplos citados fornecen outra ben interesante tipoloxía imaxinativa, a que Bousoño⁵ identifica como *visión* e que consiste na aplicación a un determinado soporte —un ser, un elemento da Natureza etc.— de atributos ou funcións que verdadeiramente non pode posuír. Aplicación, claro é, que non ten unha redución lóxica (tal acontece na *imaxe verbal* ou *adxectiva*) e só admite unha redución de segundo grao por vía, entón, impresivo-emotiva.

Nas mostras pimentelianas, unha concreta figura humana —Rosalía, morta— está amosada visionariamente ao se lle atribuír a propiedade irreal de *andar errante polos camiños*, portadora de determinados emblemas (*camelia*, *acibeches*, *mantelo*) e sempre nun ámbito de fúnebre noite (*ceo mouro*, *campás soando entre a brétema*), máis a alusión aos «mortos» que camiñan á beira dos ríos.

Xa que logo, e sobre dos trazos sinalados, Pimentel fai un uso ben orixinal e anovador do procedemento visionario que radica en crear unha *visión apoiada nun mito* (i.e., crenza arraigada no imaxinario dun pobo), neste caso o da Santa Compañía. Partindo, pois, dese fundamento «mítico», o poeta

⁵ Vid. *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid: Gredos, 1977, cap. V, pp. 91-108.

constrúe a figuración rosaliana de vela —morta— errante polos camiños da noite (*visión*), mesmo para expresar suxestivamente, ao través desa propiedade irreal que se lle atribúe e coa axuda de determinados signos escénicos, un simbolizado recorrente (na súa representación de Galicia e da súa poeta): *fúnebre soidade, morte sempre en asexo, desgraza ou ausencia de sinais celestes redentoras*.

O símbolo actorial e escénico

Na poderosa e decisiva revolución da linguaxe poética que se dá na lírica moderna, ten o meirande relevo e novidade a presenza do *símbolo*, que xa formulaba liricamente Baudelaire no soneto «Correspondances»: «La Nature est un temple (...)/ L'homme y passe à travers des fôrets de symboles».

Na súa estrutura, o *símbolo*⁶ está formado por un *simbolizador* —plano (B) tomado da realidade sensible e de gran poder visualizador— que, por vía impresivo-emotiva, levará a un oculto plano (A) ou *simbolizado*, significado sempre de natureza espiritual. O símbolo, pois, funciona establecendo relacións verticais entre o material e mailo inmaterial, entre o físico e mailo metafísico⁷.

Dentro da tipoloxía simbólica, interésanos, en primeiro termo, o *símbolo actorial*⁸, é dicir, aquel no que o simbolizador (B) corresponde a un actor lírico, a unha figura autónoma do mundo representado e marcada, en xeral, por unha constelación de atributos, un rol temático e unha función.

Nas páxinas de *Triscos*⁹, o breve poemario que Pimentel publica no 1950, temos un modélico exemplo na composición «O vals da nena probe»:

⁶ Vid. sobre deste punto, C. Bousoño *op. cit.*, cap. VI, pp. 109-150. Tamén, G. Durand (1971): *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, especialmente pp. 9-23.

⁷ Convén destacar que é a Rosalía de *Follas novas* (1880), con poemas escritos nos anos 70, quen por vez primeira usa o símbolo (coa súa variedade tipolóxica) na lírica peninsular. Cf. o que analizo en *A modernidade poética de Rosalía: unha interpretación*, A Coruña: RAG, 2013, pp. 17 e ss.

⁸ Para a tipoloxía simbólica, sigo o que establecín en *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca: Biblioteca Filolóxica, 1992, pp. 94-98 e recollo no *Diccionario metodolóxico de análise literaria. I. A Poesía*, Vigo: Galaxia, 2001, pássim.

⁹ Cito por *Triscos* [T], Pontevedra: Colección Benito Soto, 1950.

Baila, baila, baila.
Os teus farrapos quedaron
na escaleira.

Dentro estás de un rico cofre;
unha fermosa tristura
canta o piano,
unha soma de acordes
escala o teu corpo perfecto.
Baila, baila e xira
entre terciopelos antigos.

(Ourense de pérolas
pasa pol-os espellos).

¡Ouh os seus redondos seos!
As túas coxas frías,
nacre pra o ébano quente.
Milagreira e doce luz
hai nos teus ollos.
Baila, baila e xira,
esquence os teus farrapos.

(T, pp. 21-22)

O signo de protagonización corresponde —segundo se ve— a esa «nena», figura actorial que no poema actúa como *simbolizador* (B) e, xa que logo, como foco motivador, irradiador de moi complexas suscitacións. Trátase, nos seus trazos, dun ser marcado pola privación ou o desvalemento material («probe», indumentaria de «farrapos»), mais unha figuración —é unha rapariga— con elementais atributos de *inocencia* e *pureza*, de *espírito limpo* e dunha cativadora beleza. A inefable melodía que a envolve opera unha máxica transformación desa criatura e do ámbito («rico cofre», «espellos», «terciopelos antigos») e acende nos ollos da nena unha «milagreira e doce luz». Símbolo —esa «luz»— do cimo de plenitude alcanzado na danza (a arte).

No seu conxunto, estamos diante dunha ben orixinal e intensa *estampa* lírica co seu eixe nesa simbólica figura actorial da «nena», na que todos os seus elementos levan a un *simbolizado* moi concorde coa visión do mundo do poeta lugués e cunha rama —a do *esteticismo*— tan caracterizadora dunha parte da súa obra. Así, poderíamos dicir que esta *estampa*, ao través desa

figura, dá representación simbólica á función da poesía e de todas as artes, isto é, a capacidade de transformar vivificadoramente, en máxica sublimación, o negativismo existencial ou o desvalemento de quen, dende a pureza de alma, tenta subir as escadas do reino da Beleza.

Pasando a outro tipo, o *símbolo escénico* adoita darse nas formas líricas do *cadro* ou da *estampa* (a miúdo con valor disémico). Dentro deses conxuntos descritivos, funciona articulándose en eixes ou constelacións determinantes dunha *isopatía*¹⁰ (ou signos patéticos) que, logo, se proxectan sobre dun símbolo final nuclear e condensador.

Na poesía de Pimentel, eses *cadros* ou *estampas* responden a outra rama súa moi importante, a dun *impresionismo escénico* centrado no motivo do *lugar de provincias* —que vén de Laforgue, de Verhaeren— e que, nos seus trazos de representación, pódese en ocasións relacionar co *topos* da *cidade morta* (Rodenbach). Unha liña, amais, que tivo certo desenvolvemento (apenas considerado) na lírica castelá con exemplos de González Blanco (*Poemas de provincia y otros poemas*, 1910), de Dámaso Alonso (*Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, 1921) ou Max Aub (*Los poemas cotidianos*, 1925) e que puido sen dúbida influír no poeta lugués.

Trátase, entón, de debuxos dunha paisaxe urbana —prazas, rúas, xardíns, río próximo...— asulagada no monótono caer das horas, no ritmo calado dos días a se repetir sempre iguais, na visión e maila melodía das estacións que se suceden; un escenario, en fin, de íntimos abeiros, de pechados ámbitos, de acougos soidosos.

Véxase, sobre o dito, o *cadro* titulado «Nouturno (Plaza do Campo)»:

Tebras ó axexo.
 Pola rúa suben
 as casas en muletas.
 Navallas de lúa
 Na acera.

Unha sola ventá,
 marela de insomnio.
 Duro de lúa o seixo
 desexa e agarda o crimen.

¹⁰ Vid. J. Cohen (1982): *Lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos, pp. 144 e ss.

Pérdese
 a iauga verde e moura da fonte.
 ¿Salíu deiquí a noite?

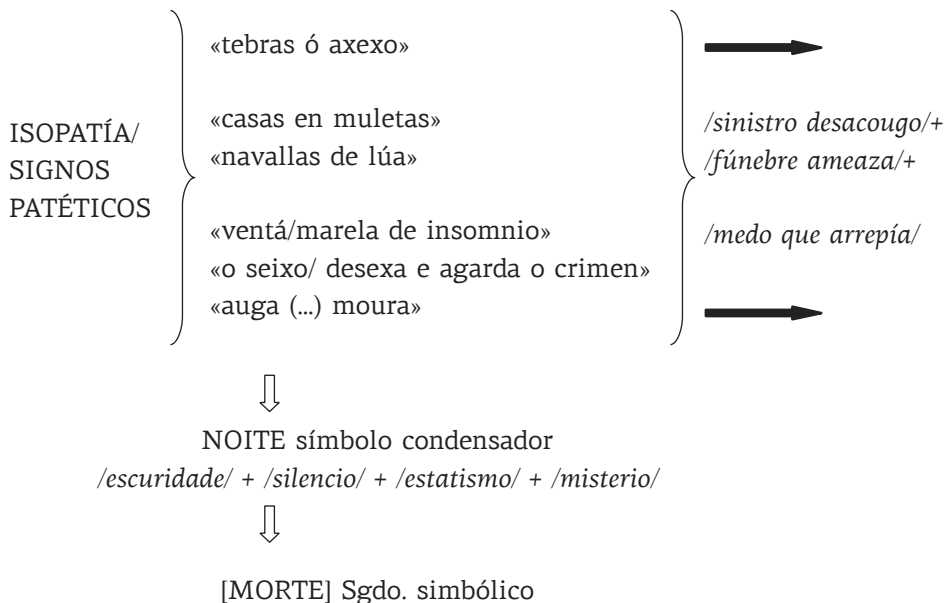
Dedo en alto
 o santo de pedra
 pide silencio.

(SAH, p. 69)

É doado advertir que nese conxunto descritivo se configura unha cadea ou constelación de signos patéticos motivadores dunha tonalidade sentimental escura; así, as «tebras ó axexo», as «navallas de lúa», o seixo que «desexa e agarda o crimen», a auga «moura da fonte», ao que cabe engadir as «casas en muletas» e a «ventá/ marela de insomnio». Os elementos escénicos, pois, forman unha *isopatía* de resonancias negativas, recorrente nas suscitacións de *fúnebre ameaza, sinistro desacougo, medo que arrepía...*

Ora ben, toda esa cadea de signos patéticos —a tal *isopatía*— vai caer, no remate poemático, sobre un termo clave e condensador —a «noite»—, que dese xeito acada unha moi especial densidade significativa de natureza simbólica. Quere dicirse: a «noite» —coas súas propias notas de *estatismo, escuridade, silencio, misterio*—, ao recibir a carga das negativas suscitacións (algo *sinistro, fúnebre, arrepiente*), queda asociada e contaxiada, convértese nun símbolo. E que pode simbolizar entón? Pois dadas as notas impresivas que se motivaron, a tal «noite» ben podería interpretarse —e advírtase, por máis, a semellanza fónica (e conseguinte «atracción») entre os termos— como figuración da *morte en asexo*, que mesmo parece ter aí, nese escenario nocturno da praza, o seu recuncho, o seu abeiro. Lembremos un verso clave ao respecto: «¿Salíu deiquí a noite?». Que poderíamos interpretar deste xeito: *non semella que acó ten a noite [morte] a súa morada, e que dende aquí sae ás súas sinistras procuras?*

Vexamos, tralo apuntado, un esquema do proceso simbolizador que se dá no *cadro* lírico:



Imos ver, xa de remate, un exemplo de especial complexidade simbólica, de atractiva opacidade nos seus significados e que amosa modos distintos do proceso imaxinativo. É o poema titulado «O bosque»:

Ti vas con un saco de sombras
 ó lombo.
 Ás veces o brillo do machado arrepiate.
 Fitan pra ti os paxaros grandes
 que traen a noite.
 Bule, bule,
 a noite está aínda enriba.
 Non fales en voz alta,
 non cantes ningunha canción.
 Ninguén te acompaña.
 Dentro de pouco estarás perdido
 entre as sombras iguais.
 Diante da túa casa hai un árbol
 amigo e solitario.

Mais iste é un bosque
de repetidas sombras verticais.
Xa non ves as túas maos.
A túa casa está cerquiña e lonxe.

(SAH, p. 36)

Temos aquí, agora, unha complexa constelación simbólica, un conxunto de símbolos de varia tipoloxía que entretecen un moi trabado sistema de relacións. Xa que logo, deberemos ir un pouco polo miúdo fixando a súa categorización e abrindo, paso a paso, o fondo significativo, a luz dos simbolizados que se ocultan.

Nun primeiro termo, está a propia figuración simbólica do suxeito poemático, que aparece como «camiñante» («ti vas») —imaxe, pois, sobre do *topos* do *homo viator*—, portador dun «saco de sombras» que vén ser emblema do cansazo ou pesadume vital, da triste materia do vivir que o vence. Pola súa parte, o uso da apóstrofe lírica —tensión apelativa— lévanos a entender que esa figura actorial ben pode ser unha correlación do eu, de maneira que estaríamos, no plano das figuras pragmáticas, diante dunha *imaxe no espello*, é dicir, un «ti» dun monólogo (auto)reflexivo resultado dun proceso de desdoblamento interior, característico, por certo, das estratexias encubridoras tan propias e tan presentes na expresión poética moderna¹¹.

Logo, se «o son das túas campás» alude simbolicamente á dramática caída do tempo, ao vencemento temporalizador, os «paxaros grandes/ que traen a noite» («fitan pra ti»), sen dúbida simbolizan *fúnebres agoiros, morte en asexo*, co indicio complementario dese «brillo do machado» que o arrepía.

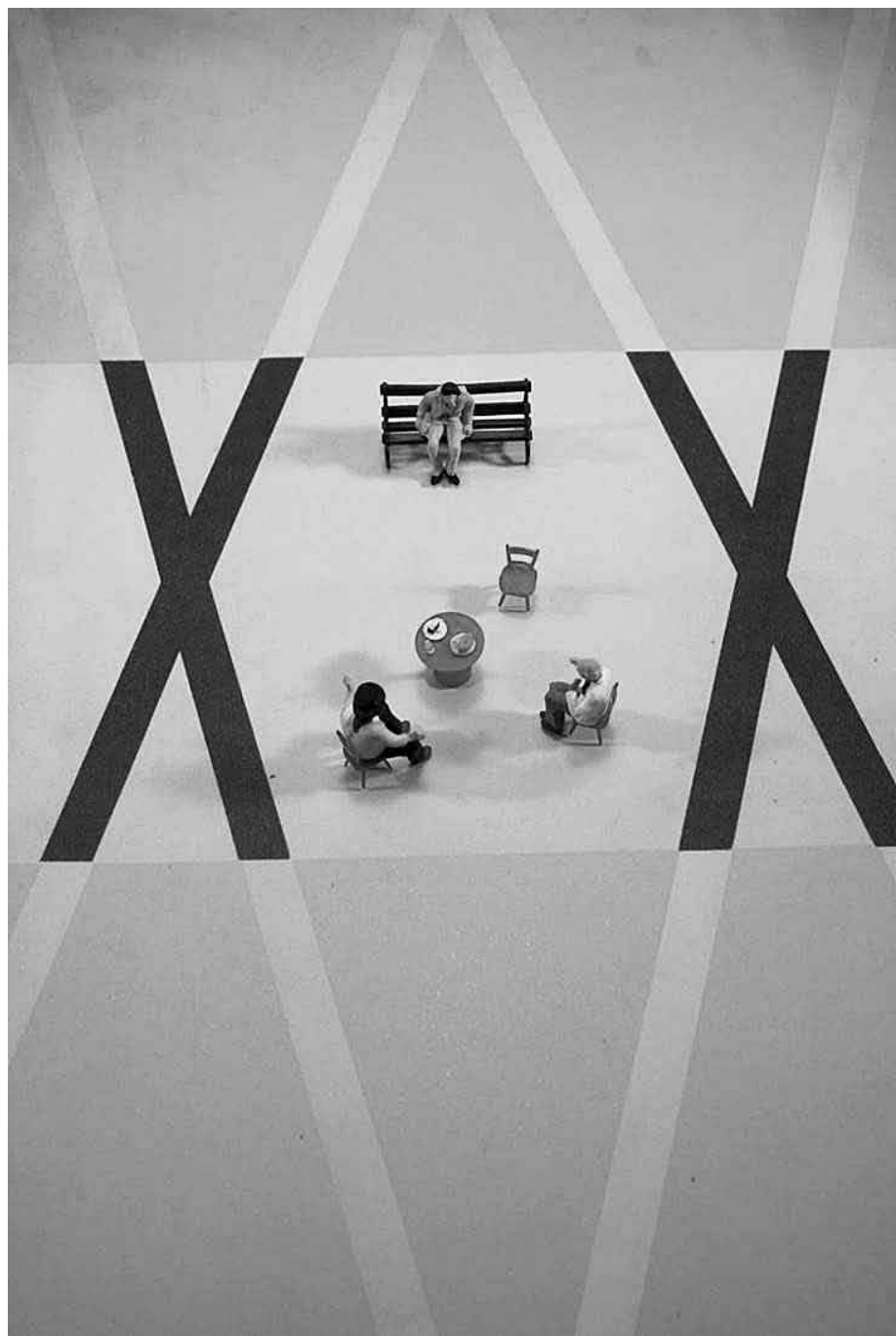
Co «bosque de repetidas sombras verticais» temos, deseguido, unha imaxe simbólica de base arquetípica para aludir a un espazo de «extravío» («dentro de pouco estarás perdido»), ámbito pechado de estraña escuridade («sombras iguais»), de silencio («non fales», «non cantes»), de estatismo (nota de verticalidade), representación ao cabo que nos visualiza o *senso último da morte que ameaza* (mesta negrura na que se afunde o home, angustioso misterio). Morte —ben significativamente— como perda da «vida orientada».

En oposición ao sinalado temos outras imaxes tamén arquetípicas, a da «casa» e mais da «árbore» de diante («amigo e solitario»). Opostas, ben de certo,

¹¹ Sobre as figuras pragmáticas (actitudes ou estratexias enunciativas), vid. o que sistematizo en *El texto poético*, pp. 35-82 e, tamén, no *Diccionario*, pássim.

porque veñen significar pola contra o *vivir amparado*, o *espazo* ou *ámbito protector*, pero que xa quedou atrás para o suxeito, perdido definitivamente. Por iso o verso final, o remate poemático di, en expresión paradoxal, «A túa casa está cerquiña e lonxe»; isto é: de feito está preto pois aínda se sente a vida que se tivo, o «vivir amparado», e mesmo hai memoria do ámbito protector, mais o certo é que en verdade está lonxe en canto fatal imposibilidade de volver a ela, agora que, no «extravío», a morte asexu e a vida queda aberta ao desamparo final.

En definitiva, e por vía dunha complexa montaxe simbólica (combinada coa actitude lírica da *imaxe no espello*), Pimentel dános neste dramático poema a súa visión do pesadume vital, do arrepío íntimo que a vivencia da morte sempre en asexo esperta, e o que a morte revelada —tan presente na súa poesía— ten de angustioso misterio no que se perde e afunde o home. Mostra lírica perfecta que, con admirable contención, nos proporciona os signos identificadores da *existencia auténtica* que tanto caracterizou o noso gran poeta. E, por suposto, amósanos a asombrosa eficacia da súa palabra artística.



A obra do Tarrío xornalista

BASILIO LOSADA

Universidade de Barcelona

Fun, de mozo, un apaixonado lector de xornais. Hoxe, con case que noventa anos, xa non leo máis que calquera, ás veces só os titulares. Preguntábame o outro día na radio un ex-alumno, locutor agora, que é o que fai que un se sinta irremediamente vello. Díxenllo moi breve: Non ter xa proxectos. Que pode significar para min que gañe as eleccións un ou que as gañe o seu adversario? O meu futuro xa non ten que ver nada cos cambios políticos. A miña historia vive sen futuro. Leo, iso si, libros de memorias, todos cantos me tentan, que son moitos. E, nos xornais, leo a prosa dos artigos. Din que hoxe os artigos son ideas políticas definidas e que non os le ninguén. Non é verdade, eu si os leo. Poida que eu non sexa ninguén.

Hai anos, nas miñas habituais esculcas polas librerías, dei con dous libros de Anxo Tarrío: *Escrito en Compostela* e *A Baloira*. Puido ser un milagre, porque no país onde eu vivo non hai libros en galego. En principio, descubrín unha palabra que eu non coñecía: *baloira*. Busqueina en tres ou catro dicionarios galegos e non dei con ela. Tarrío evita no limiar do seu libro que o lector busque nun dicionario. Nos que eu teño a man non aparece *baloira*, pero Tarrío ten a cortesía de definila: «é unha vara longa para trastornar a paz das árbores e lles tirar os preciosos froitos que están a pasmar alá enriba agardando a nosa dixestión». E citando o escritor hondureño Monterroso, compara unha árbore coa vida dun home, que é unha árbore con froitos moi diversos, dos que o lector ten que tirar unha conclusión que lle sirva de axuda para vivir.

Tarrío xubilouse, teño para min, que moi mozo. Eu xubileime aos oitenta e cinco anos. Repaso a miña vida e non vexo nada fóra do común. Tarrío si. Ve moitas cousas: pequenos incidentes, ás veces recupera a lembranza dun amigo, morto ou non. Tamén comentarios do momento, a política dunha situación, a decadencia das universidades, por certo, a única institución que sen variar un ápice leva oitocentos anos facendo o mesmo: un que fala, outros que escoitan. Tamén de literatura fala Tarrío, da nosa e das alleas. Gústanme estes libros cargados de ideas, pode que ás veces contraditorias, como é a vida tamén. Todo en textos breves, precisos, cunha lingua na que cada palabra é como un froito sabedeiro guindado coa baloira.

Eu lin todo canto en libro publicou Tarrío. Neles hai un que aproveitei moito: *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Eu vin sempre en toda a obra de Cunqueiro —poesía e narración especialmente— un fondo inmenso de tristura, un intento de fuxida da realidade. Nun congreso comentei o libro desde este punto de vista meu e non totalmente de acordo co do autor, pero Tarrío é un amigo. Comentámolo e quedamos de acordo os dous: eu cambiei a miña opinión pola súa e cambiou el a súa pola miña. Amo estes libros que non conteñen verdades apodícticas ou propostas de verdades incontrovertibles. Por iso gusto tanto das recolleitas de artigos de xornal. Iso si, sempre que non teñan unhas urxencias partidistas e admitan cortesmente a contradición. E como contradición leo tamén moitas teoloxías porque, como dixo Borges, a teoloxía é unha rama da literatura fantástica.

Os subtítulos que agrupan os temas do libro *A Baloiira* son: «Cidadanías», «Literaturas», «Mundos». Non aclaran moito pero alertan sobre unha infinidade de temas que revelan a curiosidade sen límites do autor e, moitas veces, o humor con que se vai achegando aos máis conflictivos. O humor serve para puír as arestas da realidade e tamén, moitas veces, para evitar unha explosión de ira en quen escoita ou le. Refírome, realmente, ao humor, que é un luxo da cortesía e da intelixencia e que non ten nada que ver co chiste, que tantas veces é un simple e irritante xogo de palabras.

Eu busquei en todas as librerías de vello, entre os nosos alfarrabistas, volumes que sexan como os de Tarrío, unha recolleita de textos xornalísticos. Atopei poucos, pero, iso si, un espléndido tamén de Salvador García-Bodaño, outra densa e luminosa recolleita de artigos aparecidos en *El Correo Gallego*. Neste illamento meu, a centos de quilómetros de Galicia, non sei se *El Correo Gallego*, no que tamén publicaba Tarrío, segue publicándose. Hoxe os xornais morren coma se pasase por eles un andazo. Tamén no *Correo* publicou Tarrío *Escrito en Compostela* (1997). Hai no limiar do libro de Tarrío unhas palabras de Rey Novoa, director do xornal: «A editorial Compostela pon as súas páxinas ó servizo da intelectualidade galega para abrir debates sobre as grandes cuestións e os retos do noso tempo». A brevidade do artigo de xornal non mingua o seu interese. Galicia é terra de grandes articulistas, Camba en primeiro termo, aquel que escribía nun «castellano sin huesos». Cantas veces descubrín eu, nunha columna ou nunha media páxina, observacións, propostas ou adiviñanzas que mudaron algunha convicción miña. Eu non quixen nunca ser escritor, polo mesmo que nunca fixen deporte. A literatura é competitiva sempre. Hai outra posibilidade: non ser escritor senón lector,

pois o lector non entra en competición con ninguén e benefíciase do traballo dos autores. Nos praceres que eu coñecín na miña vida, e non vou dar a lista, por outra parte moi desventurada, está o de ler prosa xornalística. A de Anxo Tarrío, coa que tantas veces gocei tamén da literatura.

Sei que Anxo Tarrío se xubilou. Eu levo moitos anos xubilado. Digo eu que o cerebro agora, liberado da inmensa lería da prosa profesional —teses, *coñas* curriculares, opinións de sabios, simposios etc.—. Unha vez pregunteille eu a un empregado da casa do rei que é o que fai o monarca cando ten que aturar un conferenciante para quen a unidade de tempo son as tres horas e, de xeito especial, se hai urxencias biolóxicas por medio. Díxome o meu informante que o monarca aproveita unha pausa brevísima do falante —para respirar—, o rei aplaude e acabou o acto. Un bo traballo xornalístico esixe orde, información e brevidade. Hoxe, polo visto, en moita prosa de xornal impónse a norma: «se non podes ser brillante, sé confuso». Poucas veces descubro hoxe nun xornal a beleza do tempo detido. Son moi vello, abro ás veces ao azar un libro de Tarrío, artigos recollidos. Agora mesmo fago a proba: *Schubertiada, música na raíz*. Eu non son moi de Schubert, pero gustaríame de ter asistido ao concerto de Portosín. E no libro de 1993, ler os vinte e catro artigos da sección *Arredor da política* e comezar a entender o inicio do ano 2017. E moito humor cómpre para non sentir a traxedia. E cito outra vez a Borges porque abonda abrir un libro seu para descubrir algo que pensar. Cito, pois, a Borges: «La última forma del poder es el laberinto».



En fin, cómpre non perder a memoria destas cousas.
Laudatio a Anxo Tarrío: a talentosa obstetrícia das ideas e do espírito seguida de breve reflexión sobre «La indemnización»

ANA CRISTINA MACEDO
 Instituto Politécnico do Porto

«Podrán encerrar mi cuerpo pero no mi pensamiento, porque el pensamiento es libre como los pájaros».

Esa é a miña autobiografía. Ese son eu. Todo o que veu despois foron circunstancias¹

Doutorada há menos de um ano, ali estava, sentada frente a frente, numa longa e conventual mesa de jantar —longa de comprimento e de convivas— com Anxo Tarrío², de quem sempre ouvira falar, mas que só conhecera incidentalmente dois anos antes, num jantar, naquela sua casa com um pátio virado para o rio de Rosalía, rodeado daquele «verde esmagador» de que falava o poeta Miguel Torga a propósito da paisagem do nosso Minho.

Conheci Anxo Tarrío, dizia, em julho de 2014. A sua mesa de jantar tinha sido assaltada por um grupo de pessoas —umas mais jovens do que outras, futuros professores do Ensino Básico, jovens professoras da Escola Superior de Educação do Porto—, que Blanca-Ana convidara para jantar. Dos mais jovens aos menos novos, todos estavam ansiosos por conhecer o Professor. E foi com um sorriso aberto e franco, com um olhar vivo e terno, com uma voz pausada e tranquila que Anxo Tarrío presidiu àquela mesa —e todos o escutavam com olhos cintilantes—. No final, Anxo Tarrío deixou-nos partir com livros seus autografados. Eu levei comigo a promessa de poder vir a ler uma narrativa breve que Anxo Tarrío publicara, em tempos, num periódico —uma narrativa bem humorada sobre um fumador e as então recentes leis do tabaco.

¹ Anxo Tarrío, *Autobiografía*. AELG, março de 2003. Disponível em: <http://www.aelg.org/centro-documentacion/autores-as/anxo-tarrio>.

² A frase coa que começa o título deste artigo é de Anxo Tarrío, *El Correo Gallego*, 2-X-2000. Disponível em: BVG.

Mas regressemos à sala de jantar do Mosteiro beneditino de San Martiño Pinario. Eu estava emocionada por estar a jantar novamente com Anxo Tarrío, no refeitório dos monges, cujas dimensão e história exigiam contenção e silêncio. Assim estava Anxo Tarrío —numa clausura interior, com um sorriso sustido, pouco conversador e com um olhar profundo e apartado, sem lugar de ancoragem, não obstante estarmos na «grande fábrica do renascimento galego»— ou talvez por isso mesmo. De resto, o Mosteiro só era novidade para mim, que o descobrira nos três dias em que estive em Santiago —novidade arrebatante, misto de fascínio pelos grandes mestres desse parto que também foi o Renascimento—. Para Anxo Tarrío, que nasceu sob o signo de Peixes, «coa misión de poñer paz no mundo», na Praza do Obradoiro, aqueles períbolos interiores e exteriores, sagrados e profanos, não guardavam segredos —a não ser os da sua infância.

Não, não me esqueci do olhar de Anxo Tarrío e não relatarei aqui a nossa conversa —a esse olhar retorno, pois—. E acabo de encontrar a palavra que me faltava para descrever o olhar de Anxo Tarrío: violeta. Sim, um olhar com coloração e som violeta, simultaneamente grave, espesso e doce como quartetos de cordas, lembrando a primeira parte do Adágio do Quinteto em C, D. 956. Mas não me parecia ser a entrada e ascensão nesse «Paraíso» de Schubert, seria antes um processo de palmilhar espaços e tempos atravessados pela existência, uma espécie de maiêutica socrática que conduz a um *nosce te ipsum* e à purificação do pensamento que gera, pela autorreflexão, partos de ideias e de conhecimento.

Mas, ao contrário de Sócrates, Anxo Tarrío deixou obra escrita e é, à semelhança do filho de Phainarete, um homem de ação e de princípios éticos, cujo nascimento, em 1945, «pôs fim à II Guerra Mundial», como o próprio afirma num misto de gozo e de júbilo.

Não é, todavia, meu ensejo falar aqui da obra de Anxo Tarrío, pois estou certa de que outros que privaram com ele o farão melhor. Tentarei, na esperança de não desiludir o Mestre, escrever um brevíssimo ensaio sobre aquela narrativa ficcional que demorou dois anos a chegar às minhas mãos, ou seja, «La indemnización», escrita em El Médano (Tenerife), em agosto de 2003 e publicada em *El Correo Gallego*³.

³ A. Tarrío: «La indemnización», *El Correo Gallego*, 28-VIII-2003, p. 7.

«Yo empecé a fumar a los cincuenta años» —assim se inscreve temporalmente o narrador autodiegético desta narrativa que tem por título «La indemnización⁴»—. Contudo, nesta ulterioridade temporal serão entalhados outros tempos, até porque o sujeito de enunciação se encontra a recordar factos e pensamentos que ocorreram entre 1993 e 2038, ano em que se encontra.

De forma sucinta, estamos perante a história de um funcionário bancário cuja vida se pauta pela trivialidade e pela rotina, saindo raramente com amigos e enfasiando-se sempre com as conversas sobre futebol —uma personagem que lembra um tudo ou nada o revisor Raimundo Silva, de José Saramago—. Contudo, em vez de se libertar pela ousadia de inscrever o famoso «não» na revisão do livro sobre a história do cerco de Lisboa e pelo amor que surge como consequência dessa «correção», este nosso narrador procurou quebrar a monotonia dos dias através de fracassadas e metodologicamente distintas tentativas de suicídio (excluída, note-se, a morte por *overdose*, como o próprio assevera) —desejo que se agudizou a partir dos quarenta anos e cujas tentativas persistiram cerca de dez anos—. Desanimado, já sem amigos e aposentado, a vida parecia-lhe insuportável. Eis senão quando, numa mesa de café, avista a solução para a tão desejada morte —um maço de tabaco em que se podia ler a seguinte inscrição: «Fumar acorta la vida» (p. 2).

E a inscrição «murtuoria» chamou a atenção da personagem, pese embora o facto de não estar interessado em encurtar a vida, mas em algo mais fatal e rápido —enredado pela semantividade da frase, depressa chega, por via da substituição sinonímica a uma outra que, pela morosidade elocutória, não o convence: «Fumar mata lentamente»—. Contudo, numa outra mesa, havia um maço de tabaco cujo «diseño mortuorio» lhe agradou mais: «Fumar puede matar», não obstante a ambiguidade semântica do modo em que a forma verbal de *poder* se inscrevia. O certo é que, sem pensar na expressão composta por Infinitivo + Presente do indicativo + Infinitivo de onde resulta apenas o valor semântico de probabilidade e não de certeza, o nosso narrador começou ávida e sofregamente a fumar uma média de «tres o cuatro paquetes diarios, o cinco, los días que aguantaba o me sobrevenía el insomnio debido a mi ansiedad por la llegada de la liberación final» (p.

⁴ Utilizo a versão que me foi oferecida por Anxo Tarrío e imprimida a partir do seu computador.

3) —caso para dizer que se não morresse da doença, morreria da cura—. Mas o certo é que não morreu nem das doenças que as autoridades sanitárias insistiam em anunciar nos maços de tabaco nem da suposta cura, pois os anos foram passando e, ao cumprir oitenta anos de idade, percebeu que a pouca vontade de viver se devia ao vício imoderado e compulsivo de fumar.

A constatação de que era viciado, e de que não tinha «logrado los efectos que las inscripciones mortuorias prometian» (p. 3), levaram este homem a agir conta o Ministério da Saúde, por um lado, e, por outro, contra o fabricante da marca de tabaco americana —o primeiro seria acusado por lançar falsos alarmes, o segundo por lhe ter incutido um vício que antes dos quarenta não possuía—. Para o efeito, contrata um especialista em Linguística Pragmática para escrever um argumento baseado nos valores semânticos e pragmáticos dos verbos *Poder* e *Advertir*. Sim, porque a marca que fumava, ao contrário de outras que apresentavam advertências como «El tabaco es muy adictivo: no empiece a fumar», não apresentava, na estrutura profunda da frase um aviso dissuasor. E o certo é que este homem acabou por ganhar uma indemnização de três milhões de euros, o que, nas suas palavras, e considerando que em 2038 as estatísticas apontavam para uma esperança média de vida situada entre os 110 e os 120 anos, tendo ele oitenta, lhe permitiria continuar despreocupadamente com o vício luxuoso de fumar.

Para além das incursões metalinguísticas que pautam o discurso do narrador, na segunda parte da narrativa —exercício a que Anxo Tarrío não consegue fugir também em outros textos— «La indemnización», muito embora se inclua do ponto de vista técnico-compositivo no formato da prosa narrativa, eleva-se quer pela subtileza humorística, ou seja, pela ironia que marca os pensamentos da personagem narradora, quer pela nota monologal que inscreve quer o narrador quer o leitor empírico num palco teatral.

É pois a ironia que compõe a estilização desta narrativa breve —instrumento ao mesmo tempo questionador dos sentidos enovelados e brumosos da realidade e revelador do complexo sistema linfático desta arte de escrever—. A ironia, em Anxo Tarrío é muito mais do que aquele procedimento de que falava Tinianov, é fonte vital e compromisso ético com o mundo, ou, como escreveu Bergson, é a mediação entre a vida e a arte.

No texto em apreço, o riso ou o sorriso é provocado por mecanismos interligados que respeitam à personagem e ao seu discurso e que constituem

o detonador do cómico de situación. A título de exemplo, refira-se toda a construción do terceiro parágrafo —a personagem, num discurso monologado enumera todas as tentativas fracassadas de suicídio, mas, o que em verdade provoca comicidade— uma comicidade que se aproxima do humor negro —são os comentários que tece em volta dessas mesmas tentativas e dos métodos escolhidos, denunciando, ao mesmo tempo e com irrisão, a fraqueza e miséria humanas:

ya fuese por el método de la soga al cuello, que siempre me falló en el momento decisivo de retirar la banqueta; ya por el arrojar me al río, frustrado igualmente siempre, porque, de las pocas cosas que supe hacer en mi vida, nadar fue la que mejor se me dio y, ya se sabe, el instinto, en el momento de cruzar el umbral de la muerte, se ponía en funcionamiento y me estropeaba la operación, dándome a cambio unos catarros que no veas. También probé a tratar de precipitarme desde una altura suficientemente grande como para garantizar el éxito de la empresa. Pero siempre fui dado a los vértigos, y en el momento de subirme, por ejemplo, al alféizar de una ventana sufría mareo y caía hacia adentro (p. 2).

Contudo, e à medida que avanzamos na lectura, somos sorprendidos com um sujeito de enunciação que desperta para a vida aos cinquenta anos de idade —o discurso monologado e introspectivo dá lugar a uma atividade cognoscitiva impulsionada pela visión crítica da sociedade e dos mecanismos de consumo, estes últimos estribados pelo ardil e pelo engano—. Pela ironia, a personagem desvia-se do desespero e da angústia e entra numa espécie de lucidez que não deixa de ser, também ela, ilusória. É precisamente este antilogismo que gera a comicidade situacional do texto e o inscreve na linha que se aproxima de um certo humor do Absurdo.

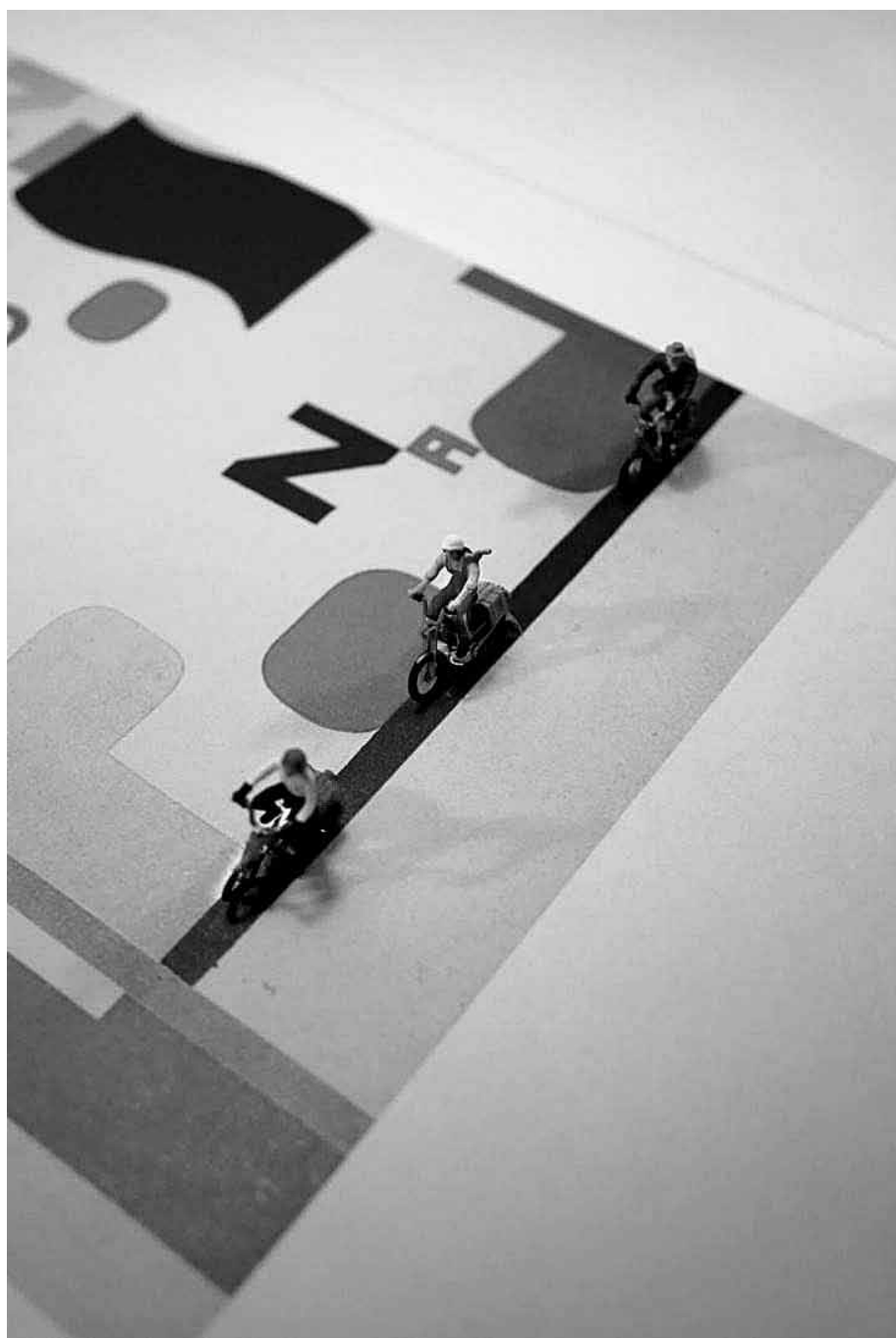
Com efeito, determinado a alcançar uma meta —a morte, por via do suicídio—, a personagem opta por fumar, já que «fumar mata». Mas, no seu caso, não morreu —tornou-se, pelo contrário, viciado no prazer de fumar. Segue-se, depois, a determinación —único ato que conseguiu realizar— de denunciar o logro das advertências antitabágicas inscritas nos maços e recebe uma indemnización que lhe permitirá continuar a deleitar-se com o tabaco, sem se preocupar com as constantes subidas do preço. Afinal, este homem encontrou o que lhe faltava e acaba por desejar viver até aos 120 anos para poder desfrutar desse prazer, rodeado pelos amigos e familiares que, depois da avultada quantia que recebeu, se lembraram que ele existe.

Se, nas tragédias clássicas o homem era vítima da vontade dos deuses e a fatalidade determinava a sua queda e subjugação ao Olimpo luminoso, a calamidade humana apresenta-se, aqui, como condição indissociável da existência. Contudo, a personagem deste conto breve, ao contrário dos heróis clássicos ou, nos antípodas dos de Ionesco ou Beckett, salvar-se-á pelo distanciamento de si e pela aproximação crítica da realidade circundante, num movimento centrífugo cujo motor de arranque é a ironia e que proporcionará a este herói (ou anti-herói) uma anagnórisis —que, sendo também falaciosa, animará de sentido e preencherá o vazio da vida da personagem—. A ironia impõe-se, de acordo com Pere Ballart⁵, como único antídoto para não cair na loucura e na exasperação.

Para Anxo Tarrío, diria que o antídoto é a recusa em aceitar a hipocrisia, o mutismo, a falta de opinião, a incapacidade de agir e a capacidade de tudo aceitar sem questionamento (maleitas sociais decorrentes de uma galopante falta de cultura) —*Zeitgeist* da vida moderna.

Em alternativa ao pedido de uma indemnização —ato que exige coragem, que dá trabalho e que demora muito tempo a receber resposta—, à compra de um maço em que, por exemplo, se lê «Fumar diminui a potência sexual» ou «Fumar reduz a fertilidade», sugiro, ironicamente, que se peça ao vendedor um maço em que se leia «Fumar mata», seguido da imagem de um corpo inerte dentro de um saco de PVC —afinal, sempre é mais leve e não nos obriga a comprar caixas de cartão, nos mesmos quiosques onde se vende tabaco, para ocultar as advertências sanitárias e podermos, assim, fumar despreocupadamente.

⁵ P. Ballart (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Simio.



Epistolario da última etapa de Carré

XOSÉ MANUEL MACEIRA

Investigador literario

A linguaxe epistolar, entre interlocutores que amosan certa confianza, deixa entrever a cosmovisión, o sistema de valores e as iniciativas, mais tamén as feridas ou as debilidades persoais. Moitas veces a correspondencia informa do que non está recoñecido no relato oficial, polo que se converte en peza fundamental para intentar achegarse á obxectividade.

Na metade da década dos sesenta Carré aproxímase aos oitenta anos, nese momento as verbas emerxen transparentes e abandonan a contención dos rexistros formais. Nunha breve noticia sobre as súas cartas resulta interesante intercalar destinatarios de diferentes latitudes, grao de confidencias e formación vital ou profesional. Neste caso, focalizárase a comunicación con receptores de cidades emblemáticas: Buenos Aires, París e Manaus. Todos os documentos, parcialmente reproducidos, están no arquivo do autor baixo custodia familiar.

Nunha misiva do 27 de novembro de 1964 a Cándido Alfonso González Tiradas, escritor galego residente en Buenos Aires, o coruñés amais de felicitar as festas do Nadal, informa dos problemas de saúde, das novidades creativas e do seu activismo cultural nese intre. Reprodúcese a parte final do escrito para poder percibir os matices, a valoración do contexto e o sentimento de galeguidade.

Recentemente, dende o día 14 de Outubro deica o 18 de Novembro corrente, viñen espicando un Curso de gramática e lingua galega na Casa da Cultura, da nosa cidade. Foi organizado este curso pol-a «Sociedade Cultural Galega O Facho» constituída por un fato de rapaces estudantes, e pedíronme que fose eu quen o desenrolase. Inda que xa estou vello e canso, para estas cousas non podía me negare. E foi para min unha solpresa [sic] o ver que a concurrencia de rapaces, homes de mais de corenta anos, e señoritas de varias edades, fixeron un grupo de alumnos ben mais numeroso do que eu poidera maxinar; que seguiron as leicións con interés, e que tan contentes quedaron que ao romate ousequiáronme con unha bandexiña de prata e un diploma asinado por un grande número deles. Mália total-as pexas (aínda para outer permiso para realizarmos este curso os rapaces de «O Facho» tiveron que recodir ao Ministerio, e inda así a autorizazón foi

moi limitada no tempo), o amor e mais o entusiasmo cara a galeguidade arde aínda nos corazóns. Isto mesmo vin cando hai poucas semanas fun a Ferrol tomar parte en representazón da nosa Academia nas festas que celebróu o coro «Toxos e Froes» no cincuentenario da súa fundazón. Asistiron tamén outros coros da Cruña e de Santiago, e ao desfilar nos pol-as ruas, a enorme cantidade de xente que enchía as aceras apraudía leda e amorosamente, como apraudíu tamén a enorme concurrencia ao festival folclórico que tivo lugar no parque de festas, abarrotado de público, c'un entusiasmo apaixonado que ao cantar unidos todol-os coros o noso Himno, desbordouse en cabo con vivas fervorosos a Galicia. Non está morto, non, o amor â Terra, o sentimento da galeguidade, mália das persecuzóns e dos impedimentos que se lle apoñen solapadamente inda que na prensa se diga que hai prena liberdade para o uso da nosa língua, e para a esteriorizazón dos sentimentos rexionaes.

Tamén con destino a Buenos Aires, o 26 de abril de 1971 Carré confirma a Valentín Fernández o compromiso de facer un proxecto que non chegou a rematar.

Apráceme saber que vai ser publicado o libro recadádiva de traballos de Antón Villar Ponte, e paréceme moi interesante a idea de facer unha nova publicazón encol das «Continuazón dos Precusores» de Murguía.

Falamos desto Naya e mais eu. Pensamos en quen podería ser o que fixera esa obra dunha maneira ouxetiva, libre de persoalismos, de prexuzos, e de rivalidades provinciaes ou vilegas. Lembrando algunhas obras mais ou menos recentes de autores dos nosos tempos relazoadas coa cultura e literatura galegas nas que se advirte precisamente eses defeitos.

En resume; que chegamos â conrusión de que, se a vostede parécelle ben, poderíamos facer ese traballo entre Naya e mais eu, coa garantía do noso propio esprito de reititude moral e de xustiza na apreuzón dos valores reaes de cada unha das persoalidades que haberían de figurar no volume.

Desde o Centro Gallego de Buenos Aires Valentín Fernández contesta emocionado o 7 de maio de 1971. Argumenta que son os mellores autores para facer ese traballo, porque «conoscéu todas as figuras que deben ser lembradas, valoróu a súa obra, soupo dos seus íntimos pensamentos e tén, por engádega, unha ialma pura pra facer o análisis de todas elas sin xenreiras nin gabanzas inmerecidas. Ademáis ten a man todo o material de estudo preciso pra escribir recurriendo ás fontes orixinaes».

A relación afectuosa dos irmáns Carré e César Alvajar mantívose ao través do tempo cun interesante intercambio de correspondencia. O xornalista e político exiliado era para Leandro Carré un dos poucos bos amigos que tivo. O 30 de agosto de 1964 Carré agradece a César Alvajar os parabéns por ser premiado no concurso da Radiodifusion-Télévision Française de París, repasa as contundentes críticas relacionadas co seu teatro, que considera inxustas, argumenta que sempre intentou facer unha literatura galega á europea, abandonar os tópicos rurais e conquistar as cidades. Pensa que se debe difundir a cultura galega e facer acto de presenza en Europa, coa esperanza do rexurdir futuro dos ideais dunha verdadeira xustiza social, con todo, no interior a situación require prudencia para evitar a represión.

Noutra carta datada o 7 de outono —cun erro evidente, pois pon 1984 cando debería ser de 1964—, tras os cumprimentos precisos recoñece a necesidade do humor, xa que mitiga as contrariedades e «mingua as mágoas!».

E non coides que eu me disgosto nen me acedo o sangue pol-os que algúns digan de min ¡eso quixeran!; pero amócanse, que eu ríome deles e sigo escribindo. E se non escribo mais é porque non hai onde publicar nada. Esto está —como din os portugueses— *numa sensaboría* que dá noxo. Pol-o demais, acórdome de que o probe Joaquin Martín adoitaba escramar en parellos casos: ¡Peor será que no tengan que decir de uno nada absolutamente! E no tocante a ingresar na masonería en que ti os tes crasificados ¡me non atrae! ¡vade retro!

Teño loitado sempre no decurso da miña vida aos borcallóns con ela, e estou curtido a forza de levar pancadas ¡e dalas tamén! Que xa lles teño zurrado ben a algúns. Por eso me non queren ben e tentan agora de me apedrexar con cautela, agachando a man con que tiran as pedras, sen se estreveren a dal-a cara.

¿Conque escribiron â R.T.F. pretendendo desprestixiarme? ¡Vaites vaites! Pois hoxe mesmo escribo eu a Mr. Camp enviándolle o recorte da Voz cō meu artigo, para que vexa o louvor que me adican como prefacio. Supoño que eso lle tirará os receos que poideran producirlle as cartas dos meus queridos “amigos” (poida que algunha delas ou mais de unha, de calquera dos non premiados, que así desafogóu a súa carraxe). Non llo enviei deantes porque estiven enfermo.

Falarei con algún dos que considero desapaixoados a ver se consigo que escriban â R.T.F. interesándose pol-a reanudazón das emisións galegas. Eu fun colaborador durante varios anos da B.B.C. de Londres cando daba semanalmente emitía en catalán, vasco e galego, e pagábanme bastante ben, hastra que a Embaixada logrou que suprimiran aquelas charlas, cô que me amolaron.

Carré sintonizaba con César Alvajar por amizade e fidelidade aos ideais que o levaron ao exilio, con todo valoraba o texto recibido con efusión cando o vello amigo lle escribía en galego. O escritor pensaba que os que se manteñen «firmes» se enfrontan aos que van ao seu ou mesmo insisten en intrigar, falsear e retorcer os sentimentos. Pois, até chegan a combater por todos os medios os que antes chamaron amigos con tal de quitar algún proveito e satisfacer as súas ambicións ou vaidades. Ademais aparece a tristura ao contemplar unha sociedade materialista e submisa, despreocupada pola liberdade ou polo benestar común. Desta maneira, expresábase Carré nunha carta de pésame a Javier Alvajar pola morte do seu pai en 1965.

Newton Sabbá Guimarães, maxistrado, profesor de linguas e difusor da cultura galega nos estados do Brasil en que morou, considera a Carré entre as figuras máis extraordinarias de intelectual que coñeceu. Valórao especialmente pola bondade, por ser un home probo e xeneroso que amaba a Galiza e acreditaba no rexurdimento da lingua galega. Este autor até chegou a comezar unha biografía de Carré que non rematou, mais segue con atención as novas relacionadas co escritor. O intercambio epistolar foi motivado polo desexo do profesor por coñecer informacións relacionadas coa cultura e literatura galegas. As explicacións fornecidas polo coruñés serven ademais para ilustrar o dificultoso percorrido da cultura galega nese período. O 30 de decembro de 1962 escribe a Sabbá Guimarães, que residía en Manaus:

O día 15 de Novembro tive unha fonda ledicia; porque ese día puiden, en cabo, dar unha conferencia *en lingua galega*, que foi un grande éisito. Pidíronme da Asociación Cultural Ibero-Americana que pronunciase unha conferencia alí no seu local que está na Casa de la Cultura, sede o Archivo Rexional da Galiza e da Biblioteca Pública Provincial, onde ocupa duas salas nun dos pisos altos. Xa falara alí o ano devanceiro acerca de D. Galo Salinas, un dos fundadores do noso teatro galego; mas, falara daquela en castellano. Accedín porque en tratándose de falar encol de cousas da Terra non me nego nunca. Dei o tema: «Meigas e meiguerías»; parecéu ben. Anunciouse, e alá fun. O

nome xa indicaba en por sí que falaría en galego. Agora cō novo ministro, que é galego e mais ao que parez por indicazóns dos países do Mercado Común no que España debe entrar, suavizáronse algunhas cousas e entre elas aquela enemiga que tiñamos denantes no Ministerio de Informazón (censura de xornaes e libros, etc.). No seo da Nosa Academia sempre que había pretesto ou motivo falaba xa na llingua de meus amores; en público non era doado, e só a empregaba en moi pequenas intervencións. Ben, ao que iba: tanta xente acodiu aquela noite que o local da A.C.I. encheuse de contado e non cabendo nel a que seguía chegando, houbo que se trasladare para o salón grande da Casa de la Cultura. A conferencia paréz que interesou a xente e gustou, e o público entre o que figuraban bastantes señoras, apraudiume moito e se me felicitou cordialmente. Envieille a vostede o xornal «La Voz de Galicia» coa reseña do acto. Tamén no outro xornal «El Ideal Gallego» tratáronme moi ben.

Sigo afogado cō esceso de traballo; paréz que canto mais vello vou mais teño que traballar para podermonos soste na vida que empiora economicamente día a día. Por esto e mais porque teño que contestar moitas cartas de diferentes partes da Europa e da América cada vez me é mais difícil corresponder debidamente e como sería meu desexo aos bós amigos que teñen a amabilidade de me escribir. En Setembro invitáronme para ire a Holanda pronunciar unhas conferencias no Instituto de Estudos Hispánicos, Portugueses e Ibero-Americanos, de Utrecht, e tiven que renunciar a ire.

Moitas veces o estudoso brasileiro intercambia opinións, demanda materiais ou informa da consideración da lingua galega polo mundo ao polígrafo coruñés. Dese xeito, ilustra a polémica entre Antoine J. Maduro e W. J. A. Buttner sobre a lingua galega. Solicita noticias sobre varios temas, entre eles cuestións referidas ao seu perfil intelectual destinadas ao devandito proxecto biográfico ou sobre a divulgación das lendas galegas ao través de Radio Nacional de España. Ao tempo amosa estrañeza pola valoración que facía Francisco Fernández del Riego na súa *Historia de la literatura gallega* (Editorial Galaxia, 1951), nomeadamente a breve referencia á Irmandade da Fala e á obra de Carré ou incluso a prevención ante o seu dicionario. Sabbá Guimarães, profesor universitario xubilado que conta con tres doutoramentos (Direito, Lingüística histórica, e Teoría literaria e lectura comparada), non concorda coa opinión de Fernández del Riego cando insinúa que o segundo volume do dicionario estivo feito con excesiva présa. Carré contesta o 18 de xuño de 1967 nun ton atento e directo:

Por complacer o meu amigo xúntolle tamén as respostas ás preguntas que me fai. Pódese conformar con elas? Non quixen estender moito as miñas relacións con diversos profesores de diversas universidades españolas ¿para qué? o citar uns poucos nomes mais coido que nada representa nin nada ten que ver cō meu valor persoal para quen coñecer os meus traballos, que cada un en por sí pode xusgar mellor; e para quen me non coñecer tampouco me parez que poida representar nada.

Celebro con grande apracemento a homenaxe feita ao meu ilustre amigo por esas dúas academias no VietNam e no Cambodja, e envíolle os meus sinceros parabens.

Se o meu amigo me enviar algúns dos seus artigos publicados en xornales ou revistas, sobre a cultura galega, eu vería tamén a posibilidade de que a nosa Academia Gallega o nomeara Correspondente, título que pode concederse a estranxeiros que estudan e dan a coñecer no seu país a nosa literatura, a nosa cultura autóctona, os nosos poetas e escritores. Sería para min un grande pracer.

O nome do Sr. Antoine J. Maduro éme coñecido. Lembrei logo que hai algúns anos este señor escribiu á Academia Gallega solicitando algúns datos. O Sr. Presidente encomendoume a min para facer o informe, e revisando as miñas notas atopei a copia, que lle xunto, por se lle interesa.

Tamén, aparte, como impresos envíolle copia de outro informe que adoito enviar a moitas persoas que me preguntan se «o galego é idioma ou dialecto». Con esto van tamén copias de algúns poetas galegos actuaes.

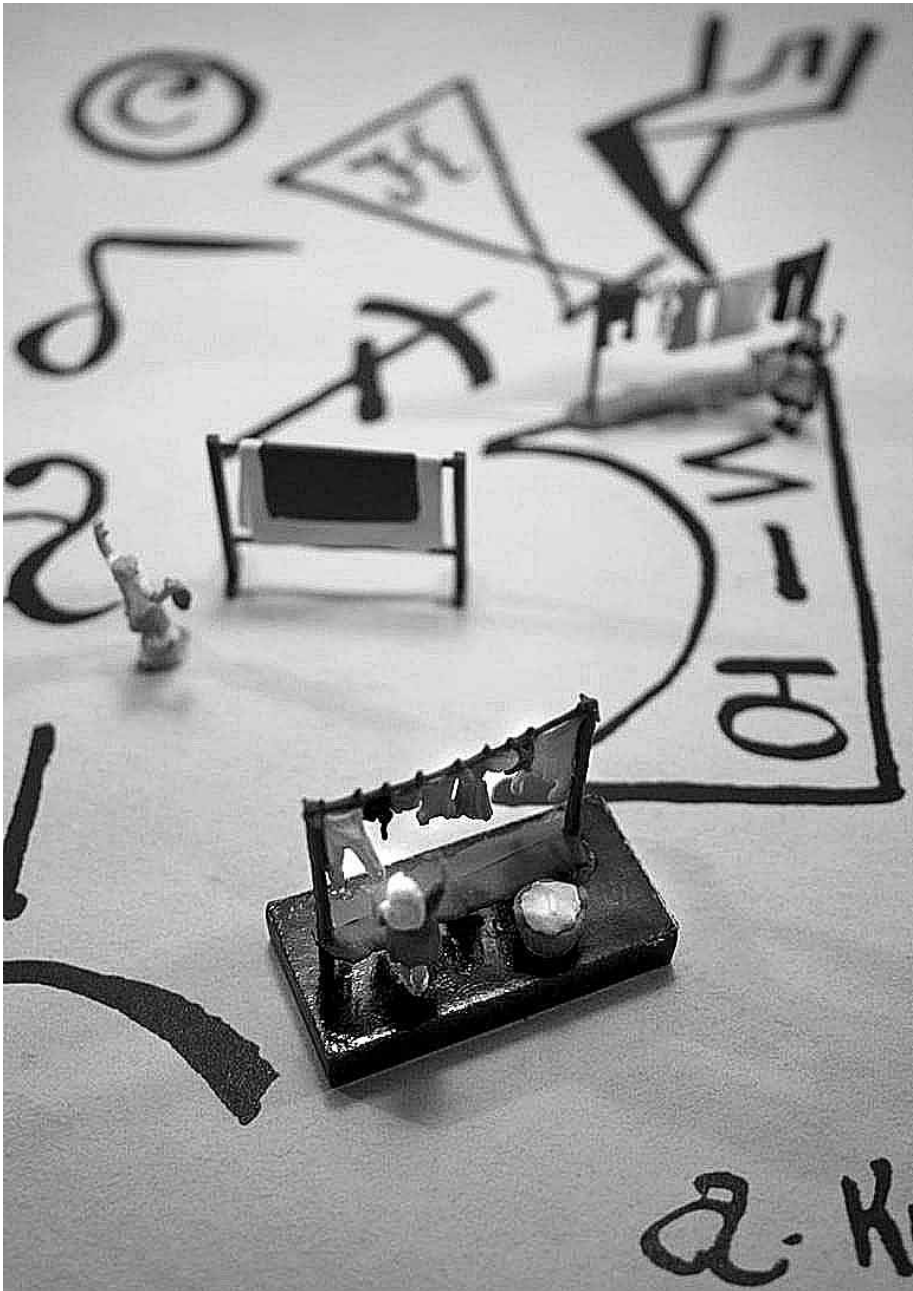
Fernández del Riego (da Editorial Galaxia, de Vigo) é un dos meus «bôs» amigos, que me combate á súa maneira sempre que ten acaxón. Por eso en Galaxia endexamais quixeron publicar ningunha obra miña.

Na Radio Nacional de España (Emisora da Cruña) siguen radiando as «Lendas galegas» que lles vou fornecendo vertidas ao castelán.

Con data do 15 de agosto de 1960, George Agostinho da Silva envía unha circular que informa da constitución do Seminario de Cultura Galega na Universidade da Bahia co obxectivo de «aproximar no campo da cultura Galiza e Brasil». O director desta entidade, directamente subordinada á Reitoría, alén de informar dos proxectos e das actividades previstas, solicita suxestións, apoio e colaboración dos escritores galegos, dos especialistas en

cultura galega e aos interesados en xeral, «com menção muito especial dos galeguistas brasileiros e portugueses». Carré envía exemplares das súas obras que non estaban esgotadas e nunha carta a George Agostinho da Silva do 1 de xaneiro de 1961 expresa a satisfacción que senten os galegos por tal acontecemento que relaciona Galiza e Brasil. Ademais engade que é unha honra ofrecer «a miña pobre, mas sincera e obrigada colaboração a V. Exa. para essa obra de acercamento dos nossos irmãos de língua de alem-mar».

O intercambio de cartas de Carré con interlocutores de múltiples países foi extenso e con preocupacións diversas, na súa maioría contiñan reflexións vinculadas á lingua, á cultura ou á literatura galegas. O estudo da relación epistolar dun autor dá claves que non están na obra creativa ou intelectual. Nesta ocasión fíxose unha cala centrada na vellez do autor, dado que podería fornecer unha achega con maior perspectiva e madurez. No último treito do percorrido vital resulta interesante escoitar as valoracións de calquera persoa, a miúdo as verbas son máis libres, espidas e reveladoras. Cando tratamos o caso dun intelectual lonxevo, polígrafo e problemático respecto dos paradigmas oficiais, as súas meditacións deben atenderse con esmero. Talvez se descubra que é necesario incorporar de cheo todas as voces para que a sinfonía soe máis perfecta e matizada. A lingua, a literatura e a cultura permiten a entrada de todas as enerxías e sensibilidades coa súa dose precisa. Tamén na morada máis moderna convén abrir as fiestras nos días de primavera, para que entren o aire limpo e outros recendos, aínda que poidan traer esencias do pasado.



Tempo e novela

MARINA MAYORAL

Universidade Complutense de Madrid

O tempo paréceme algo sumamente complicado e conflitivo, tanto na vida coma nas novelas. Na vida, nunca puíden comprender por que nas épocas nas que un é feliz transcorre tan rápido que só se consegue vivilo como recordo, como memoria de algo pasado e case sempre perdido; nin por que avanza tan amodo o tempo da soidade, da dor ou da angustia, ata darnos a impresión de que enche a nosa vida enteira.

E tampouco entendo esa diferenza, que na gramática dalgunhas linguas está tan clara, entre pasado, presente e futuro. Aínda que a verdade é que eu nin sequera na gramática a vexo clara, porque en castelán, por exemplo, cal é a diferenza entre *amé* e *he amado*? En teoría, o pretérito perfecto *he amado* indica un feito que xa concluíu no momento en que falamos, pero cuxas circunstancias ou consecuencias teñen en certo xeito relación co presente, mentres que o indefinido *amé* expresa algo ocorrido no pasado e desvinculado do presente¹.

Pero, quen pode afirmar con seguridade que un feito quedou relegado ao pasado e desvinculado do presente? Como estar seguros de que *amé* non é aínda *he amado* ou mesmo *amo* e *amarei*? O pasado é sempre pasado? Non están o presente e o futuro prefigurados xa nese pasado? Quero dicir: o noso presente non é en gran parte pasado e tamén futuro irremediable?

Outra cousa que non acabo de comprender é o concepto da simultaneidade. Dúas accións, dous tempos, dúas vidas, para quen son simultáneas? Eu penso ou creo ou imaxino que a persoa que amo está alí mentres eu estou aquí, pero quen me asegura que iso é certo? Onde está ese ollo que todo o ve para asegurar que en efecto esas dúas accións, esas dúas vidas son simultáneas?

Podería seguir divagando longamente, pero non quero contar os meus problemas co tempo na miña vida, senón explicar como utilizo o tempo nas miñas novelas, ou tentalo polo menos. Pódese resumir nunha frase: tento transmitir nelas a miña conflitiva vivencia desa dimensión das nosas vidas.

¹ Segundo a interpretación de Rafael Seco, *Manual de Gramática Española*. Nova edición revisada e ampliada por Manuel Seco, Madrid: Aguilar, 1965, pág. 66.

Eu non podoo contar unha historia seguídiña, temporalmente lineal, e ben que me gustaría facelo, pero non podoo porque non creo nese ollo que o ve todo e que é capaz de saber o que é simultáneo e o que é sucesivo, o que é pasado e o que é futuro. Eu non quero arrogarme ese papel e pregúntome constantemente que vai pasar se conto antes unha cousa ca outra, en que modo o coñecemento que o lector vai ter do que lle conto en primeiro lugar condicionará a súa percepción do que lle vou contar máis tarde.

En *Contra morte e amor*, que publiquei en 1985 en castelán e que Anxo Tarrío traduciu ao galego, o tempo narrativo reflicte a miña visión do tempo da existencia. Tentei que o lector participase de modo moi activo da miña crenza de que o pasado non é pasado senón presente e futuro, na medida en que condiciona ambos.

Eu creo que cada un dos nosos actos vai marcando o devir, de tal maneira que toda a nosa vida parece estar xa escrita desde os xogos da infancia: o que entón era «xefe» da cuadrilla séguese sendo hoxe e o que facía de «prisioneiro» ou «morto» vai ir de perdedor pola vida.

Para transmitir ao lector a impresión dun pasado que segue formando parte da vida presente dos personaxes e da súa vida futura utilicei distintos procedementos. Un dos máis repetidos foi intercalar fragmentos do pasado remoto nas accións do presente e narrar os feitos desde un punto de vista que me permitise deixar ver tamén faíscas do que entón era aínda futuro. Así por exemplo, nunha conversación intranscendente entre dous personaxes aparecen anacos de escenas de outrora e voces doutros personaxes que se refiren a feitos ocorridos noutros momentos.

Desde o punto de vista do autor, o problema está en encaixar ben eses fragmentos, conseguir que xurdan dun modo que o lector o sinta natural e non forzado, que se encadeen con fluidez e sen tropezos para dar a impresión desas memoracións nas que unhas ideas ou sensacións nos levan a outras sen que nosa vontade interveña. Desde o punto de vista do receptor, do lector ou oínte, require unha actitude participativa. Por unha banda, debe manterse atento, reter a información que vai recibindo e tamén debe exercer a paciencia, porque hai datos que aínda descoñece sobre personaxes e situacións, dos que se irá decatando máis adiante. E mesmo haberá cousas que non saberá nunca. O lector recibe ás veces ao longo do relato algunha información que non pode entender porque lle faltan elementos. Pero iso tamén ocorre na vida: vemos e oímos cousas que non entendemos, sucesos

dos cales nunca saberemos o sentido exacto ou o desenlace. Pois na novela sucede o mesmo. Unha novela non ten por que ser un encrucillado ou un crebacabezas no que ao final todo queda claro. Unha boa novela, igual que a vida humana, está chea de misterio e de cabos soltos.

Para exemplificar esta forma de contar escollín un fragmento do capítulo terceiro de *Contra morte e amor*. Os datos que a esas alturas do relato o lector xa coñece son os seguintes:

María Esmeralda é unha avogada famosa, unha muller de carácter forte e decidido. A súa orixe é modesta. É filla do Tundas, un antigo campión de boxeo dos pesos pesados, e naceu na Tolda, o barrio pobre de Brétema. Está separada do seu marido, Daniel, un pintor de familia aristocrática da Rosaleda —o barrio rico de Brétema— de carácter máis ben débil, pero apracible e con fama de home encantador. Cando Daniel era neno, a cuadrilla de Esmeralda chamáballe «o inglesíño», pola súa educación e o seu aspecto. Esmeralda, pola contra, é pelexadora, sabe boxear desde a infancia, porque o viu no ximnasio que o seu pai montou ao retirarse e iso convértea nun dos «xefes» da cuadrilla. O outro xefe é Nolecho, o seu mellor amigo. Xuntos pelexaban contra os nenos da Rosaleda, ata que Daniel, o inglesíño, veu meterse entre eles.

No capítulo terceiro un mozo de Brétema, que quere ser boxeador, preséntase no despacho da avogada en Madrid para pedir a súa axuda. Pregúntalle sobre algo que oíu contar sobre ela na Tolda:

—É certo que deixou K.O. a un tipo que quería roubarlle o bolso?

Esmeralda mírao, sorprendida polo descaro do mozo. El fai unha pequena pausa e engade:

—Dixéronmo na Tolda. É certo?

A avogada, probablemente un pouco molesta pola interpelación tan directa, non contesta a pregunta, senón que lle di:

—Es así de rápido boxeando?

Entre a pregunta do mozo, formulada en dúas partes («É certo que...?» e «dixéronmo na Tolda»), e a frase coa que a avogada lle replica intercálanse tres páxinas de apertada escritura que transcriben os sucesos que nela evocan as palabras do mozo. Non só a escena do ladrón senón outras dúas ocasións nas que derribou un home dunha puñada.

Nese salto atrás aparecen palabras do seu pai e doutros personaxes secundarios que pertencen ao pasado e hai tamén un leve asomo do futuro —o que tecnicamente é unha anticipación ou *flash forward*— coa aparición dun personaxe que na escena do ladrón era só «o dono do garaxe de en fronte», pero que no momento en que empeza a evocación é xa «Henrique», o home con quen Esmeralda mantivo unha importante relación amorosa, que acabou traxicamente.

Unha sinxela pregunta sobre un feito irrelevante desencadea o torrente das lembranzas e a vida pasada aflora á superficie, porque nada do ocorrido é só pasado. Todo segue aí vivo, palpitante: a traizón dun amigo, o engano dun amor, a esperanza frustrada pola morte. O futuro contén en si o presente e o pasado pero, á súa vez, está determinado polo que nun momento foi presente e pasou. Nas miñas novelas e na miña vida.

Fragmento do capítulo III de *Contra morte e amor*, en tradución de Anxo Tarrío²:

—¿É verdade que deixou K.O. a un tipo que quería roubarlle?

... Notábaselle que non acreditaba. O Tundas, nembargantes, non o dudara nin un intre: «Sempre dixen que, se chegas a nacer neno, habías ser un campeón, Raíña»...

O home saíra do oco dun portal cunha navalla na man. Adiantara o brazo dereito ameazante e o esquerdo cara ó bolso. Esmeralda non o pensara: viu a garda aberta, a queixada sen amparo. Fixo o que mil veces escoitara de seu pai que non se debía fazer: «Se bota-lo brazo cara atrás, anuncia-lo golpe, ¿non te decatás, pasmán?». Pero o caloteiro non o sabe, ou non sospeita esa reacción. Abalanzábase sobre do bolso cando, lanzado dende atrás, o puño de Esmeralda bate contra a súa queixada. O home abanea, a navalla e mailo bolso caen ó chan. Esmeralda saca a esquerda en gancho e remacha cun directo que fai esnafrarse ao home cara atrás, brazos e pernas abertos. Ó bater contra do chan, a cabeza fai un sonido extraño, distinto de cómo soa sobre da lona. Esmeralda mira ó seu arredor. O home ten os ollos abertos, fixos, e ela pensa: «Bon Deus, mateino». Recolle o bolso e

² *Contra morte e amor*, tradución de Anxo Tarrío coa colaboración de Blanca-Ana Roig Rechou e Xosé Antonio Palacio Sánchez, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1987, páxs. 38- 41.

maila navalla, envolvéndoa nun pano do nariz. Cando marca o 091 consi-
gue acougar e dáse conta de que as súas palabras soan raras, aínda que o
explica con claridade e sinxeleza: un home tentou de lle roubar o bolso na
rúa, e ela, si, ela deixárao inconsciente dun golpe, non sabe se se esvaíu,
a testa bateu contra da acera con forza ó caer, é posible que estea morto.

Pídenlle a dirección e dinlle que agarde. Tardan tres pitos en aparecer e
mírana como este mozo da Tolda, con incrédula curiosidade. O home des-
apareceu e a única testemuña das súas palabras é a navalla, pero Esmeralda
sente un grande acougo e ganas de rir. Os policías son xente nova e mírana
cada vez con menos fiúza, sobre todo o que fala con acento extremeño: «¿Con
que di que o golpeou?». Está a pique de se lle escapar: «Un directo á pera»,
pero sinálase a queixada e di: «Dinlle aquí, co puño». Calou os outros dous
golpes, propiamente estaba K.O. dende o primeiro, está segura, Esmeralda
conoce ben esa expresión de abraio, esa frouxeira do K.O. E de súpeto atópase
rindo e lémbrese do que seu pai dicía: «Éntrache medo de o ter matado ou
de deixalo sonado, Raíña, unha cousa rara, un segundo antes mataríalo e un
segundo despois estás arrepiado se non o ves erguerse». Lémbrese de Daniel
e de Nolecho e éntralle unha risa que debe ser un pouco histórica porque
non pode coutala. Tenta de llelo explicar ós policías: «É o meu terceiro K.
O. O primeiro foi ó meu mellor amigo, cando tiña doce anos». Do segundo
nos lles fala, de certo Daniel non chegou a perde-lo coñecemento, quedou
sentado no chan, apousado no encosto do sofá, mentres ela sacaba a Sofía
a rempuxóns do dormitorio e a botaba da casa cunha almofada por todo
vestido: un cabezal de miraguano auténtico, que Esmeralda estimaba dun
xeito especial e que era do seu uso exclusivo, feito á medida para evitar
dores no pescozo; endexamais lla devolvera aquela lurmia. Pero fora K.O.
Sen dúbida. Daniel erguérase abaneando, apretándose o van cos brazos —«O
peor K.O. é o do fígado, Raíña, préganseche as pernas, non podes moverte
aínda que o ves todo e sofres dun xeito tremendo» —e abrazara a Sofía,
para a protexer, ou quizabes para se apousar nela, quen sabe. Os policías
non saben de que ri. Empuxara tamén a Daniel cara ó soarego e fechara a
porta co ferrollo. Daniel levaba postos os pantalóns. Houbéselle gustado que
estivese nu, coma Sofía, pero levaba postos uns pantalóns de pana verde e
neles debía te-las chaves do coche. Deste xeito saíron da casa...

—... Dixérono na Tolda. ¿É certo?

...O policía extremeño negábase a admitilo: «¿Cómo era o tipo, a ver?, ¿un anano ou un eivado?». Dende que na fábrica empezaron as liortas e levaron ó «cuartelillo» ó socialista, a Esmeralda as «forzas da orde» non lle inspiraban ningunha simpatía. A súa experiencia na Universidade e as consecuencias das actividades políticas de Daniel reforzaron aqueles sentimentos. O extremeño alporizouse aínda máis ó escoitala resposta: «Máis ben baixo, coma vostede, e do seu mesmo peso». Encirrouse en que aquilo cumpría resolvelo na comisaría. Eran as tres da alborada e ó día seguinte, de cedo, Esmeralda tiña que actuar no Pazo de Xusticia, por iso tenta de o explicar unha vez máis e de pedir dispensas polas molestias, pero nese intre aparece Henrique, que aínda non era Henrique senón «o dono do garaxe de enfrente», e que ó ve-lo coche da policía achegárase.

Esmeralda houbese dado calquera cousa por esguellar ese encontro, pero o extremeño irmánase axiña con el e ponse a dar explicacións: «Esa, que di que quixeron roubala e que matou a un tipo dunha puñada». Henrique míraa como mira ó seu coche, suxo e esmendrellado e malamente aparcado en calquera oco. Unha mirada que a desacouga porque non atina a interpretala, o mesmo que o sorriso, ¿é burla?, ¿é compaixón? O extremeño espállase con lecer: «É unha cuestión de principios, mire. Chámanos, e cando chegamos, nin ladrón, nin morto, ni ná de ná, e por riba bótase a rir. A min tanto me tén que sexa abogada, de min non se ri ninguén. Tócanos decote a peor parte, cando pasa algo os xornáis botanno-la culpa e, nembargantes, cando cae un dos nosos ¿qué?, ¿que coidan?, ¿que nos imos deixar esmagar?». Henrique cabecea, asente, cachazudo, prosmeiro, e sen dúbida divertido pola situación.

O outro policía intervén, conciliador, poñéndoo como xuíz: «A señorita púxose nervosa, ¿non si?». No barrio todos saben que está casada e separada, aínda que Daniel siga tendo o estudio na mesma casa. Probablemente tamén saben a historia e a falcatrúa de Sofía e moitas cousas máis. Sen dúbida sábeo o dono do garaxe de enfrente, ese garaxe ó que acode Elvira con calquera excusa, e do propietario do cal teima sempre por lle falar: «¡Non me digas que no tés reparado nel! ¿Non che contei a súa historia?. É engaioladora...» Todo o mundo tén algunha historia que prefere non sacar á luz, pero unhas son tráxicas ou serias e outras ridículas e vergoñentas.

Esmeralda sente que lle sobe dende o fondo do peito unha bafarada de calor. Ocórrelle dende nena: unha mistura de vergoña e de carraxe, de

sentimento de ridículo e de humillación e desexo de vinganza, un aquel que xorde do fondo das súas entrañas e é máis forte que calquera outro sentimento de agarimo ou de amizade. Nolecho fixérallo sentir diante de toda a panda: «O que pasa é que estás que adoeces porque a Daniel non lle gustas e quéreme mellor a min como amigo». Deixouno sentado no chan dun dereitazo: «Impórtame un carallo o teu inglesíño, pero eu son tan xefe coma ti e teño dereito a decidir quen entra ou non na panda». Hugo, seu irmán, chamáballe «o veleño»: «Pingas veleño como as serpes», e seu pai tamén sabía desa maldade súpeta, imposible de coutar: «Polas malas es un becho, Raíña; ten coidado, ás veces o alacrán vólvese contra si mesmo».

O policía segue encirrado en comproba-la veracidade das palabras de Esmeralda. Henrique asegura coñecela e que é unha persoa seria e de respecto. A Esmeralda dalle noxo a compaixón e alporízaa a burla. Encárase co policía: «Ensineille a navalla e tén vostede a miña palabra. Se quere máis comprobación podó deixalo K.O. coma ó outro».

O extremeño saca o peito e adianta o beizo inferior nun xesto de desgabo, ó tempo que apousa as mans no van: «Moi ben. Imos ver, ¡pégue-me!».

Esmeralda tén os cotenos doridos e inchados do golpe anterior, o tipo é máis alto e máis forte có caloteiro, e ela leva saia e mailas botas de tacón alto. O razoable sería recuar, pero nin sequera coida niso. Desbota a idea dunha esquerda ó figado, seguida do un-dous. Axiña que o tipo erga a garda xa todo está perdido, non vai poñerse a boxear con aquela facha diante do dono do garaxe. Tén que xogalo todo a un só golpe de sorpresa e ademais suxo: «Vóstede é testemuña de que el mesmo mo pediu». Ladea o corpo cara a Henrique para llo dicir e aproveita o movemento para lanza-la dereita dende atrás con tódalas súas forzas. Óese claramente un chasquido. Esmeralda mórdese os beizos e mete a man debaixo da axila, apretándoa para conte-la dor. O policía abanea e dá uns pasos atoutiñantes. Pónselle cara de neno bo e lelo. O outro policía sosteno por un brazo e lévao cara ao coche. O extremeño séguese donadamente coa mesma expresión infantil no rostro: «Eu tiña razón, non me fixo ningún mal, non puido matar a ninguén».

Nolecho tamén se erguera abaneándose: «Tropecei e por iso caín ó chan, non me guindou, é que batín con algo». Daniel agatuñara algúns pasos e abrazara a Sofía para se manter de pé, ou quizabes para a protexer, quen sabe.

Cando se foron os policías, Henrique seguía a mirala con aquel aire entre compasivo e prosmeiro que a poñía nervosa: «Quere que a acompañe a un servizo de urxencia? Debería verlle esa man un médico». Esmeralda aseguroulle, moi digna, que a súa man atopábase perfectamente, e durante as tres semanas que levou o xeso, tivo tempo de pensar que era estúpido seguir ignorando-los ollos de Henrique, e o seu sorriso e o seu saúdo. Ó Tundas só lle contara o do caloteiro...

—¿Es así de rápido boxeando?



Epistolario inédito: unha clave para a recepción de *Tres tiempos y la esperanza* (1962) de María Victoria Villaverde

CARMEN MEJÍA RUIZ

Universidade Complutense de Madrid

Segundo o profesor Caudet hai que «dialogizar el exilio¹» para que a obra dos que abandonaron o propio responda á realidade do momento e non aos mitos xerados por unha situación extrema. As palabras de Xosé Luís Axeitos (1999: 270) son esclarecedoras ao respecto:

Desde logo das cartas dos nosos transterrados podemos seguir un fío conductor que pode constituirse en poética epistolar: porque, en efecto, todos son conscientes da súa actitude de resistencia, do seu sacrificio; todos se sinten expulsados e sin referencias culturais; cando, pasados os primeiros momentos, queren racionalizar a súa existencia recurren ós mitos —por universais e atemporais— para explicar a historia. E todos cifran as súas esperanzas na historia e no regreso. Un regreso, por certo sen fin, porque endexamáis acabaron de regresar.

A correspondencia entre os exiliados, deste xeito, abre unha porta á investigación, ao descubrimento de datos gardados² que nos axudan a situar as cousas no seu sitio, a contextualizar unha situación e un tempo cunha documentación que se non se sacase á luz quedaría esquecida. Sinala Axeitos (1999: 269): «As cartas, ese xénero menor, familiar, vehículo de esperanzas e desacougos, poden contribuir hoxe a captar ese público ausente, esa referencia que lle faltou ó mundo do exilio». Por iso, decidimos darlle a coñecer ao lector algunhas das que están no arquivo familiar de María Victoria Villaverde e que, xenerosamente, puxo nas nosas mans. Todas relacionadas coa recepción de *Tres tiempos y la esperanza* (1962), das que reproducimos os facsímiles. Veremos que é un epistolario con claves da obra, que se deben estudar para, desde a perspectiva comparatista, abrir novas

¹ F. Caudet (1998): «Dialogizar el exilio» en VV. AA., *El exilio literario español de 1939*, v. 1, Barcelona: [GEXEL] Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 31-55.

² María Victoria Villaverde ten gardadas nun caixón do salón da súa casa estas cartas que reproducimos no ano 2011 no libro que eu mesma dirixín, titulado *Dos vidas y un exilio. Ramón de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Estudio y Antología*, Madrid: UCM, pp. 223-241. Agardo que ao profesor Anxo Tarrío lle faga ilusión que se publiquen, de novo, neste volume homenaxe.

vías de investigación. Se se consultan os arquivos dos personaxes referidos, probablemente aparezan novos datos que enriquecerán a información para a análise desta época, durante tanto tempo, silenciada.

A primeira que transcribimos é de Roberto Villanueva, o director de teatro que tanto se implicou na difusión da cultura galega e que tan próximo estivo aos Valenzuela. Dedúcese polo seu contido que María Victoria Villaverde lle pide opinión sobre o seu libro, unha vez rematado e antes da súa publicación. A carta non está datada, pero, polo seu contido, incluímosla ao inicio:

Querida Mariví, antes que nada: perdón por la demora. Como ya te dije yo ignoraba que la semana de carnaval el escritorio iba a estar cerrado y no sabía cómo comunicarme con ustedes. Confío en no haber provocado mucho inconveniente.

A otra cosa.

Te felicito, de todo corazón te felicito por «Tres tiempos y la esperanza». Ya sabes el miedo que yo tenía cuando me leíste los primeros capítulos, antes de que me los leyeras. Y ya en aquella oportunidad te dije cuánto me habían gustado. Pues bien, ahora veo que el final es digno de aquel principio. Leí el libro muy rápidamente para poder devolverlo a tiempo (aunque de todos modos no lo conseguí) así que solo puedo hacerte apreciaciones generales, esperando a que me dejes hacer una lectura más detenida para hacer las particulares, si es que te interesan.

Leí el libro de un tirón, sin poder dejarlo, me llevó toda la noche, después de las dos funciones del teatro y sabiendo que me era necesario dormir, pero ni el cansancio ni el buen sentido pudo hacérmelo dejar. Quiero decir que es amenísimo en su lectura (y tú ya sabes que yo no soy un buen lector de novelas). No es que quiera decir que es solo ameno, todo lo contrario, sino que pienso que es virtud necesaria a toda novela ser de lectura «agarrante». Que apasione su lectura. Y la tuya es apasionante.

La otra virtud que se me ocurre primordial, es *la unidad* y creo que tu libro posee unidad. Digo creo porque me sobresalté al respecto en dos o tres momentos de la lectura. Pero enseguida me convencí que ciertos cambios de estilo eran necesarios, funcionales, al río de acontecimientos que transcurrían.

Pienso que conseguías una unidad más sutil, una unidad temática, una unidad que no dependía del estilo sino que precisamente lo dejaba en libertad. Y eso me parece muy saludable. Me gusta tu modo de saltar rápidamente por acontecimientos que simplemente señalas o más exactamente «significas» en forma muy expresiva, para detenerte en cambio, con toda morosidad en otros acontecimientos. La evolución, la peripecia de tu personaje queda así documentada en forma conmovedora, «dramática».

Alienta vida tu novela, bajo una superficie tensa, natural, cotidiana, se advierte todo un hormiguero de pura vida. Eso es lo que apasiona en tu novela.

No escribo más. Ya tú sabes que yo soy reacio a la alabanza.

No sé si la copia que me diste está ya definitivamente corregida. Pienso que el libro es digno de otra repasada para pulirlo y hacerlo más tenso. Me refiero solo a detalles.

En algunos momentos tiene algunas dudas de lenguaje. Pero tal vez ésta sea sólo una posición particular que de todos modos necesitaría una lectura más detenida para poder ser discutida contigo.

Un abrazo: Roberto

Querida Marivá, antes que nada perdón por la demora. Como ya te dije yo iba a ir a estar un tiempo a esta ciudad y no sabía cómo comunicarme con ustedes. Corría en no haber provocado molestias inconvenientes -

A otra cosa.

Te felicito, de todo corazón te felicito por "Tres tiempos y la esperanza".

Ya sabes el miedo que yo tenía cuando me leíste los primeros capítulos, antes de que me los leyeras. Y ya en aquella oportunidad te dije cuánto me habían gustado. Pues bien, ahora ves que el final es digno de aquel principio.

Leí el libro muy rápidamente para poder devolverlo a tiempo (aunque de todos modos no lo conseguí) así que solo puedo hacerte apreciaciones generales, esperando a que me digas hacer una lectura más detenida para hacer los particulares, si es que te interesa.

Leí el libro muy rápidamente para poder devolverlo a tiempo (aunque de todos modos no lo conseguí) así que solo puedo hacerte apreciaciones generales, esperando a que me digas hacer una lectura más detenida para hacer los particulares, si es que te interesa.

Leí el libro de un tirón, sin poder dejarlo, me llevó toda una noche, después de las dos funciones del teatro y sabiendo que me era necesario dormir, pero ni el cansancio ni el buen sentido pudo hacerme lo dejar. Quiero decir que es amabilísimo en su lectura (¿tú, a saber, que yo no soy un buen lector de novelas) No es, me quería decir que es solo amicus, todo lo contra

rio, sino que pienso que es virtud necesariamente
a toda novela sea de lectura "afanante". Que
apasiona su lectura. Y la tuya es apasionante.

La otra virtud que se me ocurre primordial,
es la unidad y ves que tu libro posee
unidad. Dijo ves porque me sobresalté al
respecto en dos o tres momentos de la lectu-
ra. Pero en seguida me convencí que ciertos
cambios de estilo eran necesarios, funcionales,
al río de acontecimientos que trascurría.

Pienso que conseguirías una unidad más
útil, una unidad temática, una unidad
que no dependiera del estilo sino que pre-
viamente lo dejaba en libertad. Y eso
me parece muy saludable. Me gusta tu
modo de estar rápidamente por acon-
tecimientos que simplemente señalar o más
exactamente "simplificar" en forma muy expre-
siva. Para detenerte en cambio, con toda me-
roridad en otros acontecimientos. La evolu-
ción, la peripetia de tu personaje quedan
así documentada en forma conmovedora,
"dramática".

Buena vida tu novela, bajo una superficie
terca, natural, cotidiana, se advierte toda
un hominiquero de pura vida. Eso es lo
que apasiona en tu novela.

No escribo más. Ya tu sabes que yo
soy raso a la alabanza.

No se si la copia que me diste está ya de-
finitivamente corregida. Pienso que el libro
es digno de otra reparación. Para publicarlo, hacerle
unos tocos. Me refiero solo a detalles.

En algunos momentos tuve algunas dudas de
deufragaje. Pero tal vez ésta sea sólo una posi-
ción particular que de todos modos necesitaría
una lectura más detenida para poder ser
desentendida con
un abrazo: Roberto

Leandro Pita Romero³, en papel timbrado coa dirección do seu domicilio (Larrea 1035/Buenos Aires, o día 27 de xullo de 1962) escribe a María Victoria Valenzuela nada máis rematar de ler o seu libro, dándolle a súa opinión que, tamén, se publicará, segundo o recorte que existe no arquivo familiar, sen data e sen indicar o xornal⁴:

Sra. D^a María Victoria Valenzuela

Mi admirada amiga Mariví:

Le escribo de madrugada, al terminar de leer —de un tirón— su emocionante libro *Tres tiempos y la esperanza*, recibido al atardecer. No he querido recogerme sin transmitirle la vibración que me ha dejado. Es un libro hermoso, encantador, patético, noble. Es una revelación y una consagración. Les felicito, no sólo a Ud., sino a su marido, a sus hijos, a su padre, que tienen tanto derecho a sentirse orgullosos. Yo lo estoy como emigrado y como gallego y espero que su libro corra, triunfe, sea traducido (La figura de la tía Concha es sencillamente galdosiana).

No sabe con cuánta sinceridad le escribo estos renglones. ¡Dedíquese a escribir!

Un saludo muy afectuoso y, como soy un viejo, un abrazo, con la más alta estima.

Leandro Pita Romero

³ Leandro Pita Romero (Ortigueira, A Coruña, 1898–Buenos Aires, 1985). Personaxe público de recoñecido prestixio. Político, diplomático, xornalista e escritor. Moi popular no mundo rural galego. Ocupou varios ministerios sendo moi novo, así como a embaixada da República. Coa chegada da Guerra Civil, 1936, exiliouse primeiro en Portugal e despois en Buenos Aires. Escribiu en xornais e revistas. É coñecido que publicaba na revista *Galicia*. Regresou a España en 1960, pero non definitivamente. Morreu en Buenos Aires en 1985. Cando Pita Romero escribiu esta carta contaba con 64 anos. Fonte: <http://galegos.galiciadigital.com/es/leandro-pita-romero>.

⁴ Supoñemos que se trata da revista *Galicia*, onde Leandro Pita Romero adoitaba publicar.

LARREA 1038
BUENOS AIRES

27. 7. 62

Dr. B. María Victoria Villaverde

mi querida amiga Luciani:

Le escribo en
mendrugada, al terminar de leer - de un
tiro - su maravilloso libro Tres
tiempos y la esperanza, recibido al
atenderla. No he querido recogerme
sin transmitirle la vibración que me
ha dejado. Es un libro hermoso,
encantador, patético, noble. Es una
revelación y una consagración. Los felici-
tato, no sólo a Ud., sino a su marido,
a sus hijos, a su padre, que tienen
tanto derecho a sentirse orgullosos.
Yo lo estoy como amigo y como

gallego y espero que su libro corra,
triunfe, sea traducido. (La figura de
la tía Carlota es sencillamente gallega-
riana).

No sabe con cuánta sinceridad
le escribo estas palabras. ¡Dedíqueme
v. a escribir!

Un saludo muy afectuoso y,
como soy un viejo, un abrazo, con
la más alta estima

Leandro Rita Romero

A familia Valenzuela e a familia Tobío, que vivían en Montevideo, foron moi amigas. De feito, aínda hoxe, Constanza Tobío⁵, unha das fillas que reside en Madrid, mantén unha estreita relación con Mariví Villaverde. A carta é de María del Carmen, muller de Lois Tobío⁶, quen a informa, fundamentalmente, acerca da distribución do libro pero, tamén, alude, entre outros, a Arturo Cuadrado, a Nóvoa, á súa viaxe de volta:

Montevideo 7 octubre 1962

Muy querida Mariví: Quizá al par que ésta, recibirás carta de un tal Julio Ponte. Es la persona que hemos encontrado más a propósito para la difusión de tu libro, pues tuvo durante años una librería en Compostela (o en La

⁵ Coñecémola persoalmente cando lle fixemos unha entrevista acerca do seu pai, Lois Tobío, que publicamos no noveno número de *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* (2006: 175-183), dirixida por min e editada pola Universidade Complutense de Madrid.

⁶ É preciso consultar *As décadas*, de Lois Tobío, as súas memorias.

Coruña?) y aquí se ocupa también en eso. Es corredor de libros y quedó en escribirte enseguida, y en buscarte la distribuidora, dice que conoce a tu marido. Sé que es amigo de Arturo Cuadrado. Nosotros apenas le conocemos, pero por todo esto nos pareció la persona indicada. Respecto a las críticas, como ves por ese recorte reciente, Ángel Rama⁷ está de viaje. Su mujer Ida Vitale⁸, es también crítica literaria. (Te envié dos «ejemplos» de ambos, que creo habrás recibido). Por aquí abunda el franquismo, así que a muchos diarios no les interesan libros como el tuyo. Dime si prefieres esperar al regreso de Rama, o si venís antes por aquí, etc.

Yo he tenido recientemente malas noticias de mi familia; esto ha nublado mucho la alegría de mi viaje, ya tan próximo, y me tiene bastante nerviosa; pero, claro, hay que seguir «p'álante». Nóvoa⁹ está ahora aquí, sí, ocupado en su gran mural. Ahora pinta absolutamente abstracto, y muy original. Es de una extraordinaria facundia y un extraordinario trabajador también.

Luís y los niños os envían sus abrazos, y yo el más cariñoso.

María del Carmen

⁷ Ángel Rama (Montevideo, 1926–Madrid, 1983). Crítico literario, pertenceu á Generación del 45 ou Generación Crítica de Uruguai. Colaborou, entre outras, na revista de esquerdas *Marcha*, desaparecida co réxime militar. Fillo de emigrantes galegos, exiliouse en Venezuela a partir do golpe de Estado de Uruguai en 1973. Tivo dous fillos coa poeta e crítica literaria Ida Vitale, tamén exiliada, primeiro en México e logo instalada definitivamente en Austin (Texas). Tanto Ángel Rama como Ida Vitale volven casar. Ela co poeta Ángel Fierro; el con Marta Traba. Cando Carmen Tobío escribe esta carta, Ángel Rama e Ida Vitale aínda eran parella. Fonte: <http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=139492>.

⁸ Para máis información, véxase <https://www.escritores.org/biografias/2754-vitale-ida>.

⁹ Leopoldo Nóvoa (Salcedo, Pontevedra, 1919–París, 2012). A súa familia trasládase a Montevideo en 1938; en 1947 a Buenos Aires e en 1965 a París. Pasa longas tempadas en Armenteira (Pontevedra). Pertence á tendencia informalista; realiza grandes murais para distintas institucións, diso fálase na carta. É identificado co arxentino Lucio Fontana. A súa expresión plástica reflicte un mundo de silencios e suxestións intimistas. Cfr. <http://leopoldonova.com/biografia/>

Montevideo 7 octubre 1962

Muy querida María: Llegó al fin
 ya sea, recibí carta de un tal Julio Ponte.
 Es la persona que hemos encontrado mas a propósito para
 la difusión de tu libro, pues tuvo durante años una
 librería en Montevideo (o en La Coruña?) y aquí le
 ocupa también en eso. Es creador de libros, y es de un
 espíritu emprendedor, y en susante la distribuidora.
 Dice que conoce a tu marido. Él es amigo de Carlos
 Cuadrado. Nosotros apenas lo conocemos, pero por todo
 esto nos parece la persona indicada. Respecto a
 las críticas, como vez por vez recibo recibiendo papel blanco
 hasta de viaje. En viajes, por viaje, y familia crítica
 literaria. (Te envío dos "ejemplares" de ambos, y creo
 habrás recibido.) Por aquí abunda el "frustracionismo"
 así que a muchos diarios no les interesan libros como
 el tuyo. Siempre si puedes, separar el papel de Bona,
 o si venis antes por aquí, etc.

En el tiempo recientemente malay, noticias de
 mi familia; esto ha cambiado mucho. La alegría de mi
 viaje, ya tan próximo, y me tiene bastante nervioso.
 Pero, claro, hay que seguir adelante. Nunca está abso-
 lutamente abstracto, y muy original. Es de una entera-
 de un espíritu fecundia y un extraordinario valentísimo tam-
 bién. Pero, y los niños o cualquiera desaltrago, y se
 el amor, carísimo, María del Ca

Eduardo Blanco-Amor, moi amigo da familia Valenzuela, escribe a María Victoria Villaverde, o día 2 de outubro de 1962, en papel timbrado co seu nome á esquerda. O escritor fala da recepción da obra desde a «estética del gusto», tese que nos parece adiantada tendo en conta o panorama da posguerra española. Así mesmo, fala do acto creador e da elección da lingua de creación, outorgándolle prioridade ao instinto creativo. Consideramos que é un texto de interese para os estudosos de crítica literaria:

Buenos Aires, 2 de octubre de 1962

Eduardo Blanco Amor

Querida María Victoria: Durante más de dos años escribí una sección de «Libros gallegos» en la revista del Centro en la que hacía una crítica honrada y objetiva sin dejar, creo yo, de ser entusiasta. A nadie le dio, ni aquí ni allá, frío ni calor. La suprimí *experimentalmente* para ver si alguien la echaba de menos y nadie reaccionó: entonces la suprimí definitivamente. De todas las penosas sensaciones que trae consigo el menester intelectual, ninguna tan aceda como la de predicar en desierto. Y cada vez me convenzo más que nunca hubo cosa más estéril, más arenosa que esta desmandada colectividad nuestra, sobre todo en la actualidad.

De manera que algo de lo que te habría dicho allí sobre tu libro, te lo digo en estas líneas. En primer lugar, tu novela me gustó muchísimo. Esta previa caracterización del «gusto» como «estética» no es tan inocente como parece; al contrario, para mí es fundamental: primero de todo la obra de arte nos gusta o no. Este gustarnos no es nada baladí. En este impacto intuitivo, entra en juego todo lo que somos, sentimos y *sabemos*. Cuando hay que acceder a una obra de arte por persuasión intelectual, por ligaduras de escuela o por solidaridad de grupo, la obra entra en nosotros con una cierta forzosidad y con una previa mutilación. Puede incluso no gustarnos aunque, de algún modo, nos convenza. Pero el convencer es un elemento dialéctico, no una intuición a priori que pone en juego todo nuestro ser. De modo que ya ves lo que hay detrás de la simple —no tan simple— expresión del «me gusta».

Tienes del novelista lo que «Salamantica non presta», quiero decir el arte, a nativitate, de la narración, su calor humano, su gusto por recuperar tramos de vida y hacerlos revivir hacia una tercera instancia, —sin la cual no hay novela—, que ya no es la vida ni tú que la cuentas sino el lector. Lo demás es lo que se da por añadidura: el oficio, la práctica, la larga paciencia. Aunque tu libro está escrito desde un punto de vista, desde una experiencia, desde una verdad, no es un libro «comprometido». Quiero decir que su resultado ideológico, no programático, resulta de la autenticidad *vital* que el libro refleja con una honestidad y un temblor íntimo admirables, sin necesidad de «echar el mitin» a cada página. Cap. I. «El despertar de un pueblo» y esas cosas. Detrás de su modo menor, de ese advenir la vida por sus pasos contados y verse, de pronto, envuelta en la tolvanera trágica, hay un testimonio de primera calidad: no hablo de testimonio en

términos de la sociología o de la política: eso es la resultante, porque, a fin de cuentas, todo arte auténtico es social; hablo del testimonio vital, del tiempo histórico contado desde la intimidad de una vida que vive su tiempo en aquel «presente puro» con que Goethe definía la mejor historia.

Te mando muchos abrazos y besos de felicitación. Tienes que seguir escribiendo, no te quepa duda. No te apures, no «tires» por el tema; deja que vaya creciendo dentro de ti. Uno va por su huerto y dice, de pronto: «Caramba, este brote no estaba ayer aquí». Bueno, pues, eso. Deja que trabaje la germinación interior, sin olvidarte de mirar el plantío y sus posibles renuevos. Yo uso ese procedimiento o, mejor dicho, esa conducta. Hay un momento en que los libros me escriben a mí, no yo a ellos. «A esmorga» en 15 días, los siete cuentos que va a publicar Galaxia, en una semana, como un rapto. En algún lado se preparan, digo yo, cuando después se ponen a empujar en inconteniblemente maduros que no te dejan en paz hasta que te sientas a plumearlos. Además eligen su lengua, unos en gallego (sin que sea posible hacerlos en castellano) y otros en castellano con la misma viceversa. Esto forma parte de las infinitas cosas que los galleguistas, soi disant, no entienden. Creen que si uno se pone a hacer un guiso de pescado, lo mismo podría ser de carne o, mejor aún, que puede transformarse el pescado en carne dentro de la pota.

Iré a pasar una tarde de sol en vuestra casa. Me tenéis muy olvidado. Forma parte de esta absurda vida que llevamos aquí el que, de pronto, uno caiga en un pozo de invigencia ante las personas que suponen le quieren, o que uno está seguro de querer. Yo paso ahora por uno de esos períodos «hora de moda». No me duele en el sentido de la *publicidad* porque soy hombre más bien soledoso: me duele cuando ello es directo y personal.

Repito mi alegría por tu ancha entrada en el oficio y te mando un abrazo que repartirán entre la tribu de la que ahora pasas a ser matriarquesa literaria.

Eduardo

Escribí un artículo sobre Valle-Inclán que tengo que entregar con fotografías. ¿No tendrías algo de la ría de Arosa, Villanueva o algo así? ¿No sabrías dónde podré encontrarlas?

Escrito á man engade o seguinte:

No hagas caso a quienes te digan que si la primera parte esto, la segunda lo otro. Tu novela tiene una estupenda totalidad en todos sus momentos y una técnica adecuada a cada uno de ellos. Fue lo que más me sorprendió porque se trata de una maduración «precoz», en vista de que éste es tu primer libro. El tiempo de la narración se mantiene ajustado a la exigencia de la materia narrada. Y, gracias, además, por habernos ahorrado el melodrama. Hay suficiente con el drama ¿no crees?

Buenos Aires, 2 de octubre de 1962

Eduardo Blanco: Amor

Querida María Victoria: Durante más de dos años escribí una sección de "brso Gallegos" en la revista del Centro en la que hacía una crítica honrr y objetiva sin dejar, creo yo, de ser entusiasta. A nadie le dió, ni aquí allá, frío ni calor. La suprimí experimentalmente para ver si alguien echaba de menos, y nadie reaccionó; entonces la suprimí definitivamente todas las penosas sensaciones que trae consigo el mepester intelectual, guna tan aceda como la predicar en desierto. Y cada vez me convenzo más nunca hubo cosa más estéril, más arenosa que esta desmandada colectividade nuestra, sobre todo en la actualidad.-

De manera que algo que lo que te habría dicho s sobre tu libro, te lo digo en estas líneas. En primer lugar, tu novela m gustó muchísimo. Esta previa caracterización del "gusto" como "estética" no ten inocente como parece; al contrario, pare mi es fundamental: primero todo, la obra de arte nos gusta o no. Este gustarnos no es nada baladí. este impecto intuitivo, entra en juego todo lo que somos, sentimos y se mos. Cuando hay que acceder a una obra de arte por persuasión intelectual por ligaduras de escuela o por solidaridad de grupo, la obra entra en n otros con una cierta forzosidad y con una previa mutilación. Puede inclu m gustarnos aunque, de algún modo, nos convenza. Pero el convencer es un mento dialéctico, no una intuición a priori que pone en juego todo nues ser. De modo que ya ves lo que hay detrás de la simple-no tan simple-ex sión del "me gusta"

Tienes del novelista lo que "Salemantica non pr quiero decir el arte, a nativitate, de la narración, su calor humano, su to por recuperar tramos de vida y hacerlos revivir hacia una tercera ir cia, -sin la cual no hay ww novela, -que ya no es la vida ni tú que la cu sino el lector. Lo demás es lo que se da por añadidura: el oficio, la p tica, la larga paciencia.-- Aunque que tu libro está escrito desde un p de vista, desde una experiencia, desde una verdad, no es un libro "compr do" Quiero decir que su resultado ideológico, no programático, resulta de autenticidad vital que el libro refleja con una honestidad y un temblor timo admirables, sin necesidad de "echar el mítin" a cada página. Cap. I. despertar de un pueblo" y esas cosas. Detrás de su modo menor, de ese ac nir la vida por sus pasos contados y verse, de pronto, envuelta en la tol ra trágica, hay un testimonio de primera calidad; no hablo de testimoní términos de la sociología o de la política; esa es la resultante, porqu fin de cuentas, todos arte auténtico es social; hablo del testimonio vi del tiempo histórico contado desde la intimidad de una vida que vive a tiempo en aquel "presente puro" con que Goethe definía la mejor historia.

Te mando muchos abrazos y besos de felicitació Tienes que seguir escribiendo, no te quepa duda. No te apures, no "tires el tema; deja que vaya creciendo dentro de ti. Uno va por su huerto y di pronto: "Caramba, este brote no estaba ayer aquí!" Bueno, pues eso. Deja c trabaje la germinación interior, sin olvidarte de mirar el plantío y a posibles renuevos. Yo uso ese procedimiento o, mejor dicho, ww esa conduc Hey un momento en que los libros me escriben a mí, no yo a ellos." A e: ga" en 15 días, los siete cuentos que va a publicar Galaxia, en una ser como un rapto. En algún lado se preparan, digo yo, cuando después de po

autora, persoalmente, lle enviou desde Buenos Aires. É preciso sinalar que Francisco Lamas, como xa se dixo, é un dos personaxes referidos en *Tres tempos y la esperanza*, aínda que aparece co nome de Lemos:

Querida amiga Mariví:

Desde hace días tengo en el pensamiento esta carta que escribo ahora. Pero el doble impacto que la recepción de tu libro me produjo, me llevó a que los días vayan pasando sin decidirme a escribirte hasta que tales impresiones fuesen sedimentándose. Primero la alegría de saber de vosotros, de saber de ti y nada menos que con este envío de un fruto tan maduro, tan rico en contenido, tan sugerente y tan bueno como este primer libro tuyo, cuya aparición ignoraba. Y luego la emoción del libro mismo y de su contenido.

No quería limitarme escuetamente a acusarte recibo del libro, pero tampoco quería convertir esta carta, amistosa y llena de mi fraternal afecto, en un intento de crítica literaria; de ahí la dificultad para escribirte.

Sin embargo, es más fuerte el deseo de escribirte y de comentar el libro que el temor a que creas tú que intento realizar la menor revisión crítica del libro como obra literaria.

Para mí es ya un acierto completo el título TRES TIEMPOS Y LA ESPERANZA, en el doble sentido de que son tres tiempos de tu vida, tres tiempos de nuestras vidas, tres tiempos de una historia que está por escribir, y tres partes de un libro que no es novela, ni es biografía: es nada menos que vida misma.

Lograste escribir con sinceridad, con limpieza, con ojos serenos y llenos de piedad por las cosas y por los hombres, y sin embargo has escrito con verdad y con ternura. La evocación de las personas que pasan por el libro está hecha delicadamente, pero a veces con una pincelada certera surgen delante de mí los hombres, como fueron, como eran, como vivieron: Moreira o Lisardo, Moncho o Aquilino, fieles en el recuerdo, fieles a sí mismos y delicadamente tratados aunque solamente en el libro tengan un renglón para aludirlos.

1936 a 1941. Posteriormente, en Madrid, foi catedrático, desde 1953 ata 1960, na Facultad de Medicina. No ano 2006, Ediciós do Castro publicou un libro sobre el, titulado *Para los que no vieron*, con prólogo de Claudio Rodríguez Fer. Véxase <http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2006/12/21/5393284.html>.

La visión de la madre llena de ilusiones suave y tierna, expresiva en su lejanía, conmovedora siempre. El colegio; la política. Las tías; la personalidad de la «tía Carlota». La presencia del padre, tan clara, tan expresiva y tan simple a la vez.

Está estremecedoramente lograda la angustia de aquellos días del tercer tiempo ¡y qué tiempos! No hay rencor en el recordarlo y sin embargo tiempo de llorar todavía.

No puede decirse tanto en tan poco, tan expresiva y tan simplemente, con estilo ceñido, concreto, sencillo y a la vez personalísimo.

Nada importa algún pequeño lapsus gramatical o lingüístico que da color a lo escrito. Nada importa la simpleza de expresión; la riqueza íntima lo desborda todo y el libro es de una calidad que lo convierte para mí en uno de los dos o tres más importantes que se han escrito sobre la guerra civil.

Estos días precisamente leía yo un libro que acaba de publicarse, muy bueno por cierto, de Marras «Narrativa española fuera de España» en el que analiza todos y cada uno de los escritores en el exilio, y aunque este libro está recién publicado, se escribió evidentemente hace más de un año, no había salido el tuyo y por lo tanto no pudo el autor comentarlo, pero está claro, como dice Arturo Cuadrado en el prólogo, muy certero y me gustó extraordinariamente, es el tuyo sin duda «por la presencia y acción uno de los libros más inesperadamente magníficos de nuestra época». Y que conste que hablo objetivamente y sin sentirme influido por todas las alusiones cariñosas que hacia mí mismo tienes en el libro. Está por encima de él todo lo que él es y lo que significa como documento humano.

Nada puedo decirte de la esperanza. Parece imposible suponer que no recuperemos la esperanza, pero hay momentos en los que recuerdo que no sé qué santo, qué filósofo o qué poeta dijo que la mayor tortura a que el demonio somete a las almas en el infierno es simplemente hacerlas esperar.

Cabe sin embargo seguir creyendo con ilusión infantil en los dichos de nuestro cancionero: «tras un tiempo otro viene». Sin embargo yo no sé si vendrá para nosotros todavía o ya no vendrá sino para nuestros hijos. En pie, no obstante, la esperanza en la patria que por encima de nosotros mismos está ahí, en la arena de las playas, en las hojas de los árboles y en el viento que canta en la copa de los pinos. Todo pasa y nada pasa sin embargo. Debemos creer que todo pasará y que al tiempo sucederá el

tiempo. La amargura tremenda que deja la lectura de tu libro; los posos que se levantan del fondo de los años y que traen a la boca el mal gusto de la vida, irá sin embargo disolviéndose por esa acción del tiempo y yo quiero seguir teniendo fe en nuestra patria y en nuestra tierra, quiero creer que saldremos de este envilecimiento y de esta miseria espiritual, quiero esperar que no en balde aquí se escribieron las páginas luminosas de San Juan de la Cruz, o de Federico García Lorca, que aquí pintó Velázquez y aquí pintó Goya, y también aquí resonaron las notas de *Las noches en los jardines de España*.

Gracias Mariví por tu libro, doblemente por haberlo escrito y por habérmelo enviado. Gracias también por tu recuerdo, que responde a esa amistad honda y fraternal que se fraguó entre vosotros y yo y que esa sí ni el tiempo, ni la distancia, podrán nunca amortiguarla.

Abrazos para todos con todo mi corazón

Paco Lamas

Madrid, 23 de marzo de 1.963

Querida amiga Marivi:

Desde hace días tengo en el pensamiento esta carta que escribo ahora. Pero el doble impacto que la recepción de tu libro me produjo, me llevó a que los días vayan pasando sin decidirme a escribirte hasta que tales impresiones fuesen sedimentándose. Primero la alegría de saber de vosotros, de saber de tí y nada menos que con este envío de un fruto tan maduro, tan rico en contenido, tan sugerente y tan bueno como este primer libro tuyo, cuya aparición ignoraba. Y luego la emoción del libro mismo y de su contenido.

No quería limitarme escuetamente a acusarte recibiendo del libro, pero tampoco quería convertir esta carta, amistosa y llena de mi fraternal afecto, en un intento de crítica literaria; de ahí la dificultad para escribirte.

Sin embargo, es más fuerte el deseo de escribirte y de comentar el libro que el temor a que creas tú que intento realizar la menor revisión crítica del libro como obra literaria.

Para mí es ya un acierto completo el título TRES TIEMPOS Y LA ESPERANZA, en el doble sentido de que son tres tiempos de tu vida, tres tiempos de nuestras vidas, tres tiempos de una historia que está por escribir, y tres partes de un libro que no es novela, ni es biografía: es nada menos que vida misma.

Lograste escribir con sinceridad, con limpieza, con ojos serenos y llenos de piedad por las cosas y por los hombres, y sin embargo has escrito con verdad y con ternura. La evocación de las personas que pasan por el libro está hecha delicadamente, pero a veces con una pincelada certera surgen delante de mí los hombres, como fueron, como eran, como vivieron: Moreira o Lisardo, Moncho o Aquilino, fieles en el recuerdo, fieles a sí mismos y delicadamente tratados aunque solamente en el libro tengan un renglón para aludirlos.

La visión de la madre llena de ilusiones suave y tierna, expresiva en su lejanía, conmovedora siempre. El colegio; la política. Las tías; la personalidad de la "tía Carlota". La presencia del padre, tan clara, tan expresiva y tan simple a la vez.

Está estremecedoramente lograda la angustia de aquellos días del tercer tiempo ¡y qué tiempos!. No hay rencor en el recordarlo y sin embargo tiempo de llorar todavía.

No puede decirse tanto en tan poco, tan expresiva y tan simplemente, con estilo ceñido, concreto, sencillo y a la vez personalísimo.

Nada importa algún pequeño lapsus gramatical o lingüístico que da color a lo escrito. Nada importa la simpleza de expresión; la riqueza íntima lo desborda todo y el libro es de una calidad que le convierte para mí en uno de los dos o tres más importantes que se han escrito sobre la guerra civil.

Estos días precisamente leía yo un libro que acaba de publicarse, muy bueno por cierto, de Marras "Narrativa española fuera de España" en el que analiza todos y cada uno de los escritores en el exilio, y aunque este libro está recién publicado, se escribió evidentemente hace más de un año, no había salido el tuyo y por lo tanto no pudo el autor comentarlo, pero está claro, como dice Arturo Cuadrado en el prólogo, muy certero y me gustó extraordinariamente, es el tuyo sin duda "por la presencia y acción uno de los libros más inesperadamente magníficos de nuestra época". Y que conste que hablo objetivamente y sin sentirme influido por todas las alusiones cariñosas que hacía mi mismo tienes en el libro. Está por encima de todo lo que él es y lo que significa como documento humano.

Nada puedo decirte de la esperanza. Parece imposible suponer que no recuperemos la esperanza, pero hay momentos en los que recuerdo que no sé que santo, que filósofo o que poeta dijo que la mayor tortura a que el demonio somete a las almas en el infierno es simplemente hacerlas esperar.

Cabe sin embargo seguir creyendo con ilusión infantil en los dichos de nuestro cancionero: "Tras un tiempo otro viene". Sin embargo yo no sé si vendrá para nosotros todavía o ya no vendrá sino para nuestros hijos. En pie, no obstante, la esperanza en la patria que por encima de nosotros mismos está ahí, en la arena de las playas, en las hojas de los árboles y en el viento que canta en la copa de los pinos. Todo pasa y nada pasa sin embargo. Debemos creer que todo pasará y que al tiempo sucederá el tiempo. La amargura tremenda que deja la lectura de tu libro; los posos que se levantan del fondo de los años y que traen a la boca el mal gusto de la vida, irá sin embargo disolviéndose por esa acción del tiempo y yo quiero seguir teniendo fe en nuestra patria y en nuestra tierra, quiero creer que saldremos de este envilecimiento y de esta miseria espiritual, quiero esperar que no en balde aquí se escribieron las páginas luminosas de San Juan de la Cruz, Federico García Lorca, que aquí pintó Velázquez y aquí pintó Goya, y también aquí resonaron las notas de Las noches en los jardines de España.

Gracias Marivi por tu libro, doblemente por haberlo escrito y por haberme lo enviado. Gracias también por tu recuerdo, que responde a esa amistad honda y fraternal que se fraguó entre vosotros y yo y que esa sí ni el tiempo, ni la distancia, podrán nunca amortiguarla.

Abrazos para todos con todo mi corazón,



Antecedentes da ficción científica en lingua galega: entre a fantasía da primeira novela longa do Rexurdimento e o sincretismo da contística culta

ISABEL MOCIÑO GONZÁLEZ
Universidade de Vigo

Introdución

Coñecín o profesor Anxo Tarrío aló polo ano 1999 cando comezaba a miña colaboración co proxecto «Informes de Literatura» do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Presentoumo a súa dona, Blanca-Ana Roig Rechou, directora e coordinadora do devandito proxecto, nun dos primeiros días nos que me poñía en contacto coa dinámica de traballo. Dende entón foron moitas as horas compartidas co profesor Tarrío, en especial pola colaboración nos diferentes proxectos dos que foi responsábel. Nestes anos tiveron a oportunidade de coñecer un home tan sabio coma humilde, sempre cun sorriso amable e unha actitude de respecto e escoita cara aos demais como tiña coñecido en poucas persoas. El é tamén unha referencia nos estudos ao redor da literatura e cultura galegas e a súa é unha bibliografía fundamental para os que traballamos neste eido do saber.

Seguindo o seu maxisterio e o seu exemplo de compromiso e coherencia, temos descuberto aspectos insospeitados da cultura de noso e da riqueza común á que contribuíron homes e mulleres dende hai séculos, os cales abriron vieiros sen os que hoxe nada sería igual. É o caso da modalidade literaria denominada ficción científica, temática central da miña tese de doutoramento¹, que non tería abrollado coa forza que o fixo na década dos noventa do século XX se antes non se tivesen publicado obras de carácter prospectivo ou especulativo que abriron liñas inexploradas. Uns antecedentes dignos de coñecer para entender a evolución deste tipo de narrativa que afonda as súas raíces nos últimos anos do século XIX.

É por iso que este traballo se centra na primeira mostra de novela longa que recrea unha viaxe sideral, *Campaña da Caprecórneca* (1897, 1994), de

¹ *Estudo comparado da narrativa infantil e xuvenil de ficción científica nas literaturas galega e portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, 764 pp. (ISBN 978-84-9887-771-7) (Edición dixital PDF). Minerva. Repositorio Institucional da USC, col. Área de Artes e Humanidades, <http://hdl.handle.net/10347/3622>.

Luís Otero Pimentel, e nos primeiros contos literarios cultos nos que aparecen elementos temáticos empregados recorrentemente pola literatura de carácter prospectivo, incluídos en *Dos arquivos do trasno* (1926, 1962), de Rafael Dieste, como son «Once mil novecentos vinte e seis» e «O neno suicida».

Contexto: algúns condicionamentos

As circunstancias derivadas da situación de colonización que a cultura galega padeceu dende o século XV, marxinaada por un deliberado ostracismo por parte das políticas institucionais, levouna a que a súa cultura funcionara como un sistema periférico con relación ao sistema central, o español, amparado por toda a maquinaria que supón a existencia dun Estado. Como sinalou o profesor Tarrío Varela (2004), o sistema literario galego comezou o seu proceso de formación ao redor de 1845 de modo simbólico co manifesto «Nuestra bandera literaria», publicado no xornal de Santiago de Compostela *El Porvenir*. Un proceso de formación que se iniciou «descoñecendo, ou coñecendo moi vagamente o seu estadio medieval (é dicir, cando se podía medir en pé de igualdade co resto das literaturas europeas mediante a lingua propia do país)» (Tarrío Varela, 2004: 447) e nunha emerxencia na que predominou unha «gran precariedade de medios no seo dunha sociedade, xa analfabeta en galego, xa alfabetada só en castelán pero belixerante á contra e cando menos indiferente, e dende logo tamén entre combinacións das tres posibilidades» (idem).

Un proceso de xénese que se desenvolveu en continua confrontación estratéxica e repertorial coa literatura central, de aí que os axentes literarios que propugnaron e avogaron por unha literatura en lingua galega tiveron que opoñerse a unha hexemonía excluínente, minorizadora e prepotente, o que propiciou que a intelectualidade galeguista sentise de sempre unha inclinación simpática cara ás literaturas peninsulares de expresión non castelá, incluída moi especialmente a portuguesa, coa que foi consciente de compartir unha lingua afín (Tarrío Varela, 2004). De feito, o sistema español considerou sempre a literatura galega como algo periférico e subsidiario, onde grupos interesados na subordinación deste sistema que loitaba por emanciparse tentaron «regionalizar (subsistematizar) os seus instrumentos de soberanía» (Torres Feijoo, 2001: 975), á vez que impediron a concorrencia doutros produtores e produtos, doutras opcións que

puidesen ameazar a súa posición². Por estas e outras razóns, ao longo do século XIX déronse lentos e desorganizados pasos cara a unha reinvencción de Galicia que, segundo Itamar Even-Zohar,

Constituyeron su única oportunidad de establecerse como entidad con un repertorio propio que no se limitase a las opciones disponibles y permisibles procedentes del centro. Después de todo, ésta es una muestra sintética de las relaciones entre centro y periferia: a la periferia se le permite únicamente desarrollar lo que procede del centro, mientras que este es libre de crear nuevas opciones constantemente (Even-Zohar, 1999: 94).

As limitacións derivadas destas relacións e a falta dunha vida normalizada da cultura galega³ provocaron que as necesidades discursivas do galeguismo nacionalista daquel momento tentara elaborar unha etnoestética dende a que salientar os trazos diferenciais da arte, da cultura e do ser antropolóxico galegos (Tarrío Varela, 2008a: 175), polo que as propostas máis «provocadoras», marxinais ou «exóticas» quedaron relegadas ante outras encamiñadas a convencer unha sociedade aínda moi atrasada e informada unicamente pola acción moralizadora da igrexa católica. A todo isto engádese o feito de que durante os séculos XIX e XX non houbera en Galicia un centro de produción cultural forte, no sentido de espazos amplos e pouco definidos, como vilas e cidades, nas que se levase a cabo unha produción cultural moito máis rendíbel economicamente, estábel, dinámica e vangardista (Tarrío Varela, 2008a: 174; 2008b: 249). As consecuencias desta debilidade foron, entre outras, a falta de estabilidade das iniciativas emprendidas, fundamentalmente editoriais, a pesar dos grandes esforzos e o voluntarismo das persoas involucradas, así como a carencia da audacia suficiente dos produtos resultantes para asumir propostas fóra dos lindeiros aceptábeis da moral católica, do costumismo e do populismo, pois non se pode esquecer que a ficción científica é unha literatura que xurdiu ao abeiro da sociedade

² Como podería ser o caso de que, por exemplo, en Galicia a circulación do libro portugués fose a metade do normal cá do español, o que podería facer que algúns escritores perdesen o favor do público e/ou determinadas institucións ante a consideración da calidade e fácil integración cultural dalgúns dos novos produtos (Torres Feijoo, 2001: 976).

³ Que se poden rastrexar nunha serie de constantes propias das literaturas en proceso de descolonización, como son o se expresaren nun primeiro estadio en rexistro lírico, con predominancia do modo imperativo, propio dunha literatura de liberación colectiva, valoración do propio fronte á cultura do colonizador, a creación de mitos compensadores cos que se valora o estadio autóctono propio anterior á colonización... (Tarrío Varela, 1986: 399-400).

industrializada, urbana e marcada polos avances científicos e técnicos, o que permitiu intuír que o futuro non era unha mera reprodución do pasado.

Unha novela «diferente» no Rexurdimento

No marco do Rexurdimento e nun momento de cambio de século, un tempo radicalmente terminal, de crise, de mutacións socioculturais e políticas, de inseguridades e de novas expectativas, xorden as primeiras novelas longas en lingua galega. Publicáronse na diáspora, concretamente nun dos núcleos máis activos, La Habana, e fixérono, como era moi habitual na altura, por entregas no semanario *Follas Novas*. Trátase de *Campaña da Caprecórneca. Novela hestórica, fantástica e poética* (1898), de Luís Otero Pimentel (Vila de Cruces, 1834-Cádiz, 1920), e *¡A besta!* (1899-1900), de Xan de Masma (pseudónimo de Patricio Delgado Luaces, Mondoñedo, 1850-La Habana, 1900), dúas novelas que presentan como trazos comúns a convivencia de elementos da tradición e o insistente costumismo, fronte a outros inéditos pola súa distancia da realidade social e histórica, que nun caso serven para aproximar a obra ao esotérico e noutro para recrear unha sátira social que remata cun ensaio de redención a través dunha sorte de socialismo agrario que remite cara ás utopías (Carballo Calero, 1962). Son dúas propostas pioneiras nas que conviven tradición e modernidade, as cales se sitúan no marco temporal no que tiveron lugar producións semellantes en sistemas centrais e que, no caso dos antecedentes da ficción científica, nos leva a creadores como Jules Verne en Francia, que publicou boa parte das súas novelas por entregas en *Le Magasin d'Éducation et de Récréation*; Herbert George Wells en Inglaterra, cuxas novelas (*The Time Machine*, 1895; *The Invisible Man*, 1897 ou *The War of the Worlds*, 1898) se converteron en mitos modernos da cultura universal; ou americanos como Edward Bellamy, Edgar Rice Burroughs ou o propio Jack London, que coas súas obras abriron liñas recreadas posteriormente por outros creadores. Todos eles convertéronse en paradigmas das principais correntes que recrearon posteriormente os creadores de ficción científica, non así no caso dos creadores galegos, que foron esquecidos e ignorados durante décadas.

Centrándonos na primeira das novelas publicadas, hai que lembrar que Luís Otero Pimentel⁴ naceu na aldea de Outeiro de Portodemouros, concello de

⁴ Pódese consultar unha biografía detallada deste autor no *Álbum da Emigración* do portal culturagalega.org, <http://www.culturagalega.org/albumdaemigracion/detalle.php?id=156>.

Vila de Cruces (Pontevedra), en 1834 e morreu en Cádiz en 1920. Membro dunha familia de mariños, foi tenente coronel do exército e estivo destinado en Cuba, onde comezou un achegamento á literatura. Como moitos dos seus coetáneos, escribiu tanto en galego coma en castelán unha prolífica e diversa obra, con mostras de xénero narrativo, poético, teatral e ensaístico (Hermida, 2003: 283-284). Da súa colaboración na prensa da galegitude de Cuba⁵ salienta a publicación da novela *Campaña da Caprecórneca* que, como dixemos, viu a luz por entregas na revista *Follas Novas* entre outubro e decembro de 1898 (números 71 ao 82), un *Semanario científico, literario y defensor de la Colonia gallega*, tal como reza no subtítulo, que se comezou a publicar o 6 de xuño de 1897 e desapareceu o 6 de setembro de 1908 e cuxo obxectivo principal era defender os intereses xerais de Galicia en Cuba (Neira Vilas, 2011: 51-52). Da edición da novela é de salientar que viu a luz en formato libro cando aínda se estaban a publicar as últimas entregas no semanario, circunstancia que Modesto Hermida, autor do estudo e da edición desta obra publicada en 1994 na colección «Narrativa de onte» de Galaxia, atribúe a unha decisión editorial, apoiada na boa acollida que tivo a obra por parte do público.

A novela está estruturada en quince capítulos intitulados nos que se recrea a viaxe onírica á lúa dun mozo que se perde nos montes de Lestedo unha noite de néboa cando regresa da feira de Mezonzo. O medo aos lobos e ás meigas, así como o desconcerto de non saber como volver á casa na compañía do seu burro e o seu can, parálzanos. Arrimado a unha pena, adormece e entra nun sonho que o levará da man de bruxas e Santas Compañías ata a lúa para salvala dun gran perigo, tal como anuncia un enxeño: «as compañías da lúa, a veciña túa máis poéteca e feiticeira, están en gran perigo» (Otero Pimentel, 1994: 53). Este anuncio arrastra o protagonista dentro do séquito de todas as compañías da terra e do mar que se trasladan á lúa cos seus inmensos exércitos. Alí son recibidas con grandes honores por parte dos emperadores lunares e a través deles desvélase a visión que teñen dos terráqueos, aos que consideran miserables, desgraciados, inxustos, pobres...

En realidade o mundo lunar e as súas xentes encarnan unha sociedade utópica, moito máis avanzada cá terrícola e na que predomina o igualitarismo, a xustiza, a harmonía... aínda que se ven abocados á guerra pola

⁵ Recóllense algunhas mostras de relatos en *Narradores ocasionais do século XIX (Relato curto)* (Hermida, 2003: 283-305).

ameaza dos imperios de Cáncer e Caprecórneca, cos que se enfrontan nunha encarnizada loita para defender os seus valores e deter a ambición e afán de dominio de Caprecórneca.

Se fantástico é o percorrido polo universo, máis fantásticas son as armas empregadas para o combate: espadas que pelexan soas e grandes globos negros e brancos que «viñan correndo e dando voltas como rodas de muíño...» (Otero Pimentel, 1994: 204) e que arrasan todo ao seu paso polo duro aceiro que lles serve de blindaxe. Elementos simbólicos que representan a loita do ben contra o mal, ao vencer os brancos aos negros e poñerlle fin á batalla.

Pódese dicir que *Campaña da Caprecórneca* é unha utopía na que se recrea un universo entre o metafórico e o alegórico que en realidade proxecta unha imaxe crítica da sociedade do momento, os medos aos cambios e as tensións vividas nestes anos finiseculares. Unha visión que se realza ao confrontala coa representación do Outro, a alteridade, na que se recrean mundos cos que provocar a reflexión sobre o presente e os múltiples aspectos cuestionábeis desta sociedade. De feito, na obra domina o ton crítico de aspectos como as diferenzas sociais, a discriminación por razón de sexo, a desorganización das plataformas políticas, así como valores que degradaron a sociedade, entre eles a falta de credibilidade con respecto á palabra dos homes, actitude representada polo propio protagonista, que é castigado por iso. Esta perspectiva está presente noutros traballos de Otero Pimentel, que semella moi concienciado da sociedade decadente de finais de século, tal como amosa, por exemplo, no artigo «Contrastes de la vida⁶».

En xeral, a crítica ten salientado da novela o uso dunha moi ben dotada imaxinación, asentada no onírico, para guiar o lector polos espazos siderais e dar a coñecer os seus diversos moradores, un trazo que representa para Modesto Hermida (1994: 18) «a valentía rompedora, a nova concepción para unha narrativa que se estaba a reproducir, mimeticamente, a si mesma», mentres que, segundo Manuel Forcadela (1997: 19), é unha curiosa narración, considerada a primeira novela fantástica galega e que «mestura elementos propiamente fantásticos con outros de carácter maravilloso ou próximos ao que hoxe entendemos como ciencia-ficción». Outras análises sitúana na liña das obras de Luciano de Samósata ou Cyrano de Bergerac, ao remitir cara ás concepcións de literatura fabulosa previas a H. G. Wells

⁶ Publicado en *Galicia Moderna* 109, 29-05-1887, pp. 1-2.

e a Jules Verne, aqueles «romances folletinescos con remendos científicos» (Bóveda, 2013: 171). E aínda hai quen repara na dimensión paranormal, como Xosé Neira Vilas (2014), que a considera unha proposta curiosa polo momento histórico e o contexto no que foi publicada; ou Dolores Vilavedra (1999), quen sinala que o autor se esforza por superar o modelo costumista desenvolvendo unha historia fantástica, case esotérica.

Múltiples perspectivas que inciden na diferenza de *Campaña da Caprecór-neca* co resto da produción narrativa do momento, así como no seu claro afán crítico. Amais, é de xustiza admitir que Otero Pimentel abriu con esta proposta novas vías na prosa narrativa galega, a cal se foi consolidando ao longo das primeiras décadas do século XX de xeito parello á consolidación da conciencia nacionalista (Liñares Giraut e Roig Rechou, 1988: 10). Porén o seu exemplo non foi imitado e nin sequera as coleccións de novela curta⁷ foron quen de alicerzar unha literatura de consumo escrita en galego, ao non consolidarse ningunha destas coleccións, incapaces de ultrapasar a fronteira entre os anos vinte e trinta (Casas, 1994: 119). Aínda así, o ideario nacionalista supuxo unha planificación cultural a pesar da debilidade institucional, compensada polo voluntarismo dos axentes culturais e políticos implicados, que puxeron en marcha empresas culturais de marcado cariz identitario, nunha cultura emerxente lastrada por moitos séculos de postración, atraso, resignación e falta de autoestima (Tarrío Varela, 2008a: 184). Todos estes factores derivaron nunha produción dirixida a alcanzar uns obxectivos marcadamente identitarios e próximos á realidade galega, como foi o caso emblemático da colección «Lar», que buscou implantar un «hábito lector na sociedade galega ó traveso de noveliñas de pouca extensión e doada lectura» (Roig Rechou, 1983: 28), á vez que crear un lectorado que, coa súa demanda, fixese posible «a configuración dun xénero do que tradicionalmente carecía a nosa literatura [...] (e) trataron de conquistar un lectorado e de inaugurar con bases sólidas a inexistente novela galega» (ídem).

Neste contexto é onde xorde outro tipo de narrativa, de carácter máis sintético e culto, como é a prosa de *Dos arquivos do trasno* (1926), de Rafael Dieste (Rianxo, 1899-Santiago de Compostela, 1981); *Cousas* (1926), de Castelao (Rianxo, 1886-Bos Aires, 1950); e mesmo *Os nenos* (1925)⁸, de

⁷ Caso das de *Lar*, *Céltiga*, *Alborada*, *Libredón*, *Nós*...

⁸ Ver análise polo miúdo desta obra en Mociño González (2015: 89-113).

Xosé Filgueira Valverde (Pontevedra, 1906-1996), obras distanciadas do costumismo e o populismo, así como daquela liña que indagaba nos límites do conto folclórico ou tradicional en relación coa elaboración artística do relato. Estes autores ensaian unha modalidade narrativa nova na que en ocasións se prescindir da acción e da trama para aludir só ás peculiaridades que cualifican a algo ou a alguén e na que noutros casos se opta por desenvolver sucesos de límites moi precisos (Casas, 1994: 123), vindo a enriquecer unha tradición contística culta até o de entón moi escasa.

As expectativas futuristas tomadas do onírico

Rafael Dieste é un destacado narrador da Época Nós que salienta non pola prolífica traxectoria, senón pola modernización que lle imprimiu aos seus relatos reunidos baixo o título *Dos arquivos do trasno*. Publicouse esta obra en 1926, foi reeditada en 1962 e a súa redacción definitiva viu a luz en 1973. Das tres edicións é de interese para este traballo a de 1962, na que se incorporaron aos oito relatos da primeira edición doce máis, entre os que figura o titulado «Once mil novecentos vinte e seis». Con esta obra Rafael Dieste situouse na tradición da narrativa universal e foi un dos creadores que «mellor souberon atinar no cerne máis definidor do ser antropolóxico galego» (Tarrío, 1987: 87). Esta universalidade⁹ está remarcada polo feito de que as súas notas preliminares sobre a concepción do conto o achegan sorprendentemente ás propostas de Edgar Allan Poe, tanto no referido á unidade emotiva, coma á procura dun efecto único ao que se teñen que orientar todos os eventos que se manexen e a importancia do remate como estouro abraiante e explicativo de todo canto o precede. Non obstante, unha boa parte da crítica que se achegou á obra de Rafael Dieste non se atreve a asegurar que o autor galego tivera coñecemento das propostas do bostoniano (Irizarry, 1980; Tarrío Varela, 1987, 1994; Casas, 1994), mentres que outros van máis alá e sinalan que, malia non poder falar dun claro influxo traducido en intertextualidades varias, «parecen existir coincidencias máis que sospeitosas na praxe relatística de ambos. Coincidencias que se fan dificilmente explicables fóra desta hipótese de influencia para o caso das poéticas do relato destes escritores» (González Fernández, 1997: 293).

⁹ A mesma que leva a Arturo Casas (1994: 122-123) a relacionar o proxecto diesteano co «emprendido por Joyce nos contos de *Dubliners* (1914), ou co de Sherwood Anderson en *Winesburg, Ohio* (1919)», cuxa principal diferenza é a situación rural e mariñeira dos contos do autor galego, fronte ao ámbito urbano dos outros.

En «Once mil novecentos vinte e seis» detecta Estelle Irizarry (1992) a pegada das lendas de Santo Ero de Armenteira e de Santo Amaro no salto temporal que se dá nos textos, no caso do relato de Dieste é de dez mil anos, mentres que nos outros é de trescentos. Irizarry considera que Dieste fai «una secularización de la leyenda religiosa, cambiada ahora a un ambiente científico» (Irizarry, 1992: 52), na que, en lugar de buscar o Paraíso, se procuran informes sobre o futuro material do mundo e medios de prolongarse no tempo para levar a cabo tales investigacións. Neste relato tamén se teñen analizado as semellanzas que mantén co texto de Poe «The Premature Burial», dado que nos dous relatos o protagonista experimenta unha viaxe polo inconsciente que o conduce a un final paralizante. No caso do autor norteamericano o protagonista decátase de que está enterrado vivo, mentres que Dieste rexeita esa posibilidade e leva a cabo un desenvolvemento diexético do relato moito máis heroico (González Fernández, 1997: 292-293). Malia estas diferenzas nas liñas temáticas, o desenlace vén sendo o mesmo: descubrir que os personaxes sufrían un proceso de inconsciencia producido por un soño, o que sen dúbida demostra que o madurecemento técnico e estilístico é «froito dunha previa asimilación de moitas lecturas e dunha consciente reflexión sobre as mesmas» (Alonso Girgado, 1995: 28).

Dende o punto de vista do contido, no texto de Dieste o protagonista é obxecto dun experimento: está hibernado durante dez mil anos até que, como estaba programado, esperta no ano 11926 nunha Compostela xa desaparecida, onde todo está deserto, o mar aparece ao fondo e os escasos sobreviventes da humanidade son caníbales. Un texto que promove o estarrecemento no lector, por veces moi próximo á novela gótica, no que o macabro está presente a través da ollada desoladora do futuro e unha clara negación dese futuro, convertido no nada máis absoluto.

Ao longo de todo o relato o lector experimenta a angustia do protagonista, asumindo que tal viaxe e circunstancias son reais, un simulacro de prolepse que fica parcialmente desvirtuada (Casas, 1994: 153), debido a que a verosimilitude que prima en toda a obra fai que nas últimas palabras do texto se revele a súa verdadeira natureza: é unha experiencia onírica, na que a viaxe ao nada do futuro non é máis ca un pesadelo. Deste modo a frase final na que se explica a natureza da visión adquire o que Carballo Calero (1981: 711) denominou «valencia anticlimática», ao mudar totalmente a interpretación do que se vén de ler. Porén, como sinala Irizarry (1992:

53), aínda que esta explicación é lóxica non se chega a saber se a visión é fantástica ou non¹⁰.

De interese por recrear unha temática que remite cara a posíbeis experimentos científicos é tamén o relato «O neno suicida», no que se parte dunha hipótese que o estado actual da ciencia non pode explicar: a alteración a través da inversión do ciclo da vida, do desafío ás leis naturais, baseado na decisión dun home de nacer da terra sendo vello e evolucionar dende a ancianidade, pasando pola madurez, a xuventude, a adolescencia até o estado seminal. Unha preocupación ontolóxica, metafísica, que se rastrea noutros autores, como Alejo Carpentier, Pierre Daninos, José M^a Gironella ou Xosé Luís Méndez Ferrín (Tarrío Varela, 1987: 90) e que posúe unha desesperanzada compoñente existencial e unha mensaxe fortemente pesimista, polo que ten de constatación da radical soidade e indefensión do ser humano (Alonso Girgado, 1995: 30). A dificultade na adscrición deste texto a unha proposta temperá da ficción científica radica no feito de que a explicación non se basea nos avances da ciencia nin da técnica, senón que se apela á intercesión divina e á capacidade de elección do home, o que de partida nos sitúa no plano do marabilloso ou do realismo máxico. De feito, unha das características definidoras da prosa de Dieste é a súa capacidade para situar o relato no sutil fío que separa o fantástico do marabilloso, «nesa esvaída faixa da realidade na que a penas cabe unha explicación humana para os feitos que se narran» (Tarrío Varela, 1994: 241).

En definitiva, como mantén Arturo Casas (1994: 168), nestes e noutros relatos de *Dos arquivos do trasno* pódese rastrexar unha rica información de orde etnográfica e antropolóxica proxectada sobre un ámbito xeográfico atemporal, esencializado, no que se podería pensar que ucronía e utopía trazan círculos concéntricos sobre a leve trama das historias contadas. En ambos os contos obsérvase a busca dun lector competente, nos que é fundamental a unidade emotiva e a importancia do remate, características vinculadas ao acto de lectura, que aquí se converte nunha autoindagación, así como outros recursos, caso da irrupción do marabilloso no cotián ou a fusión da ficción coa realidade, cuxos mecanismos de mediación autorial e de quebra do fantástico sitúan os contos de Rafael Dieste nunha posición

¹⁰ Unha dúbida que non se dá na versión cinematográfica realizada por Diego Torres en 2007 e interpretada por Xosé Manuel Esperante e José María «Tanas», unha curtametraxe titulada *12007* e na que se recrea a historia desprendéndose do compoñente onírico.

na que a fantasía queda cuestionada, configurando o que Darío Villanueva (1992) denomina dende unha posición pragmática e fenomenolóxica un «realismo intencional».

Conclusións

Por todo o que acabamos de dicir, tanto a novela de Luís Otero Pimentel coma os relatos de Rafael Dieste son propostas pioneiras, orixinais e innovadoras no momento da súa publicación. En ambos os dous casos recrean liñas temáticas que foron e seguen a ser recorrentes nas diferentes tendencias da ficción científica que se deron ao longo do século XX e tamén no que vai do XXI. Porén, as obras analizadas non se poden adscribir totalmente a esta modalidade por estaren marcadas polo onírico, o que as distancia da verosimilitude e da xustificación de cariz científico e non marabilloso que sería preciso recrear nas tramas.

A modernidade dunha e outra proposta tiveron diferente fortuna no sistema literario galego pois, mentres Luís Otero Pimentel e a súa novela *Campaña da Caprecórneca* quedaron esquecidos e as poucas referencias que a el se atopan non sempre souberon ponderar o valor da súa novela, no caso de Rafael Dieste é un autor canónico, capaz de converterse nunha referencia ineludíbel da literatura galega con só unha obra narrativa publicada, o que sen dúbida pon de manifesto a calidade literaria de *Dos arquivos do trasno*.

Bibliografía

- Alonso Girgado, L. (1995): «Ollando nos arquivos» en VV.AA., *Rafael Dieste. «Era un tempo de entusiasmo»*, Vigo: A Nosa Terra, pp. 26-30.
- Bóveda, J. E. (2013): *A xanela insólita. Unha historia reducida da ficción científica literaria*, Santiago de Compostela: Alcaían/Urco Editora.
- Carballo Calero, R. (1962, 1981): *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Galaxia.
- Casas, A. (1994): *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Vigo: Galaxia
- Castelao (1926): *Cousas*, A Coruña: Edicións Lar.
- Dieste, R. (1926, 1962): *Dos arquivos do trasno*, Vigo: El Pueblo Gallego/Galaxia.
- Equipo Glifo (Grupo Compostelán de Investigacións Semióticas e Literarias, formado por A. Tarrío, F. Cabo, B.-A. Roig, A. Casas, A. Abuín e D. Villanueva, 1998, 2003): *Diccionario de termos literarios a-d, e-h*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

- Even-Zohar, I. (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas» [«Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research», 1997]. Traducción de M. Iglesias Santos, revisada polo autor en *Teoría de los Polisistemas: estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*, Madrid: Arco/Libros, pp. 23-52.
- Filgueira Valverde, X. (1925): *Os nenos*, Pontevedra: Lar (Imprenta Casa Antúnez).
- Forcadela, M. (1997): *Á lus do candil, de Ánxel Fole. Guías de lectura*, Vigo: Edicións do Cumio.
- González Fernández, M. F. (1997): «Poe e Dieste: universo de influencias posibles» en J. M. Oro Cabanas e J. Varela Zapata (eds.), *Adquisición y aprendizaje de lenguas segundas y sus literaturas*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 289-293.
- González Gómez, X. (1987): «A literatura de quiosque», *Dorna* 11, pp. 119-124.
- _____ (1989): «O relato policial», *Cadernos a Nosa Terra de pensamento e cultura* 3, maio, pp. 4-5.
- Hermida, M. (1994): «A fantasía que xorde da tradición» en L. Otero Pimentel, *A Campaña da Caprecórneca*, Vigo: Galaxia, pp. 9-18.
- _____ (dir.) (2003): *Narradores ocasionais do século XIX (Relato breve)*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia.
- Irizarry, E. (1980): *La creación de Rafael Dieste*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- _____ (1992): *Estudios sobre Rafael Dieste*, Barcelona/Coruña: Anthropos/Ayuntamiento de La Coruña.
- Liñares Giraut, A. e B.-A. Roig Rechou (1988): «Introducción. Os primeiros pasos cara a unha prosa narrativa moderna» en *Xulián Magariños Negreira. Un home da «Época Nós» (1904-1934)*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, pp. 9-21.
- Mociño González, I. (2015): «Filgueira Valverde na formación do sistema literario infantil e xuvenil» en A. Tarrío (ed.), *Xosé Filgueira Valverde: Día das Letras Galegas 2015*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 89-113.
- Neira Vilas, X. (2011): *A prensa galega de Cuba*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- _____ (2014): «A novela de Otero Pimentel» en X. Alonso Montero e A. Pulido (coords.), *Polos vieiros das palabras. Homenaxe a Modesto Hermida*, Vigo: Ir Indo Edicións, pp. 139-140.
- Otero Pimentel, L. (1898): *Campaña da Caprecórneca*, La Habana: Follas Novas.
- Roig Rechou, B.-A. (1982): «As noveliñas LAR, unha lección para o KIOSKO GALEGO», *Dorna* 7, abril, pp. 17-23.
- _____ (1983): *Análise da narrativa da colección «Lar»*. Memoria de Licenciatura, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela
- Tarrío Varela, A. (1981): «Para unha literatura de kiosko en galego», *Hoja del Lunes*, Vigo, 11 maio, incluído posteriormente en *De letras e de signos*.
- _____ (1985): «Dez anos de narrativa», *Grial* 89, pp. 309-336.
- _____ (1986): «Rosalía, Curros, Pondal: literatura e colonización» en VV. AA., *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, pp. 395-401.
- _____ (1987): *De letras e de signos. [Ensaio de semiótica e crítica literaria]*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1988): *Literatura gallega*, Madrid: Taurus.
- _____ (1992): «Introducción» en VV. AA., *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 399-400.
- _____ (1994): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2004): «Identidade literaria e referentes interliterarios» en A. Abuín González e A. Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península ibérica*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 445-459.
- _____ (2008a): «Espazos culturais e literatura na Galicia contemporánea», *Boletín Galego de Literatura* 36-37, 2º semestre 2006-1º semestre 2007, pp. 169-198.
- _____ (2008b): «Literatura, nación y geografía» en L. Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 245-273.
- Torres Feijoo, E. (2001): «Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego» en J. M. Carrasco González, M. J. Fernández García e M. L. Trindade Madeira Leal (eds.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera-1º Encuentro de Lusitanistas Españoles*, Cáceres: Universidad de Extremadura, vol. 2, pp. 967-996.

Vilavedra, D. (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo: Galaxia.

Villanueva, D. (1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España-
Espasa Calpe.



Mulleres e Guerra Civil Española. Unha proposta tipolóxica na narrativa infantil e xuvenil galega

MARTA NEIRA RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

A maneira de introdución

No ano 2003 o profesor Anxo Tarrío Varela acolleume como bolseira nun dos proxectos de investigación que dirixía no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades e inicioume no camiño da investigación feita con rigorosidade. Esta oportunidade laboral permitíume coñecer un home que, lonxe da aparencia adusta que moito dos alumnos e alumnas da Facultade de Filoloxía tiñamos, me brindou o seu saber, axuda e amizade e se amosou como unha persoa próxima.

Pasado o tempo, as miñas liñas de pescuda centráronse na Literatura Infantil e Xuvenil, na que, non sendo a súa especialidade, tamén me soubo aconsellar de maneira atinada. Co traballo que se presenta a continuación pretendo manifestar por escrito o meu agradecemento e respecto por quen tanto me ensinou e ofreceu, se ben son consciente de que moito me queda que aprender para render homenaxe como merecería.

Na Literatura Infantil e Xuvenil galega foron varias as obras teóricas que abordaron a relación desta literatura coa temática da Guerra Civil Española. Con todo estas achegas non se publicaron até o século XXI, momento histórico que comezou facendo gala dun contexto sociopolítico e cultural máis integrador e global que axudou a deixar a un lado os medos e temores do pasado, mais que tamén abriu un debate sobre a pertinencia de recuperar ou non a memoria histórica relacionada co Guerra Civil e as accións represivas levadas a cabo durante o conflito e as primeiras décadas da férrea ditadura franquista, discusión, tal como lembrou Mari Jose Olaziregi (2008: 15), que tivo

una actualidade absoluta dentro da sociedade española. Baste recordar, por exemplo, que el pasado 26 de decembro se aprobou a coñecida popularmente como Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007), ‘por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura’. Términos como ‘reconocimiento’ o ‘reparación’ protagonizan una ley que, entre múltiples actuaciones, prevé compensaciones para acciones que busquen la

localización e identificación de vítimas, o a destrucción de símbolos y monumentos públicos que ensalcen la represión franquista, o incluso la Creación del Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil, centro que, entre otras acciones, trataría de fomentar la investigación histórica sobre la Guerra Civil, el franquismo, el exilio y la Transición, y contribuiría a la difusión de sus resultados¹.

Como exemplo deses traballos teóricos pódese destacar o monográfico *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* (2008), publicado pola Rede Temática de Investigación Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano (LIJMI) e coordinado por Blanca Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López, no que, ademais de comentarios específicos de obras galegas que tratan esta temática, se inclúe un traballo de Roig Rechou (2008a) no que esta pioneira no estudo da Literatura Infantil e Xuvenil galega presenta o contexto sociopolítico e cultural no que se xeraron as obras e, a seguir, clasifica estas en «Literatura testemuñal: memorias, crónicas, epistolarios e autobiografías», «Sombras e descubertas da Guerra Civil», «Ruptura de traxectorias vitais e aprendizaxes á forza» e «A Guerra Civil lembrada, referida ou aludida a partir de narradores adultos».

Tamén os volumes colectivos *La Guerra Civil española en la narrativa infantil y juvenil (1936-2008)* (2012), editado por Roig Rechou, Veljka Ruzicka Kenfel e Ana Margarida Ramos, e *The Representations of the Spanish Civil War in the European Children's Literature (1975-2008)* (2014), editado novamente por Roig Rechou e Ruzicka Kenfel. O primeiro, un monográfico no que, ao longo dos dous grandes apartados nos que se divide («1936-1975. Contexto socioeducativo y cultural. El inicio de la temática» e «1975-2008. Contexto sociopolítico y cultural. Creciente visibilidad de la temática»), se atende ás obras narrativas que representaron a Guerra Civil entre os anos 1936 e 2008 nas linguas de España, entre elas ás publicadas en lingua galega, e se realiza un estudo comparado da produción narrativa descrita. O segundo, unha obra na que, ademais dos comentarios dos libros galegos que trataron a temática, da autoría de Agustín Fernández Paz, Marina Mayoral e Xosé Neira Vilas, e que foron realizados respectivamente por Agreló Costas, Ferreira Boo e Mociño González e Roig Rechou, as editoras dan conta do contexto

¹ A esta Lei, que xerou controversias e lecturas antagónicas, precedérona outras moitas iniciativas. tales como, en Galicia, a declaración do ano 2006 como «Ano da Memoria Histórica».

no que saíron a lume as obras nas diferentes linguas e describen, segundo os tópicos básicos preestabelecidos para o proxecto coordinado no que o estudo se enmarca², os volumes narrativos publicados en lingua galega.

Así e todo, se nos fixamos nos traballos publicados arredor da relación das escritoras de Literatura Infantil e Xuvenil galega co tratamento da Guerra Civil Española nas súas producións ou naqueles estudos que se detiveron nos tipos de mulleres e roles por elas desempeñados presentes nas obras que trataron dalgún xeito o conflito bélico español do ano 1936, verase que son moi poucas as contribucións aínda existentes. Neste senso é de salientar a Francesca Blockeel (2010), quen analizou vinte novelas, entre as que se atopan tres de autoría galega e varias traducidas ao galego, que trataban esta cuestión bélica. No seu estudo, Blockeel detíñase nas representacións das mulleres que denominaba «miliciana», «maestra» e «mujer común de antes y durante la guerra» e «mujer de la posguerra», na que diferencia «las mujeres de los vencedores» e «las mujeres de los vencidos»³.

Así as cousas, despois destes antecedentes, e tomando en consideración tanto as tipoloxías que se foron conformando a través dos estudos enmarcados nos feminismos literarios coma outras que se ofreceron en estudos socio-históricos de corte feminista⁴, en Neira Rodríguez (2016) establécese unha tipoloxía de personaxes femininas a partir da análise das obras narrativas da Literatura Infantil e Xuvenil en lingua galega, é dicir, as escritas en galego e as traducidas a esta lingua, que representaron algún aspecto da realidade da Guerra Civil Española (1936-1939) dende o inicio do conflito até o 2014, ano no que se conmemorou o setenta e cinco aniversario do remate da contenda.

Froito desta análise detémonos a continuación nalgúns exemplos desa tipoloxía, na que se tiveron tamén en conta as definicións que de *prototipo*, *arquetipo* e *actante* recolle o Equipo Glifo (1998, 2003, www.cirp.es/pls/bal2/f?p=DITERLI).

² Proxecto de investigación coordinado «A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil (1975-2008)» (PGIDIT-INCITE09 214 089 PR), financiado pola Xunta de Galicia e conformado por dous subproxectos.

³ En publicacións periódicas e volumes derivados de congresos destacarían os estudos de Neira Rodríguez (2010, 2011, 2012).

⁴ Pénsese, por citar algúns exemplos, en Blanco (1995), Alvariño e González (2006), Tavera García (2006), Marco (2011) e Pernas Oroza (2011), entre outros.

Breve achega ás «Nenas da guerra», «Penélopes», «Desveladoras do significado dos silencios» e «Caladas»

Entre os anos 1980 e 2000 pódese establecer un período de crecente visibilidade da temática da Guerra Civil Española nas obras narrativas infantís e xuvenís escritas en lingua galega galega ou traducidas ao galego, mentres que do ano 2000 en diante se fala dunha eclosión desa temática, tal como amosan as 11 obras publicadas no primeiro período (8 escritas en lingua galega e 3 traducidas) e as 19 do segundo (15 escritas en galego e 4 traducidas) fronte á única publicada con anterioridade ao ano 1980, *Aqueles anos do Moncho*, de Xosé Neira Vilas (Neira Rodríguez, 2016). Polo comentado, é lóxico que nestes momentos xurdan novas tipoloxías das mulleres nas obras narrativas infantís e xuvenís que se achegan a esta temática, tales como as «Nenas da guerra», as «Penélopes», as «Desveladoras do significado dos silencios» e as «Caladas» (Neira Rodríguez, 2016), nas que a seguir nos detemos.

No primeiro dos períodos sinalados, concretamente en 1993, publicouse *Mañá fará bo día* (1993), primeira tradución ao galego que trata a temática na que se centra este traballo, a partir do orixinal *Il fera beau demain*, da autoría de Luce Fillol (Jemmapes-Argelia, 1918), escritora que comezou a publicar para os máis novos na década dos setenta e da que, malia ter sido galardoada cunha mención de honra no Premio Hans Christian Andersen por mor da súa produción, non se conta con ningunha outra obra traducida ao galego.

Nesta novela as personaxes secundarias de Marida e Margarida representan, tamén por vez primeira na narrativa infantil e xuvenil galega, as denominadas «nenas da guerra», nenas que viviron a guerra en idades temperás, pero, máis concretamente, as «nenas refuxiadas», aquelas que pola ideoloxía política dos pais foron trasladadas con estes a outros países e recluídas en campos de refuxiados.

Atendendo á produción autóctona, é dicir, á escrita orixinalmente en lingua galega, en 1994, publicouse nunha colección das denominadas de fronteira (Beckett, 2008), *Tristes armas* (1994)⁵, da autora pertencente á unidade xe-

⁵ Número 2 de «Fóra de Xogo», colección emblemática que deu a coñecer obras de autores da literatura institucionalizada ou de adultos que, co seu prestixio e traxectorias consolidadas, achegaron correntes e tendencias á literatura xuvenil galega. Pensada coa intención de se dirixir aos niveis máis altos da escolarización obrigatoria, «Fóra de Xogo» acolle textos fundamentalmente narrativos que responden a diferentes correntes e tendencias formais e temáticas —novela realista, ficción científica, policial, aventuras, terror, intriga, diarios

racional denominada da «Literatura institucionalizada á Literatura Infantil e Xuvenil» (Roig Rechou, coord., 2015: 16-18) Marina Mayoral (Mondoñedo, 1942), novela na que se realiza fundamentalmente unha homenaxe aos nenos e nenas españois, fillos de republicanos, que foron enviados a Rusia por causa da Guerra Civil. As protagonistas desta obra, Harmonía e Rosa, representan tamén as «nenas da guerra», pero, máis concretamente e con maior protagonismo na narración, as «nenas evacuadas», categoría que inclúe aquelas rapazas que, por seren seus pais do bando republicano, foron enviadas a colonias estranxeiras para que non padecesen os horrores do conflito, feito que levou consigo o desarraigamento e a madureza prematura (Castro Marcos, 1939: 196-197).

Uns anos despois, en 1999, saíu a lume *Tempo rachado* (1999), novela que se inscribe dentro das memorias de infancia de carácter máis ou menos autobiográfico (Fernández, 1999) e que constitúe a única achega á narrativa xuvenil galega de Margot Chamorro (Vigo, 1929), autora pertencente á mesma unidade xeracional que Mayoral e á que a emblemática revista feminista *Festa da Palabra Silenciada* homenaxeou en novembro de 2014 (Bar Cendón, 2014). Nela, a personaxe principal, Picotín, representa as «nenas da fame», aquelas nenas da guerra que viviron en carne propia o conflito e mais a Posguerra, caracterizados ambos, en moitas ocasións, pola total escaseza de alimentos que, para algunhas personaxes, tal é o caso de Picotín, se converte nunha obsesión.

Igual que Picotín son tamén «nenas da fame» Liberdade e Lisseta, protagonistas, respectivamente, de *Palabras de pan* (2005) e de *Agardarei por ti en África* (2008), ambas as dúas novelas traducidas ao galego xa no século XXI, de Blanca Álvarez (Cartavio-Coaña, Asturias, 1957), escritora que se achegou á temática da Guerra Civil Española en varias das súas obras dirixidas ao lectorado infantil e xuvenil, algunhas delas aínda non traducidas ao galego⁶.

Outra das tipoloxías de mulleres presentes nas obras narrativas infantís e xuvenís galegas que tratan a Guerra Civil Española é a das «Penélopes»,

adolescentes...— e que abordan un amplo abano de temas e conflitos que preocupan á mocidade e aos adultos, como relacións interpersoais a problemas sociais e comunitarios, con marcas peritextuais cheas de elementos da cultura xuvenil, polo tanto con clara intención de se dirixir en primeira instancia ao lectorado avezado. Nela reeditáronse obras doutras coleccións, do sistema institucionalizado e mesmo doutros selos editoriais que foran ben acollidas pola mocidade (Neira Rodríguez, 2009).

⁶ Referímonos a *Memoria del infierno* (Edebé, 2005), *El Maleficio de la espina* (Destino, 2006) e *Del amor y la muerte, te hablo* (Edelvives, 2008).

categoría que novamente foi introducida na narrativa infantil e xuvenil galega por medio da tradución. Esta denominación toma o nome da fiel esposa de Odiseo, o protagonista do coñecido poema épico atribuído a Homero, personaxe símbolo da fidelidade conxugal, que espera durante anos a chegada do home tecendo de día e destecendo de noite o labor realizado para, deste xeito, eludir o compromiso adquirido cos pretendentes que a rodean. Así, co nome desta personaxe, presente tamén en varias obras da Literatura Galega de adultos⁷, desígnanse no corpus analizado aquelas personaxes que agardan o regreso dos homes, neste caso, todos eles fuxidos da Guerra Civil. É bo exemplo a personaxe secundaria da nai de Xoán, de *Crónicas de Media Tarde* (1997), novela da autoría dun dos «architects of the evolution of children's literature in the twentieth century» (Sánchez Ortiz, 2014: 116), Juan Farias, nome literario de Juan Farias Díaz-Noriega (Serantes, Ferrol, A Coruña, 1935-Villaviciosa de Odón, Madrid, 2011), traducida ao galego a partir do homónimo título en castelán publicado un ano antes e que acolle conxuntamente a triloxía composta por *Años difíciles* (1983), *El barco de los peregrinos* (1984) e *El guardián del silencio* (1985), tres títulos ilustrados por Reyes Díaz e publicados en Valladolid pola Editorial Miñón na colección «Las Campanas⁸». Trátase dunha personaxe que, ao igual que a protagonista da historia clásica de Homero, tamén comeza a tecer unha manta, nesta ocasión no momento en que o home se converte nun *fuxido*, así: «A nai de Xoán de Luna tardou moito tempo en rematar aquela manta. Traballaba tódalas noites. Servíalle para agardar polo sono» (p. 39).

Así mesmo, son «Penélopes» a personaxe Hortensia, de «A cor dunha lembranza», relato incluído en *Historias roubadas* (1998), volume que acolle oito relatos do autor da literatura institucionalizada Francisco X. Fernández Naval e que, como se sinalou Mociño González en Roig (coord., 2015: 163):

comparten o fío das consecuencias de confrontacións, algunhas bélicas como a guerra civil española, o exilio ou a loita armada por defender uns ideais, como se pode seguir por Agra e Roig (2004), Roig Rechou (2008e: 69-102; 2011c: 159-183; 2012: 529-548); e Roig, Ruzicka e Ramos (2012).

⁷ Pénsese, por exemplo, no coñecido poema homónimo de Xosé María Díaz Castro, autor cuxa obra poética foi estudada polo miúdo en Requeixo (2014).

⁸ Posteriormente, no ano noventa, as dúas primeiras foron publicadas por Susaeta coas ilustracións da mesma autora e na mesma colección.

No relato sinalado Hortensia agarda o regreso da guerra de Manuel, mais este non chega a producirse porque o home abandonou a familia e formou outra nova en Cuba. Con todo, na produción escrita orixinalmente en lingua galega é de destacar Azucena, a muller dun pastor fuxido da guerra e indultado unha vez finalizada esta, personaxe feminina de *Historia da bicicleta dun home lagarto* (2014), de Fina Casalderrey (Xeve, Pontevedra, 1951), unha das voces máis significativas da «Xeración do 68» (Roig Rechou, coord., 2015), que fixo da familia e das relacións e conflitos un dos eixes temáticos que vertebran a súa produción infantil e xuvenil na que tampouco estiveron ausentes o amor polos animais, a importancia da amizade ou o tratamento de temáticas consideradas tabú, cuestións que, como sinalou Roig Rechou (2008b: 59-61/153-155), aborda con naturalidade dende unha perspectiva eminentemente realista, cunha linguaxe poética ben dosificada, moito humor, axilidade e grande emotividade, que fixeron dela unha autora clásica contemporánea da Literatura Infantil e Xuvenil galega.

A condición de «Penélope» desta personaxe déixase ver moi claramente nalgunha das ilustracións da santanderina Laura Súa Campo que completan a narración textual. Deste xeito, de todas as imaxes que no volume se inclúen, sobresae aquela na que Azucena é representada dentro do fogar observando a aperta que, no limiar da porta, se dan o home e o fillo, o primeiro acabado de chegar, mollado, mal vestido e acompañado dun can.

Pola súa parte, a denominación «Desveladoras do significado dos silencios» inclúe aquelas personaxes, fundamentalmente adolescentes, que intúen polas actitudes e silencios dos que as rodean, principalmente dos seus familiares, que algo se lles oculta do pasado, máis concretamente das cuestións relacionadas coa Guerra Civil Española e as súas consecuencias, en especial sobre algún membro da familia.

Pola súa curiosidade ou por descubertas fortuítas comezan a indagar nunha época da que pouco ou nada saben. As súas investigacións lévanas á descuberta de escuros episodios familiares é á recuperación da memoria histórica da súa familia e, por extensión, da sociedade en xeral. Tamén, en varios casos, a concienciarse de que elas teñen un importante papel na transmisión dese legado que se lles acaba de desvelar.

É o caso de Sara e Clara, as protagonistas, respectivamente, de *Noite de voraces sombras* (2002) e *Corredores de sombra* (2006), obras que forman parte do que a crítica denominou «ciclo das sombras» (pola súa recorrencia a este

símbolo) ou «triloxía da memoria» (Soto López, 2008: 254⁹), da autoría de Agustín Fernández Paz (Vilalba, 1947-Vigo, 2016), un dos principais autores da «Xeración do 68» (Roig Rechou, coord., 2015), o «clásico contemporáneo» (Roig Rechou, 2008b) da Literatura Infantil e Xuvenil galega máis internacional e o primeiro escritor galego desta literatura sobre o que se fixo unha tese de doutoramento (Agrelo Costas, 2015).

No primeiro caso Sara é unha estudante adolescente que lembra as súas vivencias dous meses atrás e que descoñece o que supuxo a Guerra Civil e as súas consecuencias na sociedade na que vive e, especialmente, nun membro da súa familia, o Tío Moncho, pero que pola súa curiosidade e valentía trata de facer memoria deses feitos que os maiores lle ocultaron até conseguir recuperar a memoria familiar e colectiva. Pola súa parte, Clara sente necesidade por revelar a identidade dun esqueleto que a arrastra á descuberta da Guerra Civil, etapa da que algo sabía porque lera novelas ambientadas neses anos, pero á que apenas se aludía na escola, sendo Miguel o primeiro que lle fala «desde a memoria familiar, da guerra en carne viva» (p. 55).

Amais das sinaladas son «Desveladoras do significado dos silencios» Elsa, a protagonista da novela gañadora do Premio Lazarillo de Literatura Xuvenil 2005¹⁰, *A sombra descalza* (2006), de An Alfaya, nome literario de María de los Ángeles Alfaya Bernárdez (Vigo, 1964), escritora da «Xeración dos 90» que se iniciou na Literatura Infantil e Xuvenil galega na última década do século XX e cuxa produción se consolidou no século XXI ao ser recoñecida polo lectorado e pola crítica (Mociño González, en Roig, coord., 2015: 332-333); e Etelvina da Silva, protagonista de *Quen matou a Inmaculada de Silva?* (2009), de Marina Mayoral, novela na que a autora se achega novamente á temática na que se centra este traballo e que intratextualiza coa propia obra de Mayoral, tal e como se evidencia nos peritextos¹¹.

⁹ Baixo esta etiqueta inclúese tamén o relato «As sombras do faro» inserido en *Historias para calquera lugar* (2001) e en *Tres pasos polo misterio* (2004), historias nas que Fernández Paz amosou o seu interese dende había anos por falar da memoria do noso pasado e da necesidade de rescatala, de combater a desmemoria.

¹⁰ A este recoñecemento de ámbito estatal, que tamén galardoou neste século XXI outras obras de autoría galega tal como se pode constatar en Roig Rechou (2000-2015), seguíronlle outros galardóns como o Premio Xosé Neira Vilas ao Libro Infantil e Xuvenil do Ano 2006; o White Ravens 2007 e Lista de Honra do IBBY 2008.

¹¹ En «Verán 2008. A xeito de epílogo» remítase ao lector a *La única libertad* (1982, 2002), obra de Mayoral na que se dá a coñecer outra etapa vital da protagonista e na que aparece parte do universo familiar recreado na novela comentada neste traballo.

Así, no primeiro caso Elsa é a adolescente da familia Contreras Soler que, a partir da morte da súa tía avoa Sagrario, é a encargada

de descubrir a orixe de tanta sombra familiar, de tanta tristeza, ocultamentos e silencios, que nun primeiro momento parecen debidos a ideoloxías encontradas, pero en realidade proveñen de renunciadas das mulleres por mor do malvado herdo que deixou a Guerra Civil: frustracións amorosas, exilios interiores, emigración, vinganzas etc., entre vencedores e vencidos. Rancores que non rematan coa morte da súa tía avoa Sagrario, unha pantasma que sempre andaba descalza e á que, xa finada, lle poñen uns zapatos de veludo, feito que desencadea a inqueda de Elsa cando comproba, tras descubrir os misterios familiares, que talvez non haxa solución e a condena se perpetúe no tempo (Roig Rechou, 2008a: 83).

No segundo, a moza de dezaseis anos con vocación de escritora, Etel, ao igual que as protagonistas das obras de Fernández Paz ou da de An Alfaya, trata de descubrir o pasado dun familiar durante os anos da guerra, concretamente a estraña morte de Inmaculada de Silva, unha curmá de súa nai, á que todos se refiren como «tía Inmaculada», unha moza moi fermosa, «unha cazadora de primeira», «monárquica e católica» (p. 76), a carón da morte de Antón do Cañote, un republicano e comunista fuxido.

Outras personaxes que se poderían incluír neste mesmo grupo e que se ben non responden completamente á tipoloxía si deixan intuír esta categoría coa que comparten certas semellanzas son Lidia, a protagonista de *A misteriosa montaña de Pena Negra* (1991), de Concha Blanco; Nerea, a de *Un marciano neste mundo* (2004), de Conchi Regueiro, que non chega a ser consciente da importancia que ela mesma ten á hora de transmitir o pasado; Marta, a personaxe de «As sombras do faro», de *Tres pasos polo misterio* (2004), de Fernández Paz, que se anima a entrar nun lugar *tabú* polo que lle conta Miguel, o protagonista da obra; ou Lola, a universitaria estudante de Historia, protagonista de *A morte dun editor. Derradeiros días de Ánxel Casal* (2009), de Vicente Piñeiro, que polo seu desexo de escribir unha novela se interesa pola temática da Guerra Civil Española e as súas consecuencias.

Finalmente, baixo a denominación «Caladas» désígnanse as personaxes que ocultan aos máis novos, especialmente ás súas fillas, os feitos acontecidos entre 1936 e 1939 e as súas consecuencias, cuestións que aínda que non viviron directamente si coñeceron. Trátase, xeralmente, no corpus analizado,

de mulleres pertencentes á clase media e próximas ao bando dos vencidos, aínda que tamén se atoparon casos doutras próximas aos vencedores e de clase social elevada.

Encarnan esta tipoloxía, por exemplo, as nais das protagonistas das obras de Agustín Fernández Paz sinaladas, é dicir, Cristina, a nai de Sara, a protagonista de *Noite de voraces sombras* (2002), e dona Lourdes, a nai de Clara, a protagonista de *Corredores de sombra* (2006).

A xeito de remate

Malia seren máis as tipoloxías de personaxes femininas marcadas en Neira Rodríguez (2016), nesta ocasión detivémonos só en catro delas, as «Nenas da guerra», as «Penélopes», as «Desveladoras do significado dos silencios» e as «Caladas», que cremos resultan significativas por representar varias das etapas vitais da vida das mulleres: a nenez, a mocidade e a idade adulta e a súa relación co conflito bélico obxecto de estudo.

En relación coa primeira desas tipoloxías, as «Nenas da guerra», pódese observar que se introduce na narrativa infantil e xuvenil galega por medio dunha obra traducida, aínda que sexa a partir dunhas personaxes femininas totalmente secundarias na narración. Non obstante, é grazas a *Tristes armas*, de Marina Mayoral, obra publicada pouco despois desa tradución, coa que esta tipoloxía se asenta na narrativa infantil e xuvenil galega que trata a Guerra Civil de 1936 xa que Harmonía e Rosa se sitúan como protagonistas de gran parte do relato narrado e como representantes das «Nenas evacuadas».

Outra subcategoría da tipoloxía «Nenas da guerra», a das «Nenas da fame», é introducida no corpus analizado por unha autora cuxa produción na Literatura Infantil e Xuvenil galega practicamente se reduce a unha única obra. Trátase, como xa se comentou, de Margot Chamorro, que a xeito de relato autobiográfico lle dá voz a Picotín. Esta «Nena da fame» será apoiada xa no século XXI polas personaxes de Liberdade e Lisseta das obras sinaladas de Blanca Álvarez, autora de varios relatos que se achegan á temática que nos ocupa e nos que tamén presentou outras tipoloxías de personaxes femininas anovadoras.

Pola súa parte, as «Penélopes» apareceron na produción narrativa en lingua galega grazas, novamente, á tradución. Nesta ocasión á dunha obra dun

escritor xa consolidado na Literatura Infantil e Xuvenil en lingua castelá, Juan Farias, aínda que, como pasara anteriormente coa obra da alxeriana Luce Fillol, o protagonismo da personaxe feminina que introduce esta tipoloxía é practicamente inexistente no relato.

Se ben na primeira obra narrativa en lingua galega que recolle esta tipoloxía a personaxe segue sendo secundaria (referímonos á personaxe Hortensia, do relato «A cor dunha lembranza», de Fernández Naval), unha autora de referencia na Literatura Infantil e Xuvenil galega como é Fina Casalderrey dá firmeza a esta tipoloxía coa personaxe de Azucena, de *Historia da bicicleta dun home lagarto*, clasificación que, como xa se dixo, é reflectida nas imaxes que acompañan a narración textual.

No que ás «Desveladoras do significado dos silencios» se refire é de salientar a introdución e o asentamento desta tipoloxía grazas á produción de Agustín Fernández Paz, autor que se achegou á temática tratada neste traballo «nunha data aínda afastada de calquera sospeita de ‘oportunismo’ arredor do controvertido tema da memoria histórica» (Soto López, 2008: 253) e escritor que tamén destaca por introducir e asentar as denominadas «Caladas».

Como se pode observar, trátase dunha clasificación na que as mulleres escritoras en lingua galega foron as pioneiras na introdución de novos roles, se ben a excepción no caso dos escritores a constitúe o inesquecibel Fernández Paz. Trátase de mulleres creadoras, pertencentes a diferentes xeracións, que mesmo en máis dunha ocasión (caso de Marina Mayoral ou Blanca Álvarez) souberon representar a variedade tipolóxica.

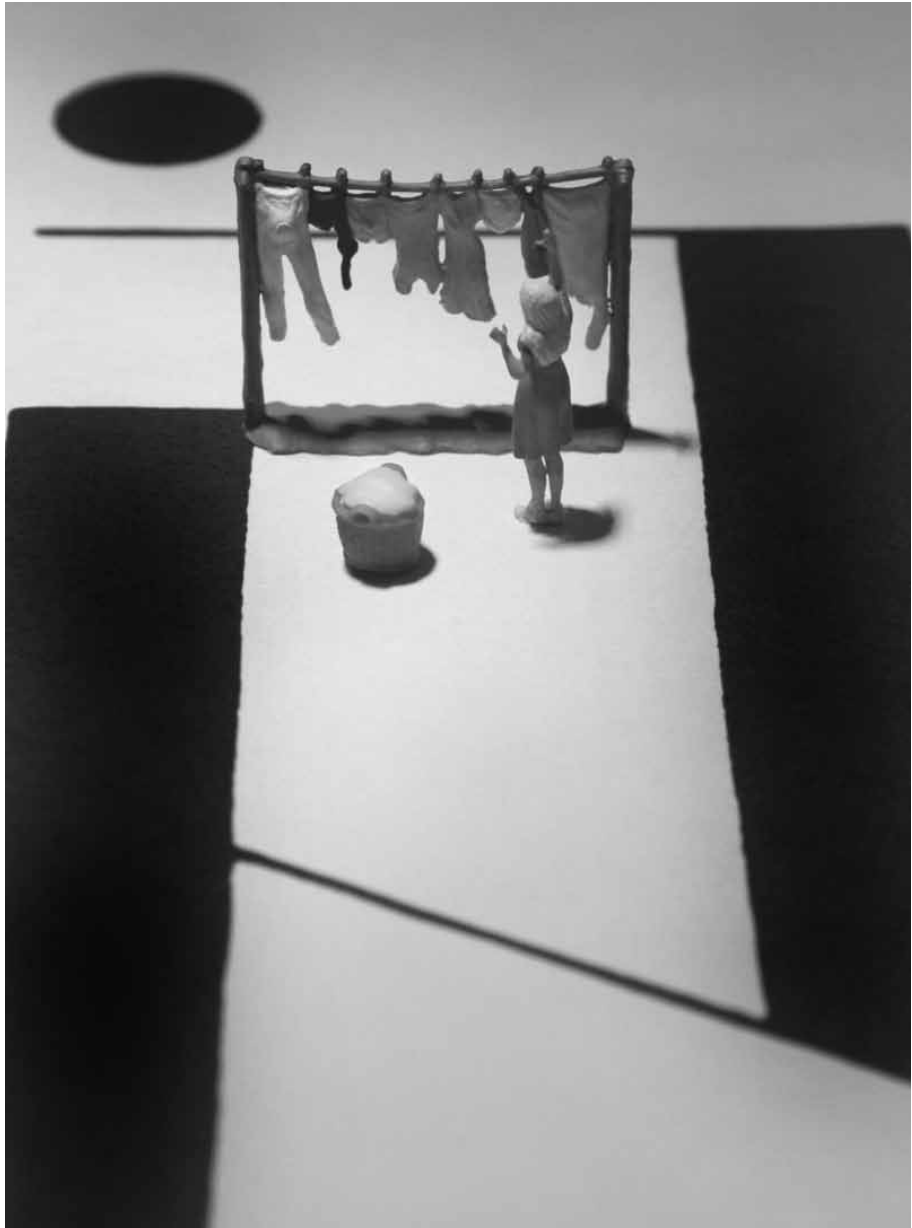
Bibliografía

- Alfaya, A. (2006): *A sombra descalza*, Vigo: Xerais
- Álvarez, B. (2005): *Palabras de pan*, Pontevedra: Luís Vives/Tambre. L. Fernández Rodríguez (trad.).
- Álvarez, B. (2008): *Agardarei por ti en África*, Barcelona: Planeta & Oxford. I. Soto (trad.).
- Agrelo Costas, E. (2015): *Da institución escolar ao centro do canon: Agustín Fernández Paz*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tese de doutoramento.
- Alvariño, C. e M. González (2006): «Recuperando a memoria das mulleres» en C. Alvariño *et al.*, *A memoria esquecida: Peladas, presas, paseadas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-53.

- Bar Cendón, M. (2014): *Homenaxe a Margot Chamorro, unha referente do movemento feminista*, en *Festa da Palabra Silenciada*, Vigo: Feministas Independentes Galegas.
- Beckett, S. L. (2008): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, London: Routledge.
- Blanco, C. (1995): *Nais, damas, prostitutas e feirantas*, Vigo: Xerais.
- Blockeel, F. (2010): «La mujer y la joven en la narrativa juvenil sobre la guerra civil» en C. Vázquez (ed.), *Diálogos intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamericana*, Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 41-66.
- Castro Marcos, M. (1939): *El Ministerio de Instrucción Pública bajo la dominación roja. (Notas de un espectador imparcial)*, Madrid: Imprenta Enrique Prieto.
- Chamorro, M. (1999): *Tempo rachado*, Vigo: Xerais.
- Equipo Glifo (1998, 2003): *Diccionario de Termos Literarios*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponible en: www.cirp.es/pls/bal2/f?p=DITERLI.
- Farias, J. (1997): *Crónicas de Media Tarde*, A Coruña: Everest Galicia. Xavier Senín Fernández (trad.), presentación de Carlos Casares.
- Fernández, M^a J. (1999): «Tempo rachado. Margot Chamorro», *Fadamorgana* 2, outubro, p. 75.
- Fernández Naval, F. X. (1998): *Historias roubadas*, A Coruña: Everest Galicia.
- Fernández Paz, A. (2002): *Noite de voraces sombras*, Vigo: Xerais.
- _____ (2006): *Corredores de sombra*, Vigo: Xerais.
- Filloi, L. (1993): *Mañá fará bo día*, Vigo: Galaxia.
- Marco, A. (2011): *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*, Bertamiráns (Ames): Laiovento.
- Mayoral, M. (1994): *Tristes armas*, Vigo: Xerais.
- _____ (2009): *Quen matou a Inmaculada de Silva?*, Vigo: Xerais.
- Neira Rodríguez, M. (2009): «Quince anos da colección 'Fóra de Xogo'», *Malasartes* 18, outubro, pp. 54-56.
- _____ (2010): «Os personaxes femininos nunha obra de An Alfaya e noutra de Agustín Fernández Paz», *Malasartes* 19, maio, pp. 30-35.
- _____ (2011): «Mujer y narrativa infantil y juvenil sobre la Guerra Civil española» en A. Ramos e I. Mociño (eds.), *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil/Crítica e Investigación em Literatura Infantil e Juvenil*, Vigo/Braga: ANILIJ/Centro de Investigación em Estudos da Criança (Instituto de Educação-Universidade do Minho), pp. 445-453.

- _____ (2012): «La guerra civil española en la obra de Agustín Fernández Paz» en R. Ramos y A. Fernández (eds.), *Literatura Infantil y Juvenil y Diversidad Cultural/Literatura para a Infância e Juventude e Diversidade Cultural*, Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS/Centro de Investigación em Estudos da Criança, pp. 393-406.
- _____ (2016): *Narrativa infantil e xuvenil en galego. Mulleres e Guerra Civil (1936-1939)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tese de doutoramento.
- Olaziregi, M. J. (2008): «La Guerra Civil y sus representaciones» en B. Roig-Rechou, P. Lucas e I. Soto (coords.), *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais/Fundación Caixa Galicia.
- Pernas Oroza, H. (2011): *Historia das mulleres en Galicia. Época contemporánea*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Nigratea.
- Requeixo, A. (2014): *A poesía en galego de Xosé María Díaz Castro: Estudo e edición crítica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Tese de doutoramento.
- Roig Rechou, B. (coord.) (2000-2015): *Informe de Literatura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. (CD-ROM www.cirp.es/rec2/informes/).
- _____ (2008a): «A Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil galega: unha temática incompleta» en B. Roig Rechou, P. Lucas e I. Soto (coords.), *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais/Fundación Caixa Galicia, pp. 69-102.
- _____ (2008b): *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/ A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*, Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/Xunta de Galicia.
- _____ (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Roig Rechou, B., P. Lucas e I. Soto (coords.) (2008): *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais/Fundación Caixa Galicia.
- Roig Rechou, B., V. Ruzicka Kenfel e A. Ramos (2012): *La Guerra civil española en la narrativa infantil y juvenil (1936-2008)*, Porto/Santiago de Compostela: Tropelias & Companhia/Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Roig Rechou, B. e V. Ruzicka Kenfel (eds.) (2014): *The Representations of the Spanish Civil War in the European Children's Literature (1975-2008)*, Frankfurt: Peter Lang.

- Sánchez Ortiz, C. (2014): «The War as Depicted in Juan Farias's Works: The Example of Años difíciles» en B. Roig e V. Ruzicka Kenfel (eds.), *The Representations of the Spanish Civil War in the European Children's Literature (1975-2008)*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 115-120.
- Soto López, I. (2008): «Literatura contra a desmemoria: unha lectura de *Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz» en B. Roig, P. Lucas e I. Soto (coords.), *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais/Fundación Caixa Galicia, pp. 251-269.
- Tavera García, S. (2006): «Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta» en G. Gómez, G. Cano, D. Barrancos e A. Lavrin (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 239-265.



A narrativa curta de Álvaro Cunqueiro. Notas sobre «Pontes de Meirado»

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA

Universidade de Santiago de Compostela

E quero saber de *magister* si ista xentiña saíume parecida no retrato, e si eu son ou non parte dela, soñándome narrador de tanta vida e miragre —e si poido contar todo isto, que cáseque é de tras-mundo, querse dicir que eu adoito a pasar tempadas fora do mundo, esculcando? Esculcando o segredo do ser galego?

A. C.¹

1. Limiar

A narrativa curta que Álvaro Cunqueiro escribiu en lingua galega tivo desde sempre un peso menor tanto no canon como no conxunto dos estudos sobre o autor. A abondosa bibliografía que xurdiu na década dos noventa do pasado século, impulsada en boa medida pola celebración do Día das Letras Galegas na honra do mindoniense, non paliou esta carencia. A pesar da popularidade que logrou a particular fórmula narrativa dos textos publicados no seu día na prensa, así como da extensión do corpus, formado por *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente* (1960), *Xente de aquí e de acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979), os relatos curtos cunqueirianos acostuman tratarse ben como un apéndice da súa narrativa, ben como un conxunto de obras menores.

A esta consideración contribuíu talvez a xeneralización dos termos *retrato*, empregado de maneira reiterada polo escritor, e *semblanza*, etiqueta utilizada a nivel editorial para rotular o volume da *Obra en galego completa*, no que se recollen os tres libros. As dúas denominacións restáronlle de seguro entidade narrativa aos textos cunqueirianos, ao resaltaren a súa dimensión descritiva.

¹ «Carta que o autor mandou o Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro», que serve de prólogo a *Xente de aquí e de acolá*.

A procedencia xornalística dunha parte das narracións ocasiona non poucos problemas textuais que agardan un importante labor de edición para seren definitivamente resoltos². Deixando a un lado aqueles relatos aparecidos na prensa que nin tan sequera foron catalogados, a narrativa curta de Cunqueiro chegou até nós a través dos tres volumes máis arriba mencionados. Do proceso de escolma deixou constancia o autor na dedicatoria de *Xente de aquí e de acolá*:

Os meus amigos Antonio Odriozola e Francisco F. del Riego recolleron moitos dos «retratos» que compoñen iste libro, e que andaban dispersos por xornáis e revistas. Sin a súa axuda, a colleita, e tamén sí a escolma, non houberan sido posibles. Por iso quero que figuren eiquí os nomes de delambos, aos que dou as gracias e a quenes adico iste fato de invencións.

A adición de textos que vertebra os tres volumes, coa excepción de *Escola de menciñeiros*, que está estruturado en tres seccións conforme un criterio temático³, non impediu o despregamento por parte do escritor de estratexias de cohesión que evidencian, ademais dunha vocación de unidade, un carácter programático. Este factor, xunto coa afinidade temática e a homoxeneidade formal, levou a cuñar o termo *triloxía* para se referir á narrativa curta galega do autor mindoniense, por moito que a data de publicación do último dos libros, dous anos antes da morte do escritor, faga máis axeitado o de *serie* ou o de *macrotexto*.

O obxectivo deste pequeno ensaio, concibido a xeito de homenaxe a quen estudou con profundidade a obra de Cunqueiro⁴, é facer un achegamento

² Este traballo foi demandado xa por Alonso Montero á altura de 1982: «Haberá que facer unha indagación hemerográfica moi traballosa e coidadosa (1930-1981) en publicacións de Mondoñedo (*Vallibria*, por exemplo), Lugo, Vigo, Madrid, Barcelona, Buenos Aires... Centos e centos de artigos e relatos deberían ser recolleitos nun grosísimo volume misceláneo deses Ópera Omnia» (Alonso Montero, 1982: 27).

³ «Escola de menciñeiros», «Novidades do mundo e fauna máxica» e «Fábula de varia xente».

⁴ Cfr. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1989 (versión castelá revisada: *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía*, Porto: Tropelias & Companhia, 2014); «Claves fundamentais de Álvaro Cunqueiro», *Ínsula* 163, 1991, pp. 9-11; Presentación de *Escritos recuperados. Día das Letras Galegas*, Santiago: Departamento de Filoloxía Galega, 1991; Coordinación de *Álvaro Cunqueiro*, Monografía nº 1 do *Boletín Galego de Literatura*, 1991; *Álvaro Cunqueiro, El caballero Rafael*. Selección. Barcelona: Edhasa, 1991; «Álvaro Cunqueiro e as saídas do labirinto» en VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Xunta de Galicia, 1993, pp. 25-163; «Álvaro Cunqueiro: unha mirada holística» en X. Alonso Montero e A. Pulido, *Homenaxe a Modesto Hermida*, Vigo: Ir Indo, 2015, pp. 145-160.

aos seus relatos curtos como proxecto narrativo unitario a partir do texto «Pontes de Meirado», de *Xente de aquí e de acolá*.

A escolla da peza, no canto do *retrato* dalgún memorábel menciñeiro ou do emblemático «Tristán García», obedece ao desexo de derrubar un dos tópicos que máis levan pesado sobre o corpus. Trátase da fronteira establecida entre as novelas e a narrativa curta, contra a que reaccionaba o propio escritor nun artigo de 1976, «O mundo que teño de meu», no que equiparaba os caracteres dunhas e outras obras afirmando que o seu deseño

val tanto pra os heróis das miñas invencións, como para as pequenas xentes outras do meu país, creadores, fabuladores, máxicos, escépticos, razonadores, humildes, santos, das que conto en *Escola de menciñeiros* ou en *Xente de aquí e de acolá*. (Cunqueiro, 1976: 2)

A universalidade do razoamento que «Pontes de Meirado» expón no relato homónimo non só contribúe a desdebuxar tal fronteira, senón que introduce outro elemento característico da poética de Cunqueiro como son os sutís xogos de erudición, que a miúdo enredan cos fíos da ficción para desestabilizar o status da realidade e da ficción.

2. A narrativa curta de Cunqueiro como proxecto unitario

Aínda recoñecendo a orixe xornalística de moitos dos textos recollidos nestas obras, Cunqueiro porfiou no carácter unitario co que foron escritas. Nunha coñecida entrevista concedida a César-Carlos Morán Fraga afirmaba que

cando escribía *Escola de menciñeiros*, *Xente de aquí e de acolá* e *Os outros feirantes* (...) estaba escribindo un único libro, cunha grande unidade. (Morán, 1982: 373)

A percepción autorial acerca da escritura deste corpus ten a súa correspondencia no abondoso paratexto dos tres libros, concretamente nos títulos e nas notas introdutorias. No que atinxe aos primeiros, a apertura que se percibe no subtítulo *Fábula de varia xente* a respecto de *Escola de menciñeiros* ten a súa continuidade en *Xente de aquí e de acolá*. Á heteroxeneidade que reitera o substantivo *xente* cómpre engadir pluralidade no relativo á procedencia denotada pola expresión *de aquí e de acolá*. A triloxía complétase co rótulo *Os outros feirantes*, onde o autor bota man da metonimia para se referir a un conxunto de seres humanos representativos da colectividade

galega, ao tempo que tende unha ponte cos libros anteriores mediante o emprego do modificador «os outros» (Blanco, 1993).

Maior esforzo cohesivo se percibe aínda nas notas introdutorias. Na que precede a primeira das obras, logo dunha afirmación acerca da proximidade do narrador a estes personaxes —«xente é ista da que falo que conocín, i algunha de mui perto»—, de importantes implicacións en canto estratexia ao servizo do realismo, preséntase unha caracterización do colectivo nos seguintes termos:

Dos curadores de quén conto sempre me solprendéu o que de feito curaran doentes, i o coído humán que puñan no seu trato, amén dunha sotleza inteleitual que lles viría, digo eu, do reconecimento de segredos ordes da Natureza, na cal o home é unha parcela cuios lindeiros nin se saben. (*Escola*, 55⁵)

O comentario limiar prestixia o grupo constituído polos menciñeiros, como tamén o facía a escolla do termo *escola*, ao convertelos en partícipes de cuestións filosóficas universais. No final desta breve nota o escritor identifica a cerna temática das narracións:

O todo é unha pequena viaxe por entre a xentiña de nós, e non dubido de que no meu espello poidan ter ficado, solprendidos e por un instantiño rostos do que chamamos ser galego, da insondabre profundidade do ser galego. (*Escola*, 56)

A condición do ser humano galego é o fío que vertebra o prólogo de *Xente de aquí e de acolá*, concibido a xeito de «Carta que o autor mandou ao Dr. Domingo García-Sabell cando ordeaba iste libro»:

Porque eu terqueo que istes son retratos de xentes que son da nosa tribu, e que non poderían ser de outra calisquer. Querse decir que hai neles, —é a miña opinión—, unha onza en cadaqué, do ser galego, e repartido entre toda ista xentiña está cáseque todo o andamiaxe do galego, están as súas varas de medir o mundo, as voltas do seu maxín, as reviravoltas dos seus soños e devezos, a súa calidade intelectual, o gosto da solpresa, a ironía que fai dun home, nun intre dado, un señor rei, e a humildade, e a sabrosura

⁵ Todas as citas da narrativa curta de Cunqueiro están tomadas de *Obra en galego completa*, t. 3: 'Semblanzas', Vigo: Galaxia, 1983. Para facer referencia aos distintos títulos empregárase o seguinte sistema de abreviacións: *Escola*: *Escola de menciñeiros*; *Xente*: *Xente de aquí e de acolá*; *Feirantes*: *Os outros feirantes*.

da preguiza, o adoecer do que non hai, e o morrer soio coa súa teima, e deixala en erro como un tesouro inatopable... (*Xente*, 152)

A vocación de unidade dos libros de relatos curtos cunqueirianos queda patente no limar ao volume *Os outros feirantes*, tanto na afirmación explícita de que «este fato de retratos son continuación de outros que din fai uns anos no meu libro *Xente de aquí e de acolá*», coma na reiteración da vontade de indagar no ser humano galego, neste caso a través da metonimia, como eixe das narracións: «eu retrataba ao minuto nunha feira, na feira galega, a esta xentiña de nós» (*Feirantes*, 309).

Máis alá da declaración de intencións exposta no corpus paratextual⁶, os relatos das tres obras comparten, agás contadas excepcións, unha fórmula semellante baseada nunha descrición do personaxe que resalta os seus trazos máis singulares. A esta acostuma seguir o desenvolvemento dalgunha peripecia vital. As narracións posúen tamén unhas coordenadas espazo-temporais comúns, situadas en Galicia, en ámbitos rurais ou vilegos. En todas elas é posíbel identificar unidades que constitúen verdadeiros cronotopos bakhtinianos, como é o caso da botica, a taberna, a barbaría ou a feira. Especialmente relevantes son as relacións que se establecen entre os espazos propios e os espazos de fóra —Venta de Baños, Buenos Aires...—, vinculados case sempre á introdución de novos fíos argumentais por veces asociados coa imaxinación.

Nunha estrutura narrativa destas características o personaxe ocupa un lugar central xa desde a súa denominación. A especificidade da onomástica dos tres libros foi posta de manifesto por Christian Ionescu (1993), quen salientou o emprego de fórmulas tradicionais compostas por un nome propio acompañado de información toponímica ou familiar (*Pardo das Pontes*, *Lamego de Mouriz*), un substantivo acompañado dun adxectivo que expresa idade ou condición (*Lamas Vello*, *Pedro Bravo*) ou un substantivo acompañado dun elemento que restrinxe a extensión deste a xeito de alcume (*María a Peneireira*). A extensa nómina de personaxes desta obra caracterízase tamén por unha serie de trazos que en ocasións contrastan con aqueles que

⁶ Afirmacións sobre galegitude como elemento común a estes están presentes tamén en entrevistas concedidas polo escritor. Cfr.: «e que eu dou un retábulo de xente galega que coñecín (...): é dicir, galegos creedores, galegos máxicos, galegos que non se sorprenden do misterio, que viven no misterio con vivacidade» (Morán, 1982: 373); «nestes libros a min o que me preocupaba era o home galego (...), un tipo moi particular, credor, máxico e, ó mesmo tempo, escéptico, racionalista, etc.» (Risco e Soldevila, 1989: 110).

definen os da narrativa longa. É o caso da pertenza á colectividade galega fronte ao exotismo, a procedencia rural, a representatividade antropolóxica e, agás contadas excepcións, o carácter non referencial e a procedencia non libresca (Nogueira, 2009: 57).

Malia a especificidade dos caracteres destes libros, as indicacións que Cunqueiro fixo desde o paratexto para entender os protagonistas da súa narrativa curta escrita en galego ao mesmo nivel que os das novelas semella quedar demostrado na presenza na primeira dalgún dos modelos máis importantes deseñados por el. Por modelo de personaxe entendo un arquetipo creado a partir dun número máis ou menos determinado de trazos semánticos (Nogueira, 2009: 65). Dous dos modelos centrais no conxunto da narrativa do mindoniense, o *soñador* e o *contador de historias*, teñen unha importante presenza nos tres libros de narrativa curta. O *soñador*, caracterizado pola súa condición de eixe, a dimensión literaria, a idade, a capacidade narrativa e a evolución, está detrás de personaxes tan célebres como Sinbad, Ulises ou Paulos, pero tamén de Tristán García e de Eufemio Cortón (*Feirantes*), ou de Louzao de Mouride e de Seixo de Parderrubias (*Xente*). Todos eles reconducen a súa vida seguindo as pautas de imaxinacións, soños e crenzas. Encadran, polo tanto, nos galegos *credores* aos que Cunqueiro se refería no seu artigo de 1976. Pola súa banda, o *contador de historias*, que se caracteriza pola oralidade, a narratividade, a itinerancia, a imaxinación e a miúdo pola súa profesionalidade, é o patrón polo que foron construídos Sinbad, os personaxes da carroza do libro *As crónicas do Sochantre* ou o Señor Elimas, de *Merlín e familia*. É ademais un dos modelos máis presentes na narrativa curta⁷, onde aparece encarnado polo menciñeiro Perrón de Braña (*Escola*), que curaba con historias; Leiras de Tardiz (*Xente*), que «contaba historias de italiáns (218)»; ou Merlo de Lousadela (*Xente*), que facía verdadeiros relatos, coa súa correspondente escenificación, na taberna, diante dun auditorio.

O deseño dos personaxes, consecuente co do conxunto da narrativa cunqueiriana, constitúe, desde a onomástica até os trazos implicados no seu

⁷ Cunqueiro exemplificou este modelo con dous personaxes: Felipe de Amancia, o paxe de *Merlín e familia*, e Penedo de Alduxe, protagonista do relato homónimo de *Xente de aquí e de acolá*: «A este [Penedo de Alduxe], coma ao barqueiro Felipe de Amancia, navegante do miño mozo, débolle moito. Foron a miña escola de ben contar, e si non adiantei máis no arte, culpa miña foi, que non deles. Penedo sabía tódalas historias meiregas, desde os enanos dos abades de Santa María Real até os ferreiros misteriosos de Pe da Serra, pasando polos tesouros escusados nas lamas» (161). Vid. para isto Nogueira, 2012.

deseño, un dos principais elementos definitorios dun conxunto de textos nos que é posíbel intuír un carácter programático.

3. Pontes de Meirado e a redondez do mundo

O segundo dos relatos de *Xente de aquí e de acolá*, «Pontes de Meirado», responde, tanto na fórmula onomástica, baseada no sistema tradicional —«Pontes, que se chamaba Manuel»—, coma na estrutura compositiva, ao patrón xeral da narrativa galega curta de Cunqueiro. O relato comeza coa pegada dun narrador homodiexético que insiste na súa proximidade ao protagonista: «Conocín a Pontes de Meirado fai moitos anos» (158). O testemuño, semellante a moitos outros inseridos no conxunto, non só reforza o universo pechado dos relatos senón que, na medida en que contribúe a dotar o texto de credibilidade, actúa como estratexia ao servizo do realismo (Nogueira, 1995).

A descrición detense nun trazo que Cunqueiro acostuma empregar no deseño dos seus personaxes en calidade de elemento caracterizador, como é o repertorio xestual⁸. A quinésica de Pontes de Meirado é unha peza clave na exposición dos seus argumentos:

Fumando, botaba fume arreo pola boca e polos fuciños, e coído que polas orellas e máis os ollos. O sombreiro quedaba acolá enriba, envolteito na espesa fumareda. E como dunha fonda cova saía a súa voz ronca, opinando sobor dos antípodas, nos que non creía. (158)

O narrador presenta a seguir a particular teoría do protagonista, o *argumento do desliz*. A hipótese de Pontes convértese en certeza ante a falta de evidencias empíricas:

si un boreal se tumba e esbara buscando a Australasia, e un austral déitase e esbara buscando a Borealasia, chegará un momento no que as prantas dos pes se toquen. Istes dous serían verdadeiros antípodas. Agora ben, sóubose dalgún que esbarase pra arriba? Os que falan dos antípodas, falan como si a Terra fose cha de todo, e a Terra é redonda. Esto, nas barberías, era argumento de moito peso. (158-159)

Pontes de Meirado asenta a explicación na redondez da terra, razón que resulta determinante no éxito da súa argumentación. Neste senso, o na-

⁸ A cuestión foi abordada, desde unha perspectiva semiótica, en Tarrío, 1989.

rrador ofrece información acerca da recepción da oratoria do protagonista, nunha simulación completa dos procedementos da transmisión oral, desde a enunciación até a recepción, moi frecuente na obra de Cunqueiro⁹. Nótese tamén como o discurso de Pontes ten fortuna nun deses microespazos ou cronotopos aos que máis arriba facía referencia e que acostuman estar asociados á narración oral.

Na súa particular teoría sobre a cuestión, o protagonista introduce un novo argumento, o *imán terrenal central*, que faría posíbel a existencia de antípodas. Cómpre notar como este razoamento fora escoitado, nunha conferencia impartida por un alemán en Buenos Aires, un deses espazos de fóra que acostuman introducir a novidade e propiciar o enramado argumental.

Arxentina é tamén o lugar onde o protagonista deixara, durante o seu regreso temporal a Galicia, «unha italiana que atendía por Virna Filossi» (159) e que acabou traizoándoo co irmán, a quen lle fixera un poder para o casamento. O narrador homodixético reaparece no final do relato para proporcionar algúns detalles en aparencia superfluos, que de novo están a actuar como operadores do realismo: «Contábame a min dos amores seus nunha taberna do Campo Castillo, en Lugo, comendo perdiz» (159). O relato conclúe coa lembranza de Virna despois de que Pontes atallase unha brincadeira onde o narrador retomaba a explicación do alemán a respecto dun imán terreal que, mentres se estaba formando, «a Terra, voando arredor do Sol, iba deixando caer cousas da parte de embaixo, que agora poderán atoparse noutros planetas» (159):

Nunca máis se soupo, repito, do Adolfo, nin de Virna. Eu díxenlle, por broma, que ao millor, non estando no seu o imán terrenal central, caíran da Terra e estaban de vagancia na Lua. (159)

A alusión ao imán redondea o relato logo da deriva cara ao fracaso sentimental do seu protagonista. Igual que os menciñeiros e que moitos dos personaxes que habitan a narrativa curta cunqueiriana, Pontes de Meirado vive apegado á súa razón e achégase, na exposición desta, a argumentos científicos. Ademais dun galego *fabulador*, por botar man de novo da terminoloxía de Cunqueiro, é un deses galegos *credores* aos que tamén dota de prestixio e de universalidade, por facelos abordar cuestións, como os

⁹ Esta cuestión foi desenvolvida con detalle en Nogueira, 2012.

antípodas ou a redondez da terra, que noutrora ocuparon o centro do pensamento da humanidade.

Nunha pasaxe da súa *Topografía cristiá* (século VI), o viaxeiro Cosmas Indicopleustes arremetía precisamente contra a idea dun planeta redondo e contra a existencia de «hombres que viven en la otra parte de la tierra (esférica)». Da mesma maneira que Pontes de Meirado, a súa argumentación botaba man tamén do exemplo dos pés opostos:

Supongamos que los pies de un hombre sean opuestos a los pies de otro hombre, y que sus dos pies los sostengan a ambos sobre la tierra, en el agua, en el aire, o donde queráis, ¿cómo sería posible que estos dos hombres se mantuvieran de pie? ¿Cómo podría ser que uno estuviera viviendo según la naturaleza y el otro (con la cabeza hacia abajo) contra la naturaleza (I, *apud* Eco 2013: 34).

A diferenza de Pontes, Cosmas Indicopleustes describía da redondez da terra. No seu empeño por desacreditar as teorías dos antípodas, contrarias á natureza, afirmaba que, de existiren, tería tamén que existir a *antichuvia*, un fenómeno que, por seguir o xogo da erudición e a ficción, semella tamén acaído para as argumentacións dos personaxes cunqueirianos.

Con independencia de que Cunqueiro coñecese a *Topografía cristiá* ou outros textos semellantes, resulta evidente a combinación de erudición científica e ficción —léase imaxinación— en «Pontes de Meirado». Dentro da súa sinxeleza, o relato é un exemplo da universalidade da narrativa curta de Cunqueiro, por moito que estea contextualizada nun espazo xeográfico e antropolóxico galego, por moito que se insira nun discurso —maioritariamente ensaístico— sobre a identidade e por moito que o escritor insista en que é o ser humano galego o principal eixe temático destas obras. A universalidade vén dada neste caso pola participación nun debate que ocupou o pensamento ao longo de moitos séculos de historia.

Con erudición, imaxinación e un certo distanciamento humorístico, Cunqueiro aborda, a través do personaxe de Pontes de Meirado, a esfericidade da Terra. O retrato constitúe un exemplo de como, desde unhas coordenadas identitarias concretas, os personaxes da súa narrativa curta escrita en galego dialogan a miúdo con discursos de prestixio como a Onomástica, a Medicina, a Filosofía e, neste caso, a Astronomía e a Física.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (1982): «Varia cunqueiriana», *Faro de Vigo*, 4 de marzo, p. 27.
- Blanco, C. (1993): «As outras feirantas» en VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 197-212.
- Cunqueiro, Á. (1976): «O mundo que teño de meu», *Nordés* 4, pp. 2-3.
- _____ (1983): *Obra en galego completa*. Tomo 3: 'Semblanzas', Vigo: Galaxia.
- Eco, U. (2013): *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona: Lumen.
- Ionescu, C. (1993): «La onomástica de Álvaro Cunqueiro. Antroponimia de los relatos cortos» en VV. AA., *Congreso Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-33.
- Morán Fraga, C. C. (1982): «Entrevista a Álvaro Cunqueiro» en VV. AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 371-387.
- Nogueira, M. X. (1995): «Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro», *Boletín Galego de Literatura* 13, pp. 51-66.
- _____ (2009): *Soñadores e familia. Os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Santa Comba: Tresctres.
- _____ (2012): «O contar claro, seguido e ben. Estratexias de oralidade na obra de Cunqueiro» en A. Chouciño e M. X. Nogueira (eds.), *Palabra viva. Galicia e Hispanoamérica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-145.
- Risco, A. e I. Soldevila (1989): «Entrevista con Álvaro Cunqueiro», *Boletín Galego de Literatura* 2, pp. 107-119.
- Tarrío, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia.



Pola ruta do sochantre das *Crónicas de Cunqueiro*

CAMIÑO NOIA CAMPOS
Universidade de Vigo

As Crónicas do Sochantre (1956)¹, que Álvaro Cunqueiro publica ao ano seguinte de *Merlín e familia*, conta a viaxe fantástica por Bretaña dun curioso personaxe, Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon, de profesión sochantre na igrexa colexial de Pontivy.

A novela está dividida en tres partes: I. «A carroza», con catro capítulos, conta como Mamers, o cocheiro, vai ao encontro do sochantre para levalo na viaxe coas estadeas, despois de recoller o defunto fidalgo de Quelven. II. «As historias», con sete capítulos, é a parte máis longa na que as estadeas pasan a noite falando das súas vidas e mortes. III. «As viaxes» narra en catro capítulos as aventuras acontecidas no percorrido da carroza.

Espazo e tempo da narración

Calquera análise que se faga de ACS debe situarse na diéxese dunha historia fantástica na que Cunqueiro, manténdose na alternancia soño-realidade, parodia experiencias persoais vividas posiblemente durante a guerra española de 1936². Mais nin a análise da fantasía nin da parodia que encerra a novela é tema do meu traballo, analizarei só a existencia, real ou inventada, dos lugares que segue a ruta da carroza e a duración do tempo da historia. Tratarei de mostrar o que hai de realidade e de ficción entrando no xogo que lle propón o autor ao seu lectorado, pois, como di Forcadela (2009: 33):

Dalgún xeito, os analistas de A.C. vémonos forzados a entrar no seu xogo, a percorrer o seu mesmo camiño, toda vez que desentrañar as peculiaridades dos seus personaxes e das súas historias remite, en derradeira instancia, a un esforzo cognoscitivo que pasa pola visita, totalmente necesaria, a fontes actanciais e pragmáticas que sempre residen no mito.

¹ ACS a partir de agora, en lugar do título completo *As crónicas do Sochantre*.

² Esa é a tese defendida por Ana Spitzmesser (1997), sobre a que Manuel Forcadela (2009) reelabora a súa análise da narrativa cunqueirana. Autores que, ademais de Anxo Tarrío (1989), González-Millán (1991) ou Pérez-Bustamante (1991), por citar só algúns, fixeron amplas análises interpretativas e descritivas desta novela. No seu libro de 2009, Forcadela dedícalle atención especial a ACS da páxina 72 á 96.

O sentido máis usual de 'espazo' narrativo é o de lugar en que se desenvolve a acción dunha historia, un espazo físico, interior ou exterior, ficcional ou real. Unha categoría narrativa que adoita articularse á de 'tempo' e que Mijail Bachtin considera unha entidade dotada de sentido que el chamou 'cronotopo'. No relato de ACS, os espazos son sempre exteriores, lugares xeográficos reais, independentes do tempo. Sábese por propia confesión de Cunqueiro que cando escribe ACS non visitara Bretaña. Así o di no «Epílogo para bretones» que lle apón ás edicións en castelán:

Sepan los bretones que lean este libro que el Autor no ha viajado por su tierra, y todo lo que aquí en estas «Crónicas» se cuenta de ella, está tomado de mapas, de libros de viajes, de lecturas de Chateaubriand y de Le Goffic, de algunas historias de ciudades y de cartas ejecutorias de las nobles familias (...). El campo y las ciudades, los ríos y los vados, los caminos y las ruinas, los he pintado del natural de tierra mía, Galicia, siendo ambos, el bretón y el galaico, reinos atlánticos, finisterres, parejos en flora y fauna, y provincias vagamente lejanas.

Daquela, hai que entender que Cunqueiro sitúa a viaxe en espazos referenciais de terras luguesas, que coñecía e podía describir, nomeándoos con topónimos bretóns que el descoñecía, «subvertendo a dicotomía espazo referencial espazo ficcional», en palabras de Forcadela. E aí reside, para min, boa parte da importancia da novela pois, sen coñecer o territorio, o mindoniense non fai circular ao chou a carroza, márcalle unha ruta polos camiños de Bretaña da que se desvía en poucas ocasións, como veremos máis adiante.

E, dado que só tiña referencias escritas dos topónimos citados, pretendo descubrir en que medida Cunqueiro atinou coa súa situación xeográfica no país bretón.

En canto ao tempo da narración, xa analizado por Ana Pérez-Bustamante (1991) e Joaquim Ventura (1993), cómpre só advertir da confusión temporal que nos ofrece o texto. O narrador, editor das «libretiñas» de memorias do sochantre, fai referencia a períodos de tempo imprecisos e mesmo contraditorios. No inicio da obra indícase que os cadernos contan «as aventuras que correu Charles Anne dende o ano mil setecentos noventa e tres a mil setecentos noventa e sete». Un período de tempo no que tanto se pode entender que foron catro anos, de excluírmos o de 1797, coma cinco, de incluílo. Máis adiante, o defunto coronel Coulaincourt explícalle

ao sochantre que «en tres anos esta troupada pousará en terra de vez» (p. 35), e cando o sochantre volve á pensión de Clementina levaba barbas de tres anos. Pérez-Bustamante (1991: 147), que fai o cálculo do período temporal incluíndo o ano 1797, considera que foron cinco anos de viaxe e sorpréndese de que máis adiante se faga referencia a tres anos. Unha contradición que Ventura tenta entender cunha lóxica realista. E que Spitzmesser (1997) e Forcadela (2009) entenden como períodos temporais referenciais da vida de Cunqueiro durante a guerra civil española, que, como se sabe, durou tres anos.

Na edición orixinal³ galega dise que o sochantre nace en 1762 e que tiña vinte e dous anos cando «pasou a Pontivy de sochantre racioeiro na Santa Colexial Capela». Así que chega a esa cidade no ano 1784 e en 1793, ao iniciar a viaxe fantástica, tiña trinta e un anos e levaba nove anos no cargo. Na tradución castelá de ACS, que manexa Pérez-Bustamante, sen dúbida por un erro de transcripción, dise que o sochantre nacera en 1772, incrementando na profesora gaditana a idea de confusión temporal da novela, xa que en 1793 o sochantre aínda non podía estar en Pontivy. Joaquim Ventura (1993: 188-189), tratando de facer cadrar o intervalo temporal entre 1793 e 1797 cos anos da barba que ten o sochantre á fin da viaxe, considera que o narrador fala dun «tempo subxectivo e non obxectivo» e fai un curioso cálculo: «Aínda podendo resultar especulativo, poderíamos colocar eses *tres anos* (“máis ou menos”) entre o final do outono de 1793 e os primeiros meses de 1797», apoiando esa proposta no suposto de que Cunqueiro quixese facer coincidir os tres anos «co lapso que vai desde que os xacobinos (Marat, Danton e Robespierre) asumen o poder ata que a terceira fase da revolución (...) dá paso ó Directorio». Cunqueiro, certamente, sitúa a historia nos primeiros anos da Revolución francesa («E nestas imaxinacións pillouno a revolución de Francia»), mais supoñer que pretendeu facer coincidir o tempo narrativo co tempo histórico da etapa sinalada por Ventura non pasa de ser unha curiosa especulación, como el mesmo suxire. É máis evidente que a referencia aos tres anos da barba do sochantre poida estar na Guerra Civil, que o autor pasou acollido no bando dos sublevados franquistas. Por outra parte, no inicio da historia, non hai dato ningún sobre a presenza do outono, en cambio, faise unha ampla descrición do intenso frío invernal: «Aterecer aterecía o Señor Sochantre

³ A galega de 1956, como as seguintes publicadas en Vigo pola editorial Galaxia dan a data de 1762. Eu utilizo a edición de 1980.

de Pontivy a erguerse tan cedo, e máis aínda en tempo como aquel, cifrado en xistras da Mancha, sieiros atlánticos e caladas e frías néboas do río Blavet» (p. 17). O sochantre ten moitas mantas da cama, pon medias de la e casaca e antes de saír á rúa envolto no manteo ponse a maxinar na vida pracenteira que levaría ao volver do enterro en Quelven, xantando baixo as ponlas da maceira («o seu pumar famoso»). E:

Matinando nesta festa que a sí mesmo, esquencéndose de que *aínda era xaneiro*, se preparaba pra maio vindeiro, papou nun vó o desaúno, e cumprimtado por madame Clementina, que lle aconsellaba que se abriguese as orellas, coa caixa do bombardino na man, saíu á rúa o señor sochantre (p. 21).

Abondaría co dito para poder situar o inicio da historia no máis cru do inverno, pero aínda se pode engadir o que se di máis adiante: «Cumpríase pra xaneiro o cabodano do señor fidalgo de Quelven (...) e no cabodano xa tiña que estar o fidalgo na cova súa, no camposanto de Quelven» (p. 131).

Nas páxinas dedicadas a ACS, Forcadela (2009: 84) atribúe á improvisación literaria de Cunqueiro a indefinición do tempo da historia entre tres, catro e cinco anos:

encontrámonos cun tempo referencial perfectamente delimitado xa que somos informado de que o sochantre, nado en 1772 (sic)⁴ entra na hoste en 1793 por máis que A.C. facendo novamente alarde da súa improvisación literaria erre na seguinte nota da súa escala improvisatoria de pianista-mecanógrafo e nos diga primeiro que o sochantre permaneceu cinco anos nese estado (...) e máis adiante nos diga que só foron tres.

E Forcadela, prescindindo da datación-trampa que nos propón o narrador, entende que «a historia é un conxunto de acontecementos, como unha urdime, como un tecido, texto que alguén tece de fíos que non se sabe de que novelo veñen, nin quen tece con eles». Por algo González-Millán (1991: 38), autor, como Pérez-Bustamante, dunha tese sobre a narrativa de Cunqueiro, non se mete a analizar o tempo narrativo na novela, limitándose a sinalar a existencia de «dúas temporalidades ben demarcadas, o día e a noite, que impón o seu propio ritmo aos espazos do relato e aos mesmos personaxes».

⁴ Forcadela dá o ano 1772 como data de nacemento do sochantre, que é a que, por erro de transcripción, aparece na primeira tradución ao castelán da novela, que utiliza Pérez-Bustamante no seu libro de 1991.

Por que Bretaña?

Sabemos que a Cunqueiro lle gustaba transitar coas súas historias polo mundo real e pola fantasía e que os territorios nos que sitúa as accións van de Occidente a Oriente, describindo lugares non sempre identificables. De maneira que non debe sorprendere que nesta obra a escolla fose Bretaña sen ter ido alá. As dúas páxinas iniciais de ACS son unha descrición orográfica e mitolóxica do noroeste francés que ben podería substituírse polo noroeste de Galicia de cambiarlle os topónimos. Mais, tratando de buscar unha razón precisa para que fose ese país e non outro o escollido, pódese aducir que no tempo da escrita de ACS, coincidente co de *Merlín e familia*, Cunqueiro andaba inmerso na lectura de historias medievais, de tratados sobre antigas tradicións de Francia e, segundo el mesmo ten dito, nas *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand. De maneira que nesas lecturas puido xurdir a idea de escribir as fantásticas historias de Merlín, situando o meigo en espazos da terra luguesa, lonxe do bosque de Brocelandia e a viaxe das estadeas en terras do interior de Bretaña que só coñecía polos libros e polas conversas con Felipe Leven⁵. Sabería Cunqueiro por este amigo bretón que Bretaña é unha enorme chaira cruzada por ríos de auga abundante, con extensos herbais, campos de trigo, millo e patacas, así como fragas cubertas de feitos, toxos, xestas e carqueixas onde campan as mesmas árbores do noso país; en definitiva, unha terra semellante á galega, en especial, á Terra Chá. A identidade física entre os dous países é sen dúbida a razón esencial da escolla dos espazos narrativos bretóns en ACS, pois «se algún país se parece a Galicia é, sen dúbida, Bretaña», di Joaquim Ventura (1993: 186-187). Mais, para o crítico catalán as semellanzas non se reducen á paisaxe e á cultura ancestral senón que el tamén as ve entre as fidalguías bretoa e galega, que —di— foron «marxinadas do poder central desde o século XV e reticentes perante todo cambio, instaladas no antigo réxime aínda nas portas do século XX». Éme difícil ver as semellanzas sinaladas por Ventura nas clases nobres de Galicia e Bretaña, mais si acredito na identidade antropolóxica entre os pobos bretóns e galegos desde a Prehistoria, que me gusta chamar celta. Unha identidade incrementada coa romanización de ambos os dous países que respectou os costumes pagáns e que a cristianización posterior tratou de facer desaparecer. Para Forcadela (2009:

⁵ Profesor bretón amigo de Cunqueiro.

69) «esta localización fóra de Galicia obedece á vontade de transcender o ámbito do mito local e da súa utilización literaria, promovendo a presenza (...) dun motivo», o da Compañía, que pertence ao imaxinario tradicional do noso pobo e do bretón.

Toponimia bretoa

Animada polo entusiasmo de Manuel Forcadela, que seguira as rutas de ACS, percorrín eu tamén eses camiños visitando os lugares citados na novela cun mapa dos departamentos interiores. E foi á volta daquela viaxe cando comecei a redactar este artigo asombrada de atopar naquel país unha paisaxe tan semellante á galega e abraida polo ben que atinara Cunqueiro na descrición dos espazos físicos da novela, pintándoos só «do natural da súa terra galega».

Retomo agora o que escribira hai dous anos a partir da lectura de ACS e das informacións adquiridas *in situ*, no percorrido polas aldeas, vilas e cidades dos departamentos de Morbihan, Côtes d'Armor e a parte leste do de Finistère, axudada pola información recollida nas oficinas de turismo e Internet.

A. Toponimia das orixes familiares

Dise que o pai de Charles Anne de Crozon procedía do solar de Paimpont, en Crozon (*Kraozon*); unha pequena vila mariñeira situada na costa oeste fisterrá, nunha punta de terra que se mete no mar fronte a Brest e que dista douscentos trinta quilómetros de Paimpont (*Pemport*). Esta vila do departamento interior de Ille et Vilaine foi un antigo priorado construído en 645 á beira dunha lagoa no bosque de Brocelandia (*Brec'helean*), sobre o cal os monxes bieitos edificaron un mosteiro no século XIII. Nese lugar sitúanse as lendas celtas e aí desenvólvense moitos dos episodios da historia de Bretaña, que Cunqueiro coñecía moi ben.

A nai do sochantre era orixinaria da vella cidade de Angers no departamento de Maine et Loire, que ten un gran castelo medieval e na actualidade é un importante porto fluvial. Ao morrer a nai, «Monsieur de Crozon o Besgo casou cunha camareira xorda de Rennes, que tiña ovellas postas nos pasteiros do Rance» (p. 13). Rennes está situada na confluencia do río Vilaine e do seu afluente Ille, o río Rance pasa a uns cincuenta quilómetros, máis ou menos, de alí cara ao norte.

O sochantre nace en Josselin (de Goscelinus) o día de San Cosme⁶. É unha antiga viliña que dista trinta e seis quilómetros de Pontivy, fundada en 1008 polo Vizconde de Rohan, pai de Goscelinus, ao redor do seu castelo situado nunha rocha elevada «na doce ribeira do río Oust», como se di na novela. No século XIV foi destruído polo exército inglés e Olivier de Clisson, futuro condestable de Francia, constrúe no lugar a enorme fortaleza-palacio que puiden visitar. En Josselin, «un italiano tocador de viola, mestre de baile» e profesor de trompeta do adolescente Charles Anne decide a súa profesión. Advertindo que o rapaz non tiña folgos para tocar ese instrumento, recoméndalle que probe co bombardino. E, acadada a habelencia no dominio de tal instrumento, consegue, «a sochantría con menores de Pontivy» (p. 12).

B. Toponimia das viaxes

A carroza percorrerá os camiños do corazón de Bretaña, desde a cidade de Pontivy no departamento de Morbihan á de Dinan no de Côtes d'Armor, cunha incursión final en Bagnoles de l'Orne, que está en Normandía.

Iníciase a historia coa descrición da cidade de Pontivy [*Pondi*] situada na confluencia do río Blavet coa canle que vai de Nantes a Brest, construída, entre outras, na época de Napoleón para facer navegables os ríos bretóns. A vila ten actualmente preto de catorce mil habitantes. No libro descríbese unha mañá fría e neboenta cando o sochantre se ergue da cama, almorza e sae correndo «por chegar a tempo ao coro dos racioeiros de San Maclou» (p. 18) envolto no manto coa caixa do bombardino agarrada.

Nas primeiras páxinas de ACS aparecen varios topónimos, dos que só dous son bretóns e serven para situar o personaxe. Os outros tres son nomes do lugar de elaboración de obxectos sen interese narrativo. Trátase dun recurso léxico moi do gusto de Cunqueiro para darlle un carácter coloquial ao discurso, un tipo de sintagma que adoita utilizar no conxunto da súa obra. Dísenos que o sochantre vive «na rúa dos Vidreiros ao pé do castelo», o lugar de encontro co condutor da carroza. Ese día, o músico cambia a ruta que fai sempre antes de dirixirse á colexial e non vai coñecer as novidades que traen os viaxeiros na dilixencia de Auray (*An Alre*). Unha vila que dista corenta e catro quilómetros de Pontivy, a onde acode xente de toda Bretaña

⁶ A festa de San Cosme e San Damián celébrase o 27 de setembro. Cunqueiro dedicou varios artigos a lembrar a figura de San Cosme; en «El envés» do *Faro de Vigo* do 11 de outubro de 1979 fala da devoción que hai en Galicia a este santo e das capelas dedicadas a el.

para visitar o mosteiro de Saint-Anne. Segue o cocheiro pola longa rúa dos Vidreiros ata a praza do Peso, onde os agarda a hoste, despois de pasar polo convento feminino de San Prepósito e atallar pola calella de Serpe, todos nomes de ficción. Pontivy non ten rúas nin prazas con eses nomes, polo menos na actualidade.

No segundo capítulo, a carroza parte de Pontivy cara a Quelven, unha pequena aldea moi próxima a Pontivy coñecida pola súa grande igrexa de estilo gótico-flamíxero, construída no século XV; está dedicada á Nosa Señora e conserva unha das escasas imaxes de virxes abrideiras de Bretaña. Para ir a Quelven a carroza cruza o río Blavet e o narrador dá unha descrición do lugar por onde pasa que non dei atopado. Quelven non está nunha costeira desde onde se poida mirar a veiga do río cuberta de froiteiras. Pontivy e Quelven están situadas nunha ampla chaira coa única elevación da gran rocha na que se asenta o castelo. A referencia que se dá doutros espazos, descríbense outro camiño e outra veiga do país galego. E o sochantre vai por eses lugares («soterradas alamedas»)⁷ cos «defuntos vespertinos». Vai temeroso sen saber onde o levan, escoitando falar os defuntos sen poder velos e desexa que se faga o día. Na fin do capítulo, a carroza recolle no cemiterio o fidalgo de Quelven.

No terceiro capítulo, os defuntos cumprimentan o fidalgo e este saúda o sochantre, preséntalle as estadeas e infórmao de que fora el quen o mandara chamar para que lle toque unha marcha de reverencia no enterro, en recompensa herdará unha maceira (*pumariña*) situada «nun alto, según se baixa para Pontivy dende o cruceiro da Lontra», que está en Vernié (p. 29), di liñas máis adiante. Na localización indicada non dei atopado nin o cruceiro de Lontra nin aldea ningunha de nome Vernié. Buscando en Google atopei unha poboación con ese nome situada na rexión do Loira, no departamento de Sarthe, que, curiosamente, pertence ao distrito de Mamers; velái o nome do cocheiro da carroza. As palabras veñen a ti no soño da imaxinación e hai que atrapalas e darlles un lugar, diría o fabulador Cunqueiro. Cando o fidalgo está a falar co sochantre do seu enterro, intervén o escribán de Dorne e di que «aínda faltan algunhas xornadas»; hai que supoñer que se refire ao día do enterro. Entón Coulaincourt ordénalle a Mamers que vaia «cara ó camposanto de Kernascléden», unha aldea próxima a Quelven con outra

⁷ Con ese adxectivo Cunqueiro advirte da irrealidade das 'alamedas', fala do mundo do subsolo.

igreja gótica do século XV, dedicada a Nôtre-Dame. É unha construción máis fermosa cá de Quelves cunhas pinturas impresionantes nas bóvedas e restos dunha danza da morte no muro dunha das capelas laterais. Cunqueiro debía de ter referencia desa igrexa e da súa riqueza ornamental e, quizais por iso ou quizais atraído pola sonoridade do topónimo, fai baixar a carroza uns quilómetros cara ao sur para logo dar a volta. Falan os mortos e «o sochantre aparvara con tódolos sucesos de aquela mañá de brétema» (p. 33), un dato máis sobre o tempo transcorrido.

O capítulo cuarto iníciase á tardiña, «entre lusco e fusco». Os mortos adurmiñaban na carroza e o sochantre tiña fame e sede, mais non se deteñen. A carroza pasa «a trote por diante da taberna de Clouzemel» e polo mesón de Les Pieux⁸ (p. 34) e «pouco máis alá de Les Pieux deixaron o camiño real» (p. 34). Aquí pérdolle a ruta á hoste, non atopei ningunha vila con ese topónimo na dirección indicada, existe un en Normandía, no departamento da Mancha, a máis de trescentos quilómetros de Kernascléden. O sochantre está canso e preguntalle ao defunto Coulaincourt cando se poderá deitar. Este, despois de explicarlle as limitacións que teñen as estadeas, dille que se dirixen «cara ás ruínas do mosteiro de Saint-Efflam la Terre», onde Mamers deixara unha pipa de cervexa e un xamón que asaran en Dinan antes da viaxe. Mentres os defuntos van perdendo as carnes, o sochantre queda a durmir. O escribán de Dorne comenta «estoulle moi agradecido ao difunto cabaleiro de Combourg, que tamén me trouxo *eiquí*, ao camposanto de Kernascléden, a botarme na caleira vella» (p. 36), do que se pode deducir que están en Kernascléden, pero pouco despois dise que se ven «ao lonxe unhas luces, que debían ser, polo corrido pola carroza, as da vila de Kernascléden» (p. 37). Por que se precisa, logo, o lugar co deíctico ‘*eiquí*’ se a carroza ía cara a Saint-Efflam? Cunqueiro xunta lugares distantes e cambia de dirección ao seu antollo despreocupado do territorio no que parece situarse, sexa por ‘fantasía lúdica’ ou por imprecisión. No remate do capítulo é noite e a hoste chega ás ruínas do mosteiro de Saint-Efflam la Terre, quizais en referencia a unha antiga capela dedicada a ese santo lendario⁹, que foi construída no

⁸ Querería Cunqueiro facer referencia con este topónimo ao nome do rei de Aquitania, Louis I ‘Le Pieux’, que chegou a emperador de Occidente e que en 818 veu someter a rebelde Bretaña?

⁹ Hai varias lendas sobre o santo. Unha di que Efflam nace no ano 448 e que era fillo dun rei irlandés. Que casou moi novo con Enora, pero fixo voto de castidade. Un anxo axudouno a resistir a tentación da carne e fuxiu a Bretaña, desembarcou en Plestin, no Trégor. Outra

ano 994 no lugar onde parece que foran atopados os restos do santo. A capela está na aldea de Saint-Efflam situada na costa noroeste de Bretaña entre os departamentos de Côtes-d'Armor e Finistère.

No adro do mosteiro os defuntos pasan a noite contando a súa vida e morte ao longo dos sete capítulos da segunda parte. O sochantre séntase ao pé da estatua de San Efflam á luz dun farol colgado da man do santo e «de cando en vez cantaba a curuxa e (...) por onde unha luceciña que o vento abanaba como unha pouliña decía que debía estar Kernascléden» (p. 44). Unha vez máis faise referencia a Kernascléden que dista algo máis de cen quilómetros de Saint-Efflam. Nesta parte, dedicada á narración das historias dos defuntos, detense a viaxe da carroza. No terceiro capítulo, dise que o escribán de Dorne nacera en Faouët, «preto deiquí», confundindo unha vez máis a referencia ao lugar onde están co deíctico 'eiquí'. Le Faouët está a quince quilómetros de Kernascléden, relativamente preto, mais dista oitenta e cinco de Saint-Efflam, que é onde parece que está a hoste. Semella que o narrador sitúa en Kernascléden o mosteiro de Saint-Efflam, o que se confirma cando, no último capítulo, está para rematar a súa historia o criado do demo Guy Parbleu e o día comeza a lombrigar e dise: «O San Efflam de pedra retiraba o seu pé de derriba do brazo do sochantre. De Crozon santi-gouse (...) Cantaban os galos en Kernascléden, e no adro do vello mosteiro en que pasara a noite aquela hoste, rinchaba o Le Garde, o famoso luceiro do señor coronel» (p. 87).

No inicio da terceira parte, nunha especie de limiar, descríbese a situación do sochantre, que non pegara ollo en toda a noite, e a dos defuntos que van recuperando as carnes. Saen de mañanciña do mosteiro de Saint-Efflam polo «camiño de Rostrenen que vai pola ribeira do río Scorff, por entre prados, neste xaneiro medio cubertos polas augas» (p. 92), un dato que nos obriga a sitúa a saída en Kernascléden, pois alí o Scorff abeira a estrada que leva a Rostrenen no lado oeste de Morbihan ata xuntarse co Blavet no ancoradoiro de Lorient, para entraren xuntos no mar. A referencia ao mes de xaneiro, nunha narración realista, faríanos pensar que aínda están no ano do inicio da viaxe, pois non houbo máis indicación do paso do tempo que o tránsito do día á noite, mais na fantasía pasa decontado. Dise que van durmir á selva de Goutic nunha cabana a carón dunha fonte e que á

lenda conta que chegou de Irlanda coa súa muller Enora sen consumaren o matrimonio e consagrados a Deus. Efflam viviu nunha ermida no bosque ata a morte, o ano 512.

noitiña irán cear unhas perdices en salsa na horta da reitoral de Carhaix. O topónimo Goutic non existe nesta zona; é de supoñer que Cunqueiro quixo referirse con el ao bosque de Huelgoat, que nomeará máis adiante. Carhaix (*Karaez*) é unha pequena vila de orixe romana (*Vorgium*), chamada primeiro Carafes e logo Carhaix, que significa ‘*carrefour*’ por ser un centro de vías de comunicación na época galorromana.

Comeza a última parte do libro coa carroza transitando pola «chaira enlamada de Huelgoat» para baixar polo vao do río Aulne. Nesa vila, o sochantre merca unha peza de pan de centeo. A fraga de Huelgoat, no departamento de Finistère, está situada no Parque Natural de Armórica a carón dunha lagoa formada polo río Argent. É un lugar sobre o que se contan moitas lendas e contos populares protagonizados por fadas e polo rei Artur, que, dise, habitan baixo as enormes rochas de cuarzo do parque. O sochantre está feliz coa nova vida de viaxeiro, «nunca fora tan novo» e solicita sentarse no pescante a carón de Mamers para gozar da paisaxe. A carroza diríxese agora a Dinan, os defuntos queren ver a guillotina que se vai poñer a funcionar nesa cidade. Para ir alá, a carroza ten que dar volta cara ao leste e pasar outra vez por Carhaix para subir «polo camiño real (...) [que] corre por entre mestas uceiras e grandes lamas de auga brancuxenta» (p. 97) ata Gingamp, onde a hoste pasaría a noite nunha pousada. A vila de Guingamp (*Gwengamp*) ten unha fermosa basílica dedicada a Nôtre-Dame de Bon Secours dos séculos XI e XII e un castelo do tempo de Pedro II. Está no departamento de Côtes-d’Armor e ata Dinan hai noventa e catro quilómetros de distancia en dirección ao noreste (hoxe chégase axiña pola autovía que une Brest e Rennes). Pero a carroza non segue esa ruta, desvíase e vai «cara a Lanrivain, cortando polas landas de Carhaix, polo camiño vello» (p. 99); e para ir a Lanrivain (*Larruen*) hai que baixar vinte e sete quilómetros cara ao sur. Cando «pasaban por Lanrivain a carón do calvario» comezaba a anoitecer e «a pousada onde iban faguer noite estaba a dúas légoas de Guingamp, perdida en medio das herbeiras de Moedac» (p. 99), polo que, finalmente, quedan a cear nun alpendre.

Durante a cea, o coronel de Coulaincourt anuncia que hai por alí un grupo de *chouans*¹⁰ que van saírlles ao encontro a uns revolucionarios que ao

¹⁰ Grupos de contrarrevolucionarios franceses que loitaron a favor dos realistas na revolución de 1789. Reciben o nome dun dos líderes chamado Jean Chouan. Actuaron no norte do Loira, en Bretaña, Maine, Normandía e no sur de Anjou.

amencer han levar dous canóns cara a Morlaix (*Montroulez*), pola estrada de Saint-Brieuc. O coronel colabora no enfrontamento contra os republicanos.

Para chegar desde Lanrivain a Dinan un vehículo calquera tería que subir á estrada principal e circular cento dezaioito quilómetros, a carroza dos mortos, que vai polas «soterradas terrazas» de Bretaña, chega decontado abeirando o río Rance, como se conta no capítulo segundo. Dinan é unha fermosa cidade fortificada que conserva o aspecto medieval dos séculos XIV e XV cun gran castelo, a torre do reloxo, as casas da época, as rúas de pedra, as igrexas e as tendas de artesáns. A hoste sitúase detrás da igrexa de San Salvador para ir á casa dun tendeiro buscar noticias sobre a actividade da guillotina. Van axustizar un cego de Guimiliau que botara unhas coplas realistas en Saint-Mâlo, cidade que dista trinta e tres quilómetros de Dinan. Grazas a un problema coa guillotina o cego líbrase de ser executado e Monsieur de Nancy vese envolto nun enredo de amores. Saen de Dinan polo leste cara a Combourg, que está a trinta quilómetros de distancia, onde a hoste vai pasar a noite («anoiteceu aquel día nos arredores de Combourg», p. 112); unha viliña situada no distrito de Saint-Mâlo que ten un gran castelo medieval.

No capítulo terceiro, a carroza está na pasaxe de Plenille¹¹, «naquel ledo chan de Samble» (p. 115), e deciden ir a Comfront ver unha función de teatro sobre Romeo e Xulietta. Comfront, que non existe, pode ser un erro de transcripción por Domfront, unha vila que está a cen quilómetros ao leste de Combourg. Cando a carroza chega ao adro de Comfront, onde se vai facer a representación, a xente confunde a hoste coa compañía de teatro que xa debía ter chegado e as estadeas vense obrigadas a interpretar a peza. A representación ía ben, pero cando o día comeza a lumbrigar e os mortos perden as carnes remata coa fuxida en espantada dos espectadores.

No cuarto capítulo «Cúmprese pra xaneiro o cabodano do Señor fidalgo de Quelven e xa tiña que estar na cova, no camposanto vello de Quelven, que se lle ven os alciprestes subindo desde Pontivy» (p. 131). En que mes temos, logo, que situar este episodio? O fidalgo, antes de ir para a cova, quería tomar «un baño de Barros» en Bagnoles de l'Orne, na Baixa Normandía, como facía en vida. Van alí e o fidalgo pídelle ao sochantre que lle dea unha serenata a unha moza facéndose pasar por el e este, levado polas

¹¹ Non dei atopado os topónimos Plenille nin Samble en Francia. Quizais Cunqueiro crease o primeiro xuntando os vocábulos *Plain* e *Ille*. Pois existe o Presbiterio de Saint Remy du Plein no departamento de Ille et Vilaine bretón.

gabanzas que recibe, descobre quen é. O fidalgo enfádase e quere baterlle, o sochantre foxe.

A novela remata coa volta do Sochantre a Pontivy onde ninguén o botara de menos porque un substituto ocupara o seu lugar. Dos mortos nada se soubo.

A modo de conclusión

Malia contar unha historia fantástica sobre o percorrido da Compañía, Cunqueiro, con poucas excepcións, atinou a nomear a toponimia na viaxe da carroza por Bretaña na súa situación xeográfica real. Algo admirable se pensamos que nunca fora a eses lugares e non dispoñía das tecnoloxías actuais de información. E esa é parte da maxia de Cunqueiro, describir espazos reais en mundos de fantasía, facendo posibles traxectos imposibles no tempo referido. Polo que, como nos advertira González-Millán (1991: 44), non se deben buscar «códigos narrativos» para facer coherentes as incoherencias do autor, xa que «o texto está construído precisamente sobre este código retórico, e fai del a base da súa dinámica». Idea na que insiste tamén Manuel Forcadela.

Foi esta unha lectura lúdica feita despois de percorrer os camiños de Bretaña guiada polos fantasmas do fabulador de Mondoñedo. As súas palabras foron a mellor compañía da viaxeira e compartir a experiencia a mellor homenaxe ao amigo e colega Anxo Tarrío.

Bibliografía

- Cunqueiro, Á. (1980): *As crónicas do sochantre*, Vigo: Galaxia.
- Forcadela, M. (2009): *A mecánica da maxia. Ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*, Vigo: Galaxia.
- González-Millán, X. (1991): *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia.
- Pérez-Bustamente Mourier, A. (1991): *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones.
- Spitzmesser, A. M. (1997): *Álvaro Cunqueiro y la fabulación del franquismo*, Sada-A Coruña: Edición do Castro.
- Tarrío Varela, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia.
- Ventura, J. (1993): «As/Las crónicas do/del sochantre. Dúas versións. Dúas recepcións de lectura?», *Anuario de estudios literarios galegos*, pp. 185-197.



Un primeiro modo de achegamento ao teatro de Vidal Bolaño a través dos seus personaxes

MANUEL QUINTÁNS

Investigador literario

O logro dunha poética propia, «unha poética teatral xenuinamente galega» (Paz Gago, 1999: 1125) ou, segundo X. M. Fernández Castro en declaracións a A. Ramos (*Praza Pública*, 15-5-2013), «a resposta galaica ao teatro épico» foi a principal cobiza que animou a vida do dramaturgo compostelán Roberto Vidal Bolaño. A creación dun personaxe dramático único, singular, empeñado na defensa da súa dignidade, da súa identidade e da do seu pobo, constituíu, sen dúbida, un dos camiños máis afortunados cara á conquista de tal obxectivo.

Labor no que ían ser protagonistas as ensinanzas dos grandes mestres, a memoria da cultura popular, particularmente a de tradición oral, e o mundo do audiovisual, especialmente o cine, xunto coa súa capacidade de observación, análise e estudo da realidade. Fontes nas que bebeu con absoluta fruición e que iluminan as técnicas que lle van consentir a conquista dese teatro que el soñou como instrumento, non só de comunicación, senón, sobre todo, de participación e transformación.

É, sen dúbida, o seu personaxe, tanto o protagonista coma o secundario, un dos elementos fundamentais deste instrumento. Personaxe, en xeral, arrincado das rúas e arrabaldes que el mesmo percorreu dende moi neno, dos contos que escoitou arredor do lume da lareira na casa dos seus pais en Vista Alegre ou na do seus avós paternos na vila de Baio, dos libros de mestres como Otero e Cunqueiro, dese cine que representou unha das grandes paixóns da súa vida e, sobre todo, do imaxinario dun mundo rural, mariñeiro e artesán, que amou e estudou con profunda devoción de namorado. Ferreiros, tendeiros, pousadeiras, tolleitos, esmoleiros, prostitutas, malferidos, predicadores..., que enchen e animan as aldeas, as vilas e os camiños do seu propio mundo; personaxes como a meiga Xaxara, o trasno Guedellas, Catarina de Siena, a muller bululú, o Mestre en comedias choqueiras, o Contiñeiro, o Tolo de Cira, Xan de Nartallo ou o Vinchas, que animan as xuntanzas familiares e comunitarias, as feiras e romarías, as celebracións e os contos cos que as súas xentes entreteñen as longas noites de inverno; o Demo, a Morte, o corvo, a pega, a enfermidade, a noite, as sombras, as ánimas, os espectros, os aparecidos..., que viaxan a este Mundo dende o

Outro para lembrarlle aos que aínda están vivos obrigas e débedas propias e alleas; os bonecos e as mesmas cousas, falando e facendo como persoas de carne e óso, aínda que, en xeral, moito máis humanas; e personaxes, en fin, coma Percival, Rosalía, a Criatura ou o Galo de Portugal..., protagonistas das historias e lendas que contan grandes mestres da narrativa. Todos, en xeral, partícipes de atributos semellantes, tanto os personaxes principais coma os secundarios, tanto os que representan persoas coma os que lles dan vida a animais e cousas. Sobre todo dende o momento, moi pronto, se cadra dende a *Bailadela da Morte ditosa*, en que o seu teatro se rematou «configurando (Vieites, 1998: 92) como o «teatro de derrota e dignidade». Todos un pouco tolos e un pouco soñadores, representados especialmente nos personaxes corais e mediadores, todos procuradores de verdades «improbables» e todos vítimas dos seus arroutos de dignidade, todos experimentos do heroe protagonista da *desgraza*. Todos, en fin, singulares, distintos.

A. O personaxe mediador, coral

Ese personaxe (López Silva, 2001: 103) «soñador e visionario mesmo ás veces excéntrico ou tolo, que se erixe en analista lúcido, mesmo en coro que comenta, e que presenta unha perspectiva dialóxica e crítica dos acontecementos dramatizados». Personaxe que é espello dunha cultura empeñada en materializarse en figuras familiares portadoras dos seus máis íntimos segredos, versión actualizada daqueles cegos e doentes donos de moitas sabenzas, coñecedores de mil historias, contos e lendas de arredadas terras, que, na procura de santuarios milagreiros, de romarías e feiras de sona, percorrían as aldeas todas buscando unha esmola ou un remedio. Todos definidos por ese carácter popular, familiar ao público do seu teatro, no que, como un verdadeiro anel de entendemento entre o autor e o seu público, entre o mundo rural e o mundo urbano, desempeñan unha clara función mediadora, de auténtico guieiro, individualmente ou en grupo, como membros dun coro clásico. Dobre función, mediadora e coral, que algúns estudosos queren ver incluso nos personaxes secundarios de obras como *Días sen gloria*. Nesta obra, (Pena Presas e Miguel Fernández, 2013: 26)

o resto de personaxes [os que se adoitan clasificar como secundarios] funcionan como unha sorte de coro grego: os protagonistas vannos atopando no camiño e eles vannos guiando (axudantes), avisando de todos os perigos que veñen (como os diferentes esmoleiros xa vencidos polo cabaleiro), mais tamén tentan paralos ou enredalos (opoñentes).

A Meiga de *Xaxara* (1977), o Guedellas, o Cego das coplas, o Rapaz da maltrana, o Mestre de comedias choqueiras e o Conteiro, de *Ruada das papas e o unto* (1979), Catarina de Siena e o seu axudante Ramiro de Blas de *Touporroutou da Lúa e do Sol* (1982), o Tolo de Cira de *Días sen gloria* (1993), o Xan de Nartallo da peza *As actas escuras* (1994) e o Vinchas de *Doentes* (1998). Personaxes que evolucionan ao longo do tempo cara a unha síntese de cada vez maior contido simbólico, pero sen perder nunca a súa conexión profunda coa cultura do pobo do que proceden. Como a Sibila de Agustín Magán ou o famoso cego Tiresias da mitoloxía grega, posúen o don da adiviñación e unha clara vocación de intervir, sempre nun intento frustrado, para mudar o fío do destino humano ou simplemente para advertir ao heroe das tráxicas consecuencias de intentalo. Personaxe co que

Vidal Bolaño fai un pequeno oco á transcendencia que é representada por un actante de corte profético que coñece o futuro, o Tolo de Cira (RVB I 1992d *Días*: 28). Poderíase esculcar se a «Sibila» de *Alias Pedro Madruga* de Agustín Magán (1988) é un antecedente deste actante que vén para quedar na dramática bolañesa, retomando a meiga de *Xaxara* e sobrevivindo no Vinchas de *Doentes*, por exemplo (Fernández Castro, 2011: 246).

Xaxara, a meiga, é, como a define o propio creador, «de riso endiañado, pero de moi bo corazón». A meiga é, no contexto cultural no que se move o dramaturgo compostelán, un personaxe de significación ambigua, en canto pode usar da súa sabenza e grandes poderes para facer ben ou mesmo para facer mal: «En Galicia ás bruxas chámanlle “bruxas, meigas, antaruxas, lurpias e feiticeiras”» (Pérez Hervada, 1984: 116). A cultura popular foxe do perigo que poidan representar tales figuras mudándolles simplemente o nome, substituíndo este por denominacións coma sabio/sabia, entendido/entendida, sanador/sanadora...

A Meiga de Roberto Vidal Bolaño non é só, como adiantaba el mesmo, a «que fai de guieiro ao longo de toda a función», senón, como o seu verdadeiro heroe, a heroína capaz de levantar o pobo da súa prostración e sometemento á vontade dun Xigantón empeñado en borrar os sinais da súa identidade, para que, coa súa axuda, poida rematar facéndoo fuxir para sempre convertido nun «rato pequecho».

O Guedellas fai a súa aparición, entre real e fantasmagórica, nas primeiras palabras que escoita o público que asiste á representación de *Ruada das papas e o unto*:

Esta —anuncia unha voz misteriosa— évos a historia certa do que uns din que aconteceu en Compostela, outros en Paradela, ou en Cangas, ou en Santa Comba, e astra hai quen di que en Pontevedra, un día do mes de Santiago, dun ano que xa ninguén lembra, tal e como me chegou a min por boca dun trasno de Vilanquime, alcumado o Guedellas polo moi largas que as tiña, ao que coñecín nunha noite de San Xoán mentras brincabamos por entre as charamuscas da fogueira que cada ano desde hai máis de mil, fai meu abó na eira da súa casa, con mentes de nos privar de meigallos.

O Guedellas é, efectivamente, un personaxe coa memoria do seu pasado popular —tribal, campesiño, mariñeiro, artesán—, sobre o cal, como lle acontece ao Cide Hamete Benengeli de Cervantes, recae a responsabilidade da verdadeira autoría da obra que se está a representar. Así polo menos o suxire o rótulo do comezo da primeira secuencia: «As cousas, asegún “O Guedellas”, aconteceron así». Sempre, naturalmente, sen esquecer a súa verdadeira orixe como se pode acreditar, por exemplo, á hora de precisar o número de monifates que «o da bincha» sacou do carro: «Din que sacou cincete cincos —conta a voz misteriosa—, pero eu somentes soupén de seis. Ou “O Guedellas” aínda que é trasgo de monte ten a memoria cativa, ou a xente ve xigantes alí donde non os hai».

O Cego das coplas «é cego dos que cantan coplas e cando alguén lle pon medo, tatexa e trémelle a voz». É, no mundo rural galego, practicamente unha institución. Sempre na procura dun auditorio numeroso, percorre, na compañía da súa zanfona, violín ou acordeón e, noutros tempos, dunha maltrana, tódolos lugares onde se celebran feiras, mercados e concentracións importantes, contando e cantando mil historias de amores, milagres e desgrazas. Folga das súas andainas pasando as noites nalgunha casa de ben onde os veciños, aproveitando a súa visita, se reúnen para escoitaren as súas novas, os seus contos do Demo e de aparecidos e milleiros de lendas sobre castelos, santuarios e lugares arredados.

O Cego de *Ruada*, que é aínda dos que levan consigo unha maltrana, chega «cunha zanfona no peito e un gran cartel baixo o brazo». Seguindo os debuxos que sinala o Rapaz na maltrana, o Cego das coplas vai cantando a historia da «Morte xusta e morte certa de un Meco que houbo no Grove».

A Gran Catarina de Siena, «a única muller bululú da que se ten noticia no mundo enteiro e a de máis sona nesta e na outra ribeira do Miño», «era cega, ou sexa, non vía as cousas cos ollos do corpo senón cos do espírito».

Na compañía dun rapaz que guiaba os seus pasos e colaboraba con ela «ían dun sitio ao outro a pé, ou en carro, cando alguén se prestaba a os levar», como o Cego das coplas e o Rapaz da maltrana. Coma estes «chegaban maiormente en día de feira ou de festa, pero ás veces, mesmo en calquera outro». «Tamén rifaban un anaquiño entre eles», pero en vez de cantar ou recitar a historia que lle correspondía, a Gran Catarina e o seu axudante, o Ramiro de Blas, «armaban o estaribel, que nunca era alá moita cousa», «e tal como viñeran, íanse, sen deixar máis memoria de si mesmos que a maxia das súas historias e a inesquecible lembranza daqueles bonecos lixosos dos que se valían para lles revelar, a cantos quixeran oídos, os máis dos misterios que se esconden nos profundos do universo mundo».

O Rapaz da maltrana, ou lázaro de cego, pode ser tamén unha muller, nova ou vella, frecuentemente filla ou compañeira do Cego das coplas. Vidal Bolaño prefire a figura do rapaz. El é quen «cunha variña larga, vai sinalando nel [no cartel] as cousas que o cego canta»: «Este cego que aquí vedes, vaivos botar unha copla. Sábeas de feras e monstros. De santos e de miragres. De casamentos ridículos. De cómo rematará o mundo. De donde están os tesouros. Pero a que hoxe ha cantigar, fala de cousas máis doces. Ten por título “Morte xusta e morte certa de un Meco que houbo no Grove”».

O Ramiro de Blas é o lazariño e compañeiro da Gran Catarina de Siena. El, coma o Rapaz da maltrana, é quen a guía e axuda no seu traballo de montar e facer funcionar o seu teatriño de monicreques. Os dous, «por aquilo de non perder o costume, rifan entre eles, mentres argallan nos bonecos, nos baúis, nas roupas e nos aparellos todos dos que se han de valer para contar as súas historias».

O Mestre en comedias choqueiras, que ten sido un personaxe importante no contexto da cultura popular galega, é a figura que Vidal Bolaño recupera en *Ruada das papas e o unto*. «Con roupas de moitas cores e carautas de coiro de ovella», o mestre e o seu «aprendiz derradeiro» «apareceron compostos no medio do estrado e montaron un teatriño alí». O Rapaz, como o lázaro do Cego das coplas, é quen adianta o contido da historia que se vai representar.

A diferenza entre o Cego e o Mestre en comedias choqueiras é abondo simple: o Mestre representa, non conta nin canta como aquel, aínda que estas habilidades poidan formar parte da súa actuación. Así, el e o Rapaz representan primeiro o Camiño a Santiago e, despois, nese Camiño, o milagre do Apóstolo que sandara un xordo e un mudo.

O Conteiro é, sen dúbida, un dos personaxes máis interesantes de Roberto Vidal Bolaño. En *Ruada* é só un apuntamento, pero fundamental para entender outros aspectos do seu teatro.

E veu un [un corvo ou o demo?] e encobexouno entre as súas azas, e cando saleu de alí era un vello esmirriadiño, coa súa pucha na man, tan esgotado das pernas que nin podía terse de pé. E foi e troxéronlle unha cadeira, e pousouno garimoso nela. O vello, asegún o Guedellas, era conteiro, aínda que non de oficio. Encomenzou a falar, mougán e morniño, pero logo se fixo coa xente.

O Conteiro conta a chegada de Almanzor e os seus á catedral de Santiago e o milagre da zanfona que acompañaba a cantiga dun cego, que seguiu tocando aínda despois de morto este e de ser arrebolada a zanfona nun pozo. Pero, tamén, o mago que ofrece o remedio para salvar dos que os perseguen os teatreiros e o Entroido: «¡Facede unha roda todos e metamó os teatreiros dentro! ¡Que non poida vir ninguén a roubarnos a súa festa!»

O Tolo de Cira é unha visita obrigada en *Días sen gloria* para todo peregrino do Camiño de Santiago que o queira facer con ben ou ter noticia de cal vai ser a sorte da súa aventura. «Este personaxe (Pena Presas e Miguel Fernández, 2013: 26), recorrente na poética bolañesa, vén cumprir a crenza, fortemente asentada na produción do autor, de que quen padece de tolemia ve máis alá da realidade». Ben que non se deba esquecer que mesmo a súa sona de «maníaco, endiañado ou tolo» teña non pouco que ver coa súa condición de privilexiado habitante das alturas e un claro representante do Apóstolo Santiago, tal como se pode observar na súa primeira presentación: «(É noite fecha. O gallofo grolea no viño, mentres o tolo, un vello lixoso, traxeado tal que se fose o mesmísimo Apóstolo Santiago, galopa ó lombo dun cabalo, feito con madeiras e farrapos)».

Xan de Nartallo, que aparece e desaparece como un trasno, é un cego que, como todos estes personaxes-mediadores, ve moito máis do que poden ver os que teñen boa vista. Pero ademais sabe de moitas cousas, sobre todo de cousas relacionadas coa saúde e co futuro. A orixe da súa sabenza, tendo en conta que cando vía non era máis ca alguén que quería «traballar ben a pedra», non a sabe ninguén. O frade don Mauro, Casiano o seu sobriño e a xente toda, é dicir, o público de Roberto Vidal Bolaño, só sabe que é un home de moita sabenza e abonda.

O Vinchas é, en *Doentes*, a imaxe máis acabada do personaxe coral cunha clara función mediadora. Coma o Tolo de Cira inspírase especialmente co viño. Pouco máis ca un «vulto presentido» é, en realidade, o único personaxe da obra no que o público, ademais de Don Valeriano e Cañete, pode atopar algunha orientación sobre o desenlace dunha aventura que todos están a vivir, os personaxes e o mesmo público. Mágoa que estes, como os personaxes da traxedia grega, se empeñen en menosprezar os seus avisos.

É outro ancián. Leva con el un estraño instrumento, coma un violín ridículo feito coa cana dunha vasoira e a vexiga seca dun porco. Cobre a súa cabeza cunha chistera deforme e gárdase da friaxe tras dun chaqué engurrado e sen cor, cheo de setes.

B. O personaxe sombra

É o habitante dese mundo intermedio no que moran os defuntos até o seu paso definitivo ao Outro Mundo. O mundo dos mortos, da Santa Compañía, da Morte, do Demo, da pega e o corvo, e das sombras... Concepción que dá lugar a un complexo diálogo entre os vivos e os mortos e que explica o feito de que un teatro tan autenticamente galego como o de Vidal Bolaño, sempre tan fiel á realidade deste contexto cultural, se poboie de mortos e de ausentes, de ánimas, de espectros e de aparecidos e de sombras que, como el mesmo escribiu, son «parte da nosa historia e da deles propia».

En RVB non hai lugar ao engano. Nin sequera á dúbida. Claramente se nos advirte a espectadores e lectores, no caso daquelas pezas cuxa trama basea na intervención de sombras e espectros, que tanto estes coma a historia que soportan, son produto dun soño ou do maxín trasvariado do personaxe primario: Rosa en *Agasallo de sombras*, Esther en *Rastros*, Don Esmeraldino en *A burla do galo*. Non poden ser algo obxectivo, independente da ciencia e a crenza do individuo. Agora ben, son inmensamente pertinentes desde o punto de vista significativo, porque reflicten con propiedade o carácter doente e a situación interior conflitiva do personaxe primario (Portas Ferro, 2013: 112).

C. O heroe bolañés

É, con todo, o heroe, o personaxe protagonista do xénero *Desgraza*, o que mellor define o carácter e o significado non só do seu personaxe dramático, senón tamén do seu teatro. Xénero (subxénero) definido esencialmente, no

plano do contido, polo desastre e a procura dunha «saúde na desgraza», a dignidade; e no plano formal, pola substitución dos deuses por simples mortais, pola vida mesma, nun espazo, nun tempo e nun contexto social familiares ao seu público. Unha técnica que, como a utilizada na recuperación do poder transformador do mito, espíndoo das vellas roupaxes relixiosas, humanizándoo, lle permite ao autor recuperar o poder catártico e liberador da traxedia clásica achegándoa á sensibilidade e comprensión dun mundo moderno, laico, materialista.

Xénero ao que, con motivo da estrea da peza *A burla do galo*, se refería Manuel Guede precisando un dos seus aspectos máis característicos: «Hai unha reflexión de René Char que estou seguro que Vidal Bolaño estaría disposto a facer propia. Di así: “Estamos hoxe máis perto do desastre ca mesma campá da treboada, polo que xa vai sendo hora de nos labrar unha saúde na desgracia. Aínda que se asemelle á arrogancia do milagre”» (Guede Oliva, 2000). O propio Vidal Bolaño, diante da pregunta da Señora Elegante de *Saxo tenor*, «De que desgracia fala?», faille dicir ao Tío Sam: «Da vida! Antes ou despois é ela quen goberna os nosos pasos. E de pouco vale opoñérselle».

Un personaxe que «nalgunhas das mellores pezas de Roberto Vidal Bolaño (i. e., *Saxo Tenor*, *Días sen gloria*, *Rastros* e, especialmente, *As actas escuras*, por non falar, nunha vertente máis paródica, de *Anxeliños*)» (Abuín, 2013: 170) se percibía «como trazo constante e definidor do seu teatro», personaxes «que, chegados a un instante decisivo (a miúdo terminal) da súa vida e recorrendo como narradores ó exercicio da memoria, o único posíbel para reconstruír os acontecementos, decidían mirar cara atrás en busca da verdade xa rematada ou a piques de rematar, a través da cal poderán chegar a unha sorte de redención». Personaxes, en fin, «que teñen algo de grotescos e irrisorios», que poñen «de relevo a febleza do ser humano, máis tamén a súa grandeza definitiva: aceptando a súa humanidade, actúan con enteireza e dignidade, vencendo enormes dificultades e manténdose fieis aos principios que lles serven de motor» (Ibídem, 172).

Heroes como o Laudamuco e o Rouco, de *Laudamuco, señor de ningures* (1976); o Xan de *Memoria de mortos e de ausentes* (1978); a Morte ditosa de *Bailadela* (1980); a Rosalía de *Agasallo de sombras* (1984); o Esteban de *Cochos* (1987); o Tío Sam e a Señora Elegante de *Saxo tenor* (1991); EL, o gallofo e ELA, a moza de *Días sen gloria* (1992); Don Mauro e o seu sobriño Casiano da peza *As actas escuras* (1994); Don Valeriano e Cañete de *Requiem* e *Doentes*

(1995 e 1997, respectivamente); Charli, o Tigre, Sor Anxélica... de *Anxeliños* (1997); Esther, o Moncho, Iago e Xan de *Rastros* (1998); o Esclarecido, o Viaxeiro... de *Criaturas* (2000); o Capitán Galvao, o comandante Soutomaior e o profesor Xunqueira de Ambía de *Mar revolto* (2001); o Furelos, o Amaro e a Camareira de *Integral* (2003)...

Fillos todos dese mesmo contexto cultural co que se senten comprometidos. Unha vila calquera, unha aldea, o arrabalde dunha pequena cidade, unha zona residencial, un camiño, unha encrucillada, o mundo da emigración, Galicia, Compostela... Todos eles, incluso personaxes históricos, como Don Manuel Murguía ou Aurelio Aguirre ou os debuxados pola lenda e polo mito popular, como o Meco, ou pola tradición literaria, como o Percival, inspirado na obra X. L. Méndez Ferrín, a Rosalía, na obra de Otero Pedrayo, a Criatura, na obra da inglesa Mary Shelley ou o Galo de Portugal, na de Álvaro Cunqueiro.

Con lembranzas uns e outros do mundo do cine e, máis concretamente, dese xénero, o wéstern, no que Vidal Bolaño admirou moitas das súas creacións, aínda que o seu heroe pouco ou nada ten que ver co que transmite esta filmografía. Nin practica, como o heroe do wéstern, un tipo de vida nómade, nin é un vaqueiro ou un pistoleiro, nin un cabaleiro consagrado a rescatar mulleres en perigo, aniquilar viláns e poderosos, someter e destruír a rebeldía dos nativos, dos indios. Nin ten a defensa da súa honra e da dos seus como única norma capaz de delimitar o seu comportamento. A imaxe mitificada do vaqueiro que percorre, orgulloso da súa liberdade, os chans dun mundo que está a nacer, na simple procura da aventura e da gloria persoal, alcanza historicamente a categoría dun semideus, algo moi arredado da figura do heroe que percorre a obra do dramaturgo compostelán.

O seu é, pola contra, o heroe derrotado, o amerindio, o nativo americano, o indio valoroso que ofrece a súa vida na loita por unha liberdade que o home branco remata arrincándolle para condenalo a vivir cativo nunha reserva refuxiado no alcol e na memoria das súas lendas e das súas crenzas. Así, por exemplo, personaxes como o Xan de *Memoria de mortos e de ausentes*, o Tío Sam de *Saxo Tenor* ou o gallofo de *Días sen gloria*, auténticos prototipos do heroe bolañés, os tres, como o valente indio americano, devotos da bebida, refuxiados, respectivamente, na augardente, no brandy e no viño, intentan a conquista imposible ou, como diría o propio Vidal Bolaño, «improbable», dun ideal que o dramaturgo compostelán, para poñer máis de

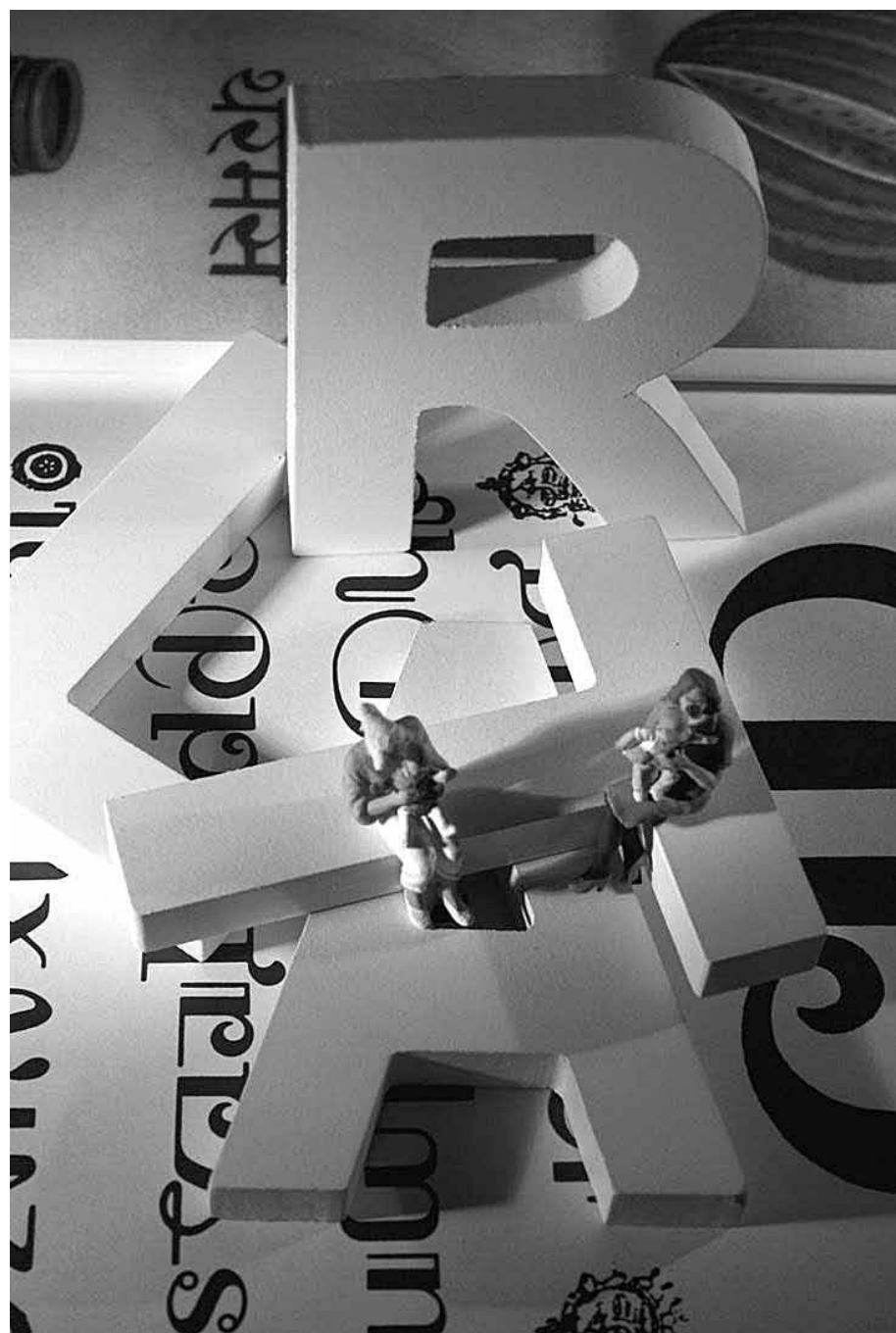
relevo a traxedia da súa derrota, reduce a símbolos do que verdadeiramente significan: a súa identidade, a súa dignidade. O Xan non logra sequera que o enterren na súa aldea, sinxelamente porque esta xa non existe, vítima do poder especulativo dunha empresa que a fixo desaparecer; o Tío Sam é asasinado á beira dunha esterqueira sen ver satisfeito o seu soño de cumprir o derradeiro capricho dunha vella amiga vítima dunha avanzada demencia senil; mentres o vello gallofo, dúas veces vítima da súa fe en si mesmo, remata coas pernas crebadas por orde dun enfouchado cabaleiro e agarimado polo bico dunha rapaza que o axuda a dicir o derradeiro adeus, deixándose ir tranquilo cara ao Alén nas ondas do mar da fin do mundo. Imaxe que repiten tódolos protagonistas de *desgraza*.

Un teatro, en fin, no que os animais, como a Pega, o Corvo e a Corva, o Can, a Porca e os Caracois, e os mesmos seres inanimados, como a Lúa e o Sol, os bonecos, os carballos, as mámoas e os castros, non só falan, senón que cando falan o fan mesmo en galego. Como o mediador, o sombra e o heroe ao servizo da única causa que xustifica todo o teatro do Roberto Vidal Bolaño: o logro dunha poética teatral de seu totalmente comprometida coa defensa da dignidade, da identidade do seu pobo. Un modo sinxelo de achegamento aos segredos do mesmo.

Bibliografía

- Abuín González, A. (2013): «*Doentes*, o filme. Notas sobre unha adaptación» en A. Tarrío (ed.), *Roberto Vidal Bolaño. Día das letras Galegas 2013*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 169-186.
- Fernández Castro, X. M. (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*, Xunta de Galicia, Edicións Laiovento.
- Guede Oliva, M. (2000): «Imposible outro alento» en Roberto Vidal Bolaño, *A burla do galo*, Santiago de Compostela: IGAEM.
- López Silva, I. (2001): «Roberto Vidal Bolaño na (re)construcción do teatro galego. De Abrente a *Mar revolto*» en R. Vidal Bolaño, *Mar revolto*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/CD6, pp. 45-134.
- Macías, P. (ed.) (2013): *Roberto Vidal Bolaño. Obras completas, Saxo Tenor*, Vol. I, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Paz Gago, J. M. (1999): «Teatro da subversión. As tradicións do Antroido no teatro galego contemporáneo» en VV.AA., *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Tom. II, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1125-1138.

- Pena Presas, M. (realizadora) e M. Fernández (fotógrafo) (2013): *Caderno pedagógico. Días sen gloria*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Pérez Hervada, E. (1984): *Curanderismo en Galicia*, Lugo: Editorial Alvarellos.
- Portas Ferro, X. (2013): «De sombras e pouquidade na dramaturxia de Vidal Bolaño», *Encrucillada* 182, marzo-abril, pp. 66-85.
- Ramos, A. (2013): «O sistema literario nunca aceptou a Vidal Bolaño como escritor e agora vai ter que admitilo pola forza da súa obra», *Praza Pública*, 15/05/2013.
- Tarrío, A. (ed.) (2013): *Roberto Vidal Bolaño: Día das Letras Galegas 2013*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Vieites, M. F. (1998): *Do Novo Teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)*, Vigo: Xerais.



A expedición do Pacífico, de Marilar Aleixandre, e a construção da identidade

ANA MARGARIDA RAMOS
Universidade de Aveiro

Texto homenagem: motivação para a escrita

Quis a sorte, que a sorte também é parceira necessária no percurso pessoal e profissional das pessoas, que eu me cruzasse, há mais de uma década, com o Professor Anxo Tarrío, em resultado do trabalho que eu vinha desenvolvendo com a sua esposa, a Professora Blanca-Ana Roig, decorrente dos estudos sobre a literatura infantil e juvenil nos nossos âmbitos linguísticos. O Professor Anxo Tarrío, catedrático de literatura galega, diretor do *Boletín Galego de Literatura*, passou depois a amigo, a quem fui descobrindo gostos e interesses muito diversificados, pela música e pela pintura, mas também pela silvicultura, por exemplo.

Desde logo, chamou-me a atenção o interesse genuíno pela literatura infantil e juvenil, que nunca olhou com sobrançeria ou desprezo, reconhecendo méritos na sua investigação, à qual foi dando lugar de destaque, por exemplo, nas publicações que coordenou. Depois, a sua curiosidade genuína sobre Portugal, os portugueses e a língua portuguesa, sobre a qual tem sempre perguntas. Como se diz isto em português? Qual é a origem desta palavra? Como pronuncias esta outra? são alguns dos exemplos dos diálogos que fomos tendo ao longo dos anos, muitas vezes em sua casa, acompanhados de um bom vinho tinto, português ou espanhol.

Essas conversas, às vezes de frente para o Rio Sar, o rio de Rosalía, onde também surgem os autores galegos e os portugueses, alguma política, crítica literária, recordações de infância e de juventude, viagens, mas também as suas netas, são uma espécie de aulas improváveis onde o mestre, livre de programas, deambula sobre a atualidade e o passado, se perde e se reencontra, e ensina sem se dar conta de que o faz. Porque os verdadeiros professores estão sempre a ensinar.

A sua casa — e a sua biblioteca — estão muitas vezes à minha disposição (e espero que continuem a estar muitas mais), durante os períodos em que vou visitando, por motivos vários, Santiago de Compostela. Sei que, nessa casa,

sou recebida como sendo da família, de braços abertos, de livros abertos, até com poesias, canções e gardénias numa jarra.

A escolha do tema para este texto que o pretende homenagear deve-se ao facto de eu ter lido, na sua casa, todos os livros de Marilar Aleixandre que aqui analiso ou aos quais aludo, mas também muitos outros autores e obras que, de outro modo, nunca se cruzariam comigo. Depois, *A expedición do Pacífico* é um romance protagonizado por uma mulher, e ao redor de Anxo Tarrío move-se um grupo grande de mulheres, desde logo a sua filha e as netas, de quem fala sempre com um sorriso nos olhos.

Anxo Tarrío e Blanca-Ana Roig são, para mim, a materialização da Galiza, do galego, da sua literatura e cultura, do seu clima, e sobretudo da sua alma generosa, e acolhedora, como a sua casa, com janela aberta para o Rio Sar:

A través del follaje perenne
Que oír deja rumores extraños,
Y entre un mar de ondulante verdura,
Amorosa mansión de los pájaros,
Desde mis ventanas veo
El templo que quise tanto (...)

Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*

A produção literária para jovens de Marilar Aleixandre

Marilar Aleixandre dispensará, seguramente, apresentações entre os leitores galegos. Falamos de uma escritora reconhecida, legitimada pelos prémios e distinções, com uma obra vasta e diversificada. Nascida em Madrid, em 1947, a autora é bióloga de formação, professora catedrática da Universidade de Santiago de Compostela, e investiga também temas ligados ao ensino da ciência e à sua divulgação. Como escritora, sobretudo ficcionista, é autora de contos, romances e novelas, teatro, mas também já publicou poesia. A sua obra divide-se entre o público infantil, juvenil e adulto, sendo igualmente tradutora de obras literárias, como o volume inaugural da colecção Harry Potter ou *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll, esta última incluída na Lista de Honra do IBBY em 1997.

Tem recebido vários prémios e distinções e sido alvo de estudos académicos¹, e sua produção encontra-se igualmente representada em várias coletâneas e antologias de diferentes géneros e para públicos também variados. Entre os prémios mais relevantes, incluem-se o Premio Merlín, em 1994, para *A expedición do Pacífico*, que também recebeu o Premio da Crítica Galicia, no ano seguinte. Este último galardão reveste-se de especial relevância atendendo a que, pela primeira vez, foi distinguida, na modalidade de criação literária, uma obra destinada ao público adolescente. Destaquem-se, igualmente, o Premio Álvaro Cunqueiro de Narrativa, em 1997, para *A compañía clandestina de contrapublicidade*; o Premio Esquíu de poesia, em 1998, para *Catálogo de velenos*; o Premio Lazarillo, em 1999, para *A banda sen futuro*; o Premio Xerais, em 2001, para *Teoría do caos*; e o Premio Fundación Caixa Galicia de Literatura Xuvenil, em 2008, para *A Cabeza da Medusa*.

A adoção do galego como língua de produção literária da autora acontece depois de se fixar na Galiza, primeiro em Vigo, no início da década de 70 do século XX, e depois em Santiago de Compostela, onde ainda reside. Assumidamente feminista², é ainda membro da Real Academia Galega.

Na *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, obra de referência coordenada por Roig Rechou (2015), Marilar Aleixandre surge incluída na «Xeración do 68», ao lado de outras figuras de referência da literatura galega contemporânea, como Xabier P. Docampo, Agustín Fernández Paz ou Fina Casalderrey, entre outros, integrando um grupo restrito de autores considerados «clássicos contemporâneos». As autoras daquele volume destacam, relativamente à sua produção, «o seu compromisso coa cultura e a tradición galegas (...), como o ecoloxismo, a reivindicación ligada aos roles de xénero, a intertextualidade cos clásicos universais e a convivencia de realidade e fantasía» (Roig Rechou, 2015: 174). Não esquecem, igualmente, o relevo dos temas e formas mais desafiadores, que designam como «pouco frequentados». Nas palavras de Isabel Soto, trata-se de uma autora que desenvolve «unha poética baseada no deseño da Literatura Infantil e Xuvenil galega cun peso específico, emparentada coa tradición universal e á vez assentada

¹ Ver, por exemplo, López, 2000.

² Este tem sido, aliás, o enfoque de vários estudos sobre a sua obra, mas também de reflexões pessoais da autora, sobre as razões da escolha de protagonistas femininas para as suas obras, como teremos oportunidade de analisar mais detalhadamente. Confrontar com Aleixandre (2005; 2009); Vilavedra (2007); Pena Presas (2013).

e debedora da autóctona, unha intelixente mestura do popular e do culto» (Soto, 2007: 29).

No âmbito deste breve estudo, interesam-nos as suas publicações destinadas ao público juvenil, onde aliás, encontra grande parte dos seus leitores. Marilar Aleixandre recria, com especial originalidade, temáticas fraturantes e desafiadoras, como a violação, em *A Cabeza da Medusa*³ (2008), ou o terrorismo, assumindo-se como autora que procura dar voz a universos marginalizados, esquecidos e silenciados. Nestes casos, adota perspectivas narrativas originais, problematizando questões traumáticas e obrigando a repensar e a questionar os acontecimentos de pontos de vista novos e inusitados. Em *Rúa Carbón* (2005), revisita a questão do terrorismo etarra a partir do ponto de vista de uma órfã de um terrorista morto enquanto preparava um ataque. O dilema de Paula, a narradora protagonista, obriga-a a lidar com as suas raízes culturais bascas, mas também com uma herança política e afetiva muito dura e perturbadora. As relações familiares, mas também os posicionamentos políticos, serão alvo de questionamento frequente, sobretudo quando a narradora se apaixona por um simpatizante da causa separatista basca e, por essa via, é forçada a regressar ao passado e a lidar com as suas próprias origens e história pessoal. O percurso da personagem e da sua família cruzam-se com a história contemporânea espanhola, insistindo na recuperação da memória e no não silenciamento dos episódios traumáticos.

A autora privilegia os universos femininos, perspetivando as narrativas quase sempre a partir do olhar feminino, como acontece em *A banda sen futuro* (1999), uma novela traduzida e editada também em Portugal. Deste modo, questões como a condição feminina, o crescimento e a afirmação das adolescentes, o processo de amadurecimento e a construção da identidade ou o enamoramento são assiduamente revisitadas. Outros temas relevantes decorrem, por exemplo, de preocupações ligadas à ecologia e à defesa do meio ambiente, como o ilustra um romance mais recente da escritora, *Robinson contado polas alimarias*⁴ (2011), uma original reescrita do clássico da literatura de Stevenson contado a partir da perspetiva dos animais que

³ Para uma análise aprofundada deste romance, ver Ferreira Boo (2012). Esta investigadora é também autora de um outro trabalho relevante sobre esta escritora (Ferreira Boo, 2013). Sobre este romance, ver ainda Puñal, 2009 e Senín, 2009.

⁴ Sobre este livro, leia-se a recensão breve mas muito acertada de Mociño (2015).

vivem na ilha onde o náufrago aporta, ou mesmo o livro alvo de análise, *A expedición do Pacífico* (1994), um romance de cariz histórico, que recria uma expedição científica real do ponto de vista de uma personagem fictícia, uma adolescente que clandestinamente se juntou ao grupo de cientistas e investigadores. Este último livro revela igualmente influência da literatura de viagens, como teremos oportunidade de analisar de forma mais detalhada.

Os seus livros para jovens cativam, para além dos temas, pelo registo e pela linguagem. Particularmente próximos do imaginário juvenil, cheios de referências contemporâneas reconhecíveis, sobretudo oriundas do universo musical, mas também de outras artes e meios de comunicação, distinguem-se pela vivacidade e fluidez dos diálogos e pela forma desassombrada e direta como falam de realidades conhecidas e próximas dos destinatários, sejam elas oriundas do universo social, afetivo e emotivo ou mesmo sexual.

A expedición do Pacífico: entre o romance de aventuras e o romance de aprendizagem

O volume em análise, Premio Merlín (1994) e Premio da Crítica Galicia (1995), vai já na sua 14ª edição e continua a ser um dos romances da autora mais lidos. Foi selecionado pela Fundación Germán Sánchez Ruipérez como uma das cem melhores obras da literatura infantil espanhola do século XX e encontra-se traduzido em castelhano, com o título *La expedición del Pacífico* (Anaya, 1996) e em português, *A expedição ao Pacífico* (Dom Quixote, 1999).

Segundo as autoras da *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, trata-se de um romance onde fica patente a formação de base em biologia da escritora, presente «na introdución das teorías darwinistas e de abondosas reflexións sobre as paisaxes polas que se moven os personaxes» (Roig Rechou, 2015: 175). As investigadoras não esquecem a centralidade do universo feminino, defendendo que o romance apresenta uma «perspectiva eminentemente feminista, artellada ao redor da denuncia da imposición social que lles [às mulheres] negou a posibilidade de desenvolveren as mesmas actividades ca os homes, neste caso enrolárense nunha expedición científica polo Pacífico» (idem).

Paratextos

O título do romance em análise sugere, desde logo, uma forte ligação ao universo referencial, de cariz histórico, além de deixar implícita uma outra

genológica, apontando para o género do roteiro ou crónica de viagens. Em ambos os casos, o título parece situar a obra fora do universo literário, sugestão reforçada por outros elementos como a ilustração da capa, com uma fotografia que, ao corresponder a uma reprodução do real, cria efeito de veracidade e é elemento referencial por excelência, criador de cor local através de elementos como a fisionomia das personagens e a sua postura, além do próprio vestuário. O recurso à cor sépia sublinha a antiguidade, mas também o valor documental e histórico da imagem, atestando a veracidade do relato.

Somam-se, igualmente, outros elementos paratextuais relevantes, como a introdução de um mapa da América do Sul, antes do primeiro capítulo, reforçando a referencialidade geográfica e espacial, e dois epílogos finais, das edições de 1994 e de 2000. Estes textos sublinham as ligações existentes entre a realidade e a ficção, procurando separar as duas, mas também identificam a presença de elementos verídicos incorporados na narrativa, além de realizarem uma chamada de atenção em relação ao revisionismo histórico, isto é, ao julgamento do passado com base em ideologias do presente, descontextualizando os acontecimentos e as ações das personagens. Finalmente, são ainda fornecidas indicações sobre a descoberta de materiais oriundos da expedição, é incluída a explicação acerca da escolha nos nomes das personagens e é dado um esclarecimento sobre a posição da autora face às teorias feministas.

Os títulos dos capítulos são outros paratextos reveladores das relações estreitas com o género da literatura de viagens, do qual retomam elementos, fazendo a sùmula do conteúdo de cada parte.

Arquitetura narrativa

O romance, que tem uma dimensão média, não chegando às 150 páginas, está estruturado em 10 capítulos, todos titulados. Do ponto de vista da organização interna, a coesão narrativa é fornecida pelo percurso espacial da viagem, desde o momento da partida, correspondendo ao início da história, até ao regresso, que coincide com o final da narrativa. A viagem inclui um percurso marítimo e um percurso terrestre, realizado entre 1868 e 1871, e tem como inspiração uma viagem efetivamente levada a cabo entre 1862 e 1866. A opção, contudo, por uma narrativa em primeira pessoa, próxima do diário íntimo, atenua a dimensão historiográfica ou mesmo cronística

do relato, procedendo a uma interpretação pessoal dos acontecimentos, mas também a uma leitura subjetiva e particular do mundo e dos outros.

Linhas temáticas principais

O romance é caracterizado por uma grande diversidade de temas e motivos, o que sublinha a sua riqueza e a pluralidade de leituras possíveis que permite. E ainda que sejam a viagem e as atividades de exploração científica —associadas à descoberta de um mundo novo— a dar coesão e unidade à ação, o romance inclui narrativa de aventuras e mistérios, com a presença de segredos, enganos e dificuldades com as quais as personagens (e, em última instância, o leitor) se confrontam e também partilham. A temática de cariz científico, com preocupação da sua divulgação junto dos leitores, aproxima-se, em alguma medida, das questões da ecologia e da defesa do meio ambiente, dos *habitats* e das espécies naturais, antecipando, em mais de um século, preocupações contemporâneas. A promoção do conhecimento do passado, em termos históricos (cultura, costumes, hábitos e formas de pensar), mas também geográficos e científicos surge perfeitamente integrada na narrativa, não pondo em risco a literariedade do texto nem o sobrecarregando do ponto de vista da informação e da formação dos leitores.

A questão da multiculturalidade e a valorização da diferença como riqueza e prova da diversidade, nomeadamente através da denúncia da escravatura, corresponde a outra linha de força de uma narrativa que dá conta do processo de crescimento, amadurecimento e construção da personalidade da protagonista, pondo em relevo o universo feminino e procedendo, de forma implícita, à defesa dos direitos das mulheres, valores especialmente caros a Marilar Aleixandre, como já foi referido.

São, assim, visíveis múltiplas influências de géneros e registos diferentes, desde a literatura de viagens, incluindo crónicas de descobertas e cartas, relatos de viagens, diários de bordo e diários de explorador, aos roteiros científicos e manuais de exploração, passando pelo diário pessoal e íntimo e mesmo pelo romance histórico.

A centralidade da protagonista, o singular percurso que realiza e a opção pela focalização interna transformam também, em produtiva linha de leitura, a questão do crescimento individual e da própria adolescência em temas relevantes, em linha com as tendências atuais da literatura juvenil. O facto de a narrativa se situar cronologicamente no passado não impede que os

anseios, os dilemas existenciais e os receios da protagonista, a braços com a sua afirmação num universo hostil, contra as convenções dominantes, sejam perfeitamente atuais e facilitem o reconhecimento e a identificação dos leitores.

Personagens e ação

Protagonizada por Emilia que, para conseguir integrar a Expedição ao Pacífico, como oitavo membro da mesma, se apresenta como Marcos, o segundo zoólogo, em substituição de Claudio, a narrativa inclui duas linhas de personagens secundárias. A primeira é formada por Andrés Goianes, biólogo, irmão de Emilia e cúmplice do seu segredo; e Diego Vargas, o botânico, por quem Emilia se apaixona. A segunda inclui os restantes expedicionários (D. Roberto Arguijo, o presidente; D. Aurelio Buiza, antropologista; Don Ignasi Ros, mineralogista, que acaba por morrer durante a viagem; Don Alfredo Quijano, taxerdermista; Don Xosé Reimude, fotógrafo); alguns tripulantes, como Tomás; cientistas e elementos de outras expedições com os quais as personagens se cruzam; Aurora, filha do vice-cônsul espanhol de Belém. São figurantes, na medida em que ajudam a compor a cor local e epocal, a restante tripulação do navio, os habitantes locais dos lugares onde vão passando, além dos elementos da família que não viajaram ou os cônsules.

A protagonista, com doze anos no início da narrativa, consegue ultrapassar as limitações de idade e de género e revelar-se um membro capaz da Expedição, cumprindo as tarefas que tem a cargo. A participação de Emilia na viagem não só constitui a realização de um sonho, como a afirmação de uma existência fora dos limites impostos pela sociedade às mulheres, confinada à casa, ao casamento e à família. O acesso à prática da ciência e ao conhecimento são outras duas conquistas de Emilia que interessa sublinhar, dada a novidade que as configura.

O percurso⁵, de ida e regresso, inclui várias etapas, duas travessias do Oceano Atlântico e um percurso por vários locais da América do Sul. Na ação principal são incluídas muitas peripécias, como a tempestade marítima, os problemas de relacionamento entre os membros da expedição e

⁵ Cádiz – Canárias – Cabo Verde – Baía – Rio de Janeiro – Selva Amazónica – Rio de Janeiro – Valparaíso – Perú – Equador (Quito) – Guatemala/México – Quito – rio Napo – rio Amazonas – Belém – Lisboa – Espanha.

o comandante do navio, as dificuldades, os obstáculos e os contratemplos, introduzindo surpresa e dinamismo no relato.

Com duração de três anos, corresponde a um momento chave da vida de Emilia, os seus anos de adolescência e juventude, marcados por uma experiência muito intensa e marcante, o que aproxima a narrativa do romance de aprendizagem. A puberdade e o desenvolvimento físico, escondidos da vista dos demais companheiros, são acompanhados do crescimento psicológico e com o natural amadurecimento da personalidade. O clímax é atingido no capítulo IX, quando Emilia, com a ajuda de Aurora, revela e assume a sua verdadeira identidade, vendo reconfigurado o seu papel no grupo, mas também podendo aproximar-se afetivamente de Diego.

Linguagem e estilo

O romance caracteriza-se pela coloquialidade do estilo, em resultado da vivacidade da narração e da fluidez discursiva. O registo, apesar de acessível, não cai no facilitismo, mas prende os leitores à história. Como já foi referido, a incorporação de elementos científicos e históricos é equilibrada e surge nos momentos certos, sem cair numa excessiva didaticidade ou formatividade da obra.

Do ponto de vista da organização da intriga, a opção por um relato sequencial e que segue a ordem cronológica dos acontecimentos, tendo como fio condutor a viagem e as suas peripécias, não coloca exigências significativas de leitura, tornando o romance acessível —e interessante— para leitores mais jovens, que facilmente se identificam com a protagonista, o seu discurso e ponto de vista. O recurso a estratégias de criação de mistério, surpresa e *suspense*, com perigos e aventuras, também apontam para universo de receção, já que mantêm com facilidade os leitores presos ao fio da intriga, expectantes pelo desenlace. São ainda relevantes as descrições, marcadas pelo visualismo e sensorialismo, implicando vários sentidos, dos espaços naturais, incluindo a fauna e a flora, que as personagens conhecem, onde o olhar inaugural, às vezes claramente deslumbrado, mas sempre implicado no que o rodeia, do narrador, constitui também elemento imprescindível na sua leitura mais completa.

Considerações finais

Em linhas gerais, é possível encontrar neste romance muitas afinidades com outras narrativas de Marilar Aleixandre, sobretudo em termos das temáticas centrais da sua atividade literária, em linha com convicções pessoais e sociais marcantes e estruturadoras. É o caso da centralidade do universo feminino e da apresentação de uma situação de rutura com os estereótipos de género e com as expectativas conservadoras da sociedade (como acontece, ainda que de forma diferente, em *A Cabeza da Medusa* e *A banda sen futuro*, por exemplo). São, também, observáveis ligações ao universo social, político, educativo, histórico e cultural, motivando a reflexão e a tomada de posições dos leitores (como acontece em *Rúa Carbón*), entendidos como cidadãos ativos e participativos. As referências à ciência, ao ambiente e à ecologia também podem ser encontrados em *Robinson contado polas alimarias*.

As questões da descoberta e construção de uma identidade pessoal são reforçadas pela narrativa em primeira pessoa, através da qual é visível o crescimento gradual da protagonista, que culminará na história do seu enamoramento. O disfarce da protagonista de modo a assumir uma personalidade masculina com vista ao seu reconhecimento e aceitação social constitui uma estratégia presente em outros textos, sendo um motivo literário, por exemplo, em narrativas de guerra e de cavalaria. No contexto português, o romance tradicional *Donzela Guerreira*, alvo de várias versões e recriações, constitui exemplo relevante do motivo da mulher que desempenha funções masculinas.

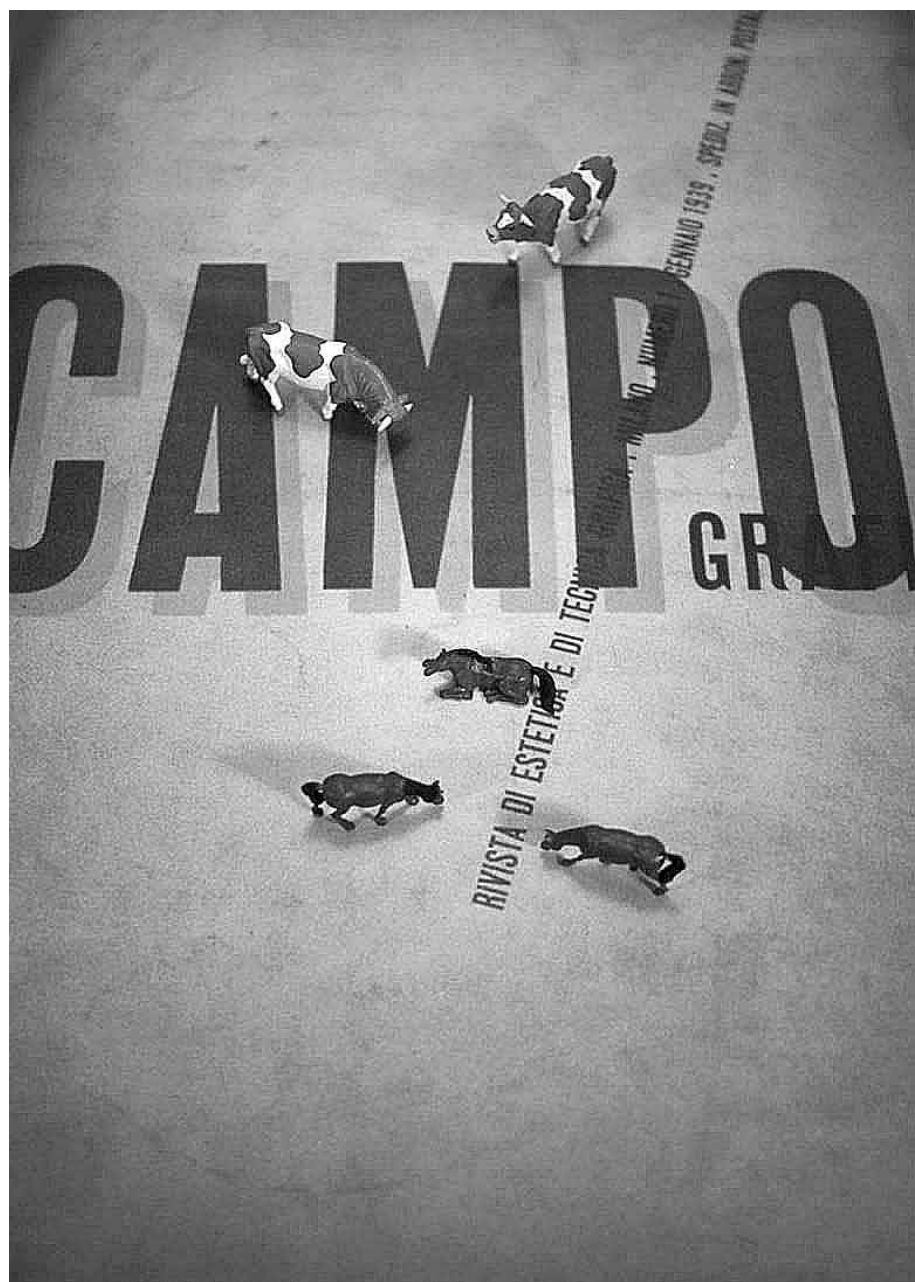
Sem concessões, facilitismos ou simplismos, a produção literária da autora reflete sobre a condição humana e o crescimento dos jovens em contextos nem sempre fáceis. Mais ou menos próximos da contemporaneidade, mais ou menos distantes dos círculos urbanos onde se move a maioria dos leitores contemporâneos, os romances de Marilar Aleixandre distinguem-se no panorama literário atual pela sua autenticidade e qualidade das propostas reflexivas que propõem, recortando, com realismo, facetas específicas — mais ou menos reconhecíveis — da sociedade.

Bibliografía

Aleixandre, M. (2005): «¿Por qué es una niña la protagonista? La identidad de “la otra” en la narración». Comunicação apresentada no III Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil. Valencia. Texto disponível em

- <http://www.aepv.net/miniwebs/congresoLiteraturaInfantil/comunica/C16%20POR%20QUE.pdf>.
- _____ (2009): «Unha rapaza nun barco: protagonistas femininas, femitude das protagonistas», Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Texto dispoñible en http://culturagalega.gal/album/docs/55_Marilar.pdf.
- _____ (2010^o): *A expedición do Pacífico*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ferreira Boo, C. (2012): «Actualización dun mito nunha temática tabú: *A Cabeza de Medusa*, de Marilar Aleixandre» en B.-A. Roig Rechou, I. Soto López e M. Neira Rodríguez (eds.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 97-111.
- Ferreira Boo, C. (2013): «La representación de la familia en dos obras juveniles de Marilar Aleixandre: *Rúa Carbón* y *A Cabeza de Medusa*» en C. Ferreira Boo e Ana Margarida Ramos (eds.), *La familia en la literatura infantil y juvenil / A familia na literatura infantil e juvenil*, Vigo/Braga: ANILIJ/ELOS. Asociación Galego-Portuguesa de Investigación en Literatura Infantil e X/Juvenil/Centro de Investigación em Estudos da Criança (Instituto de Educação - Universidade do Minho), pp. 125-142.
- López, M. X. (2000): «Expediciones a la fantasía. La narrativa infantil de Marilar Aleixandre» en VV. AA., *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil. Historia crítica de la Literatura Infantil y la Ilustración Ibéricas*, Cáceres: Universidad de Cáceres, pp. 241-244.
- Mociño, I. (2015): «A revisitación dun clásico» en B.-A. Roig Rechou e I. Mociño González (coords.), *Libros galegos de onte e hoxe para a nenez e a mocidade*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 77-78.
- Pena Presas, M. (2013): «Feminismo e xénero na literatura infantil e xuvenil galega: unha análise a partir dos personaxes de mulleres», *Sarmiento* 17, pp. 55-67. Texto dispoñible en http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/16820/SAR_2013_17_art_3.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Puñal, B. (2009): «A palabra violada e o poder da reescrita», *Tempos Novos*, "Protexa" 9, p. 9. Texto dispoñible en: <http://www.aelg.org/centro-documentacion/autores-as/marilar-aleixandre/paratextos/3328/a-palabra-violada-e-o-poder-da-reescrita>.
- Roig Rechou, B.-A. (coord.) (2015): *Historia da Literatura Infantil e Xuvenil Galega*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Senín, X. (2009): «*A Cabeza de Medusa*», *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infancia e a Juventude* 18, pp. 80-82.

- Soto, I. (2007): «Poética de aventura. Arredor da obra de Marilar Aleixandre», *Fadamorgana* 11, pp. 25-31.
- Vilavedra, D. (2007): «Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina», *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 10, pp. 145-151. Texto disponível em <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/MADR0707110145A/33021>.



Unha viaxe polas pedras

ROMÁN RAÑA

Investigador literario

Se fixermos unha viaxe polas pedras da nosa literatura¹ (aqueles versos que as mencionan, as figuras de dicción que representan) teríamos que nos deter en dous períodos históricos que coinciden cos seus dous nacementos pois, como todos sabemos, unha das peculiaridades das nosas letras (e unha das súas anomalías) consiste, precisamente, en ter tido dous nacementos en épocas moi distintas e, como di a coñecida paronomasia, moi distantes. O primeiro nacemento produciuse, ninguén o ignora, na Idade Media, nesa explosión creativa que foi a lírica trobadoresca; o segundo, despois de tres centurias de ominoso silencio, co noso Rexurdimento. Como vemos, estamos diante dunha anomalía que acaba nunha resurrección. No inicio deste breve periplo sorpréndenos comprobar que nos nosos cancioneiros profanos galego-portugueses (máis de 1400 cantigas) tan só atopamos cinco mencións ás pedras. Tres delas pertencen ao xénero satírico. A primeira, da autoría de Pero García Buralés, búrlase desapiadadamente de Fernam Díaz falando da pedra preciosa que se incrusta na empuñadura dun caxato. En lugar de ser zafiro, revélanos que é do basto tamaño dun ollo de boi. O texto escarnece a Fernam Díaz, un individuo, afirma, libidinoso e promiscuo pois vai na procura, alí por onde for, dos mestres capaces de lle encastar tales pedras. Mais el, tan exquisito, non logrou achar aquel que lle soubese incrustar a pedra polo buraco, pois o ollo é designado humoristicamente como de tamaño animalesco:

Fernam Díaz, este que and'aquí
foi ña vez daqui a Ultramar,
e quanto bom mestre pôd'achar
de castoar pedras, per quant'ói,
tôdolos foi provar o pecador,
e pero nunca achou o castoador
que lh'o olho soubess'encastoar.

(B 1375, V 983)

¹ Este texto foi lido no Gaiás na V Bienal Literaria De pedra e de palabra, organizada polo Pen Clube de Galicia no mes de marzo de 2013.

Deixo para o sagaz lector descifrar a escura (se non escatolóxica) interpretación do sentido dos versos, aínda que en cuestión de ollos e buracos as suxestións resultan sexualmente evidentes.

A segunda mención pétreo, realizada por Afonso Lopes de Baião, enumera o material necesario para a construción dunha vivenda, neste caso contrapondo a solidez da pedra contra a calor da madeira, referencia implícita a algunha nova muller que quentaría a frialdade da casa pedrenta do corpo ansioso e lascivo do dono da morada. A morada transfórmase en fogar, isto é, no domicilio do fogo:

Em Arouca ùa casa faria;
atant'hei gram sabor de a fazer
que já mais custa nom recearia
nem ar daria rem por meu haver,
ca hei pedreiros e pedra e cal;
e desta casa nom mi míngua al
senom madeira nova, que queria.

(B 1471, V 1081)

A terceira cantiga de escarnio foi composta por Afonso Décimo, o Sabio, para denunciar a covardía dos señores andaluces que, en lugar de combateren contra os mouros, se escapuliron dun modo pusilánime das súas obrigas militares. Declara que se non son capaces de loitar bravamente non merecen gozar das festas de maio. A pedra preciosa no dedo indicaría, só é unha hipótese, que estes cabaleiros non levan verdadeiramente o estandarte de guerra (case non hai ninguén detrás, nin cinco), mais só xoias preciosas, isto é, optan pola va ostentación:

O que tragia o pendom {sem} cinco
e {e}no dedo seu pedra e vinco
non vem al maio.

(B 496, V 79)

As máis emotivas referencias á materia mineral son, sen dúbida, as que posúen un carácter puramente lírico. Unha compúxo a D. Dinis de Portugal. Trátase dunha cantiga de amigo, onde a rapariga namorada lamenta a traizón do seu noivo e confesa amargamente:

D. DINIS DE PORTUGAL

Ai fals'amig'e sem lealdade,
 ora vej'eu a gram falsidade
 com que mi vós há gram temp'andastes,
 ca doutra sei eu já por verdade
 a que vós atal pedra lançastes.

Amigo fals'e muit'encoberto,
 ora vej'eu o gram mal deserto
 com que mi vós há gram temp'andastes,
 ca doutra sei eu já bem por certo
 a que vós atal pedra lançastes.

Ai fals'amig', eu nom me temia
 do gram mal e da sabedoria
 com que mi vós há gram temp'andastes,
 ca doutra sei eu, que o bem sabia,
 a que vós atal pedra lançastes.

E de colherdes razom seria
 da falsidade que semeastes.

(B 595/ V1 98)

A traizón amorosa, sempre agachada no segredo, é unha pedra lanzada polo mozo contra o centro do estanque do seu corazón. As ondas que se xeran invaden o poema. Aquí acae, sen dúbida ningunha, o proverbio que reza: disparar a pedra e esconder a man.

A segunda referencia achámola nunha excepcional cantiga de amor de Rui Pais de Ribela, que di:

RUI PAIS DE RIBELA

Com'antr'as pedras bom rubi
 sodes, antre quantas eu vi,
 e Deus vos fez por mal de mi,
 que há comigo desamor:
 par Deus, ai dona Leonor,
 gram Bem vos fez Nostro Senhor!

(A 198/ B 349)

Contra a lei da medida medieval, o trobador pon o nome da amada nos beizos do poema. Igual que entre as pedras comúns resulta excepcional atopar unha pedra preciosa (un rubí), así entre o común das mulleres resulta extraordinario atopar unha muller inusual: Leonor. Deus fíxoa tan fermosa, para maldición do poeta, que só pode lamentarse por un amor infértil.

Se nos cantares profanos as referencias ás pedras son mínimas, nas *Cantigas de Santa María* comparecen moitas pedras preciosas. A máis brillante de todas refulxe na cantiga que aparece, en todos os códices, en primeiro lugar. Estamos diante dun cantar que resume a biografía de Xesús Cristo, desde o seu nacemento até o agónico final no Gólgota. A estrofa que nos produce un arreguizo segue o Evanxeo de San Xoán (XX, 12-17). Entre os versos descubrimos unha pedra conmovida e unha pedra que nos conmove, a da sepultura entreaberta, pois resulta ser a proba inequívoca da resurrección do Mesías:

Outra razon quero contar
 que ll'ouve pois contada
 a Madalena: com'estar
 vyu a pedr'entornada
 do sepulcr'e guardada
 do angeo, que lle falar
 foy e disse: «Coytada
 moller, sey confortada,
 ca Jesu, que vees buscar,
 resurgiu madurgada»

(CSM E 1, T 1, To 1, 43-52)

Como non lembrar, lendo estes versos, o fresco de Giotto, conservado na Cappella degli Scrovegni, en Padova. Na imaxe do xenio italiano vemos os soldados durmindo en incómodo lecer, as caras en escorzo cunha profundidade tridimensional, os anxos sentados sobre a entrada do túmulo e, furando a nosa sensibilidade, Madalena desolada tratando de rozar cos seus dedos a túnica de Cristo que con dozura lle espeta: *Noli me tangere* (*Non me toques*, na tradución latina, mais que na tradución grega resulta aínda máis conmovedora e expresiva pola continuidade da acción no verbo: *Non me reteñas*, xa que na escena compiten dous amores: o da muller por Cristo, para que permaneza na Terra; e o do Nazareno polo Pai, pois desexa atopalo no Paraíso). Se nos fixarmos un pouco observaremos que non outra

cousa é a poesía: o leve toque da nosa man na túnica daquel que se nos vai, daquilo que queremos reter connosco, porque o amamos. E ese breve rozar dos dedos, esa suave desesperación, é o ronsel que deixamos impreso sobre as páxinas, sen querelo. Trátase do noso enfermizo desexo de perdurabilidade, mais tamén de reter aquilo que inelutabelmente se dissolve no misterio, até o final dos tempos.

A segunda mención afonsí que podemos destacar prodúcese máis adiante, na cantiga 38, freneticamente destrutiva. Localízase nun mosteiro que, por causas políticas, foi abandonado polos monxes. No seu lugar, como as herbas más, comezan a campar ao seu arbitrio criminais e xogadores de dados. Entón a escena precipítase nun vigoroso *vivace*. Nun momento de euforia blasfema, un tafur lanza unha pedra contra a imaxe en pedra de María, mais dálle ao meniño que estaba no seu colo, partíndolle un brazo. A estatua da Virxe cobra vida e recolle o brazo roto do seu fillo, abrázao maternalmente pois o neno (primeiro prodixio) comeza a sangrar polo granito. Axiña chegan uns demos que despedazan o lanzador da pedra. Despois dun episodio de infernal e feroz voracidade óbrase outro milagre: as pernas, os costados e a cabeza foron postos ante a imaxe divina

e log'os ossos foron ben soldados
 e a pedra ouv'ele pela boca se render.
 Desto foron mravillados
 todos, e el foy a pedra p'õer,
 estand'y omees onrrados,
 ant'a omagen sobrelo altar.

(E 38 T38 To 41, 100-105)

A pedra, restituída, foi colocada perante o altar de pedra.

Curiosamente, tiveron que pasar seiscentos anos para que achemos un escenario análogo nun poema, «A igrexa fría», dun gran *fustigador* da Curia, Manuel Curros Enríquez. Quen non estremeceu ao contemplar as pedras desbaratadas sobre o chan, as paredes caducas, as trabes esnaquizadas, as columnas mal erguidas como unha estraña caligrafía da vida que foi e que para sempre fuxiu? Quen non soñou nas persoas que encheron de sentido os vestixios ruinosos? Este é un dos lugares comúns do movemento romántico que acha expresión nos tres autores do noso Rexurdimento. Como comentamos, é Curros o que nos ilustra dun modo maxistral as ruínas eclesiásticas empregando, no comezo da peza, unha técnica que claramen-

te prefigura o cinema. Semella que a cámara retrata primeiro unha imaxe distante do mosteiro, despois o ollo do eu poético vaise aproximando nun dos mellores textos narrativos do celanovés (sonoridade magnífica, palabras exactas, cultismos extraordinariamente dosificados, mesmo con imaxes de animais exóticos...). Leamos:

A IGREXA FRÍA

Por cima dos agros,
o monte no medio,
levántase aínda,
hidrópico e negro,
cal xigante hipopótamo morto,
de vermes cuberto,
rodeado de tréboas e gramas,
o lombo deforme do vello mosteiro.

Das torreas as rexas
agullas de ferro
queixarse parecen
da marcha dos tempos:
e decote paradas e inmóbres,
semellan os dedos
dunha mau de Titán que anda en busca
do raio que tarda das iras do ceo.

Dende a alta campana
cai inda en anelos
a forte cadea
con triste bambeo.
Cando á posta do sol, das montañas
azótana os ventos,
unha serpe arromeda encantada
que garda as ruínas fungando e tecendo.

A atracción romántica polas ruínas dilúese despois desta descrición do mosteiro. As pedras caóticas invocan a memoria dun asasino que se refuxiou no terreo sagrado para gañar impunidad, feito que establece unha estraña analoxía e unha estraña semellanza co texto afonsí do que falamos anteriormente.

Tamén Rosalía localiza unha escena nos restos do que fora un recinto sagrado no poema «N'o craustro». Notamos, desde o inicio, o portentoso ritmo da santiaguesa e, xunto a el, a aérea exactitude que denotan os seus versos. A escena parécese á descrita polo de Celanova. Estamos no interior dun convento. As bóvedas de pedra convocan lúgubres sombras:

Marmurou mentras d'os ollos
 As bagullas lle caian:
 «Todo volve, toda torna,
 Menos ó ben qu'eu quería:
 Todo, todo aquí se queda
 Eu soya vou de fuxida.
 Non ey de vervos mais, frores,
 Adornos d'esas cornisas,
 Nin á oir os teus marmurios
 Fonte que a gozar convidas,
 Nin á contemplarvos, pedras,
 Testigos d'a pena miña;
 Outros virán profanarvos,
 Mentras eu morro esquencida».
 Sonaron pasos n'as bóvedas,
 Soprou un-ha gargallada
 Cal si d'o inferno saira:
 Era ó trasno d'o convento,
 Que recordand'outros días,
 Ríase d'as ansias negras
 E d'a orfandá d'a meniña.

En Rosalía, sempre percibimos unha despedida. Vivir significa establecer lazos de amor con todo o que vivimos. A dor da nosa mortalidade implica recoñecer que eses lazos se van afrouxando, até se desatar finalmente.

Unha melancolía análoga atopámola no máis obsesivo indagador das pedras, Eduardo Pondal, un verdadeiro Quixote arqueólogo. Curiosamente, o máis épico dos nosos autores, aquel que cantaba fazañas e combates, aquel que vía nun piñeirál un exército abnegado, aquel que ouvía nas ramaxes o canto de Ossián e Breogán, nos derradeiros anos da súa vida, compón un poema que explica todo o seu cosmos persoal. As primeiras pedras que achamos en Pondal son aquelas que son signos, emblemas, alfabeto graní-

tico e milenario doutras eras. Se escribirmos na pedra, a pedra é pedra e texto. Por iso nas composicións pondalianas descubrimos petróglifos, laxes máis que antigas, deseños sobre as rochas, pedras que foron as paredes de cabanas prehistóricas ou de templos xa extintos. Porque a viaxe de Pondal non é á Historia, mais á Prehistoria, o tempo anterior ao tempo. Todo isto se resume nun poema que pode ser entendido só co paso dos anos, cando na madurez final, o de Ponteceso escribe o seu marabilloso «O dolmen de Dombate» onde podemos ler:

O DOLMEN DE DOMBATE

Aínda recordo, aínda, cando eu era estudante,
 garrido rapacete, que ben rexerse sabe;
 cando iba pra Nemiña a estudar a arte
 do erudito Nebrija e do boo Villafañe;
 e iba a cabalo, ledado, cal soen os rapaces.
 Pasado Vilaseco, lugar batido do aire
 no alto da costa de Uces de montesía canle;
 pasado Vilaseco, indo pla gandra adiante,
 xa vía desde lonxe o dolmen de Dombate.
 Deixando Fonte-Fría, cara o lado de Laxe,
 e levando o camiño de San Simón de Nande;
 polo chan de Borneiro, de cativos pinales,
 cuase pasaba arrentes do dolmen de Dombate.
 Quedaba o misterioso, fillo doutras edades,
 ca súa antiga mesa, cas súas antigas antes,
 no seu monte de terra, no alto e ben roldante,
 poboado en redondo de montesío estrame,
 de pequenas queiroas e de toxos non grandes,
 como calada esfínxe, que sublime non fale;
 como náufrago leño, de soberbio cruzamen,
 lanzado sobre a praia por potente oleaxe,
 que de pasada rota mostre rudas señales,
 e mostre aberto o flanco por glorioso combate,
 e con linguaxe muda das súas glorias fale.
 Canto, aí, mudar pode longa e vetusta idade!
 Entonces eu deixando ambas rendas flotantes,
 penoso iba cuidando, pla Viqueira salvaxe,
 nos nosos xa pasados, nos celtas memorabres,

nas súas antigas glorias, nos seus duros combates,
 nos nosos vellos dolmens e castros verdexantes.
 E despois da Nemiña, ou que fose ou tornase,
 ao velo lonxe indo pla gandra adiante,
 sempre ledo escramaba: o dolmen de Dombate!
 Agora que pasano meus anos xogorales,
 agora que só vivo de tristes siüidades,
 que cumpro con traballo meu terrenal viaxe
 e que a miña cabeza branquea a grave idade,
 aínda recordo, aínda, o dolmen de Dombate.

Este asombroso poema resume toda a obra poética de Pondal, supón a súa xustificación vital. O de Ponteceso recorda a conmoción que sentiu ao divisar unha anta pedregosa. Tres inmensas pedras chantadas no horizonte. Pondal amou profundamente a construción sepulcral dos míticos guerreiros, antepasados de noso. Todo o corpus pondaliano, coa súa evasión ao pasado mitificado, ten a súa orixe na felicidade infantil que experimentaba ao ir a cabalo polas terras bergantiñás. Ao contemplar as pedras funerarias o seu espírito viaxaba a outras idades e a férvida imaxinación voaba polo tempo e mais o espazo. Jorge Luis Borges² recolle unha declaración de Lord Dunsany: «y cuando leí de otros dioses, me apiadaron casi hasta el llanto esas bellísimas personas de mármol a quienes ya nadie adoraba. Sé que me apiadan todavía». Ese amor polo pasado duroulle toda a vida; ese fervor polos menhires non foi apagado polo paso dos anos e o fuxir das amizades. Fiel a esa paixón primitiva, no final xa do seu vivir, o poeta declara cal é de certo o amor que aínda sobrevive, alén de toda idade. E ese amor faise pedra e, para a curta existencia humana, faise eternidade.

² J. L. Borges (1986): *Textos cautivos*, Barcelona: Tusquets, páx. 124.



Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos, de Alves Redol, ou uma história de infância para gente crescida

SARA REIS DA SILVA
Universidade do Minho

Para o Anxo,
guardador de palavras e de amigos

Álvaro Cunqueiro (1911-1981), escritor a quem Anxo Tarrío Varela dedicou assinalável atenção crítica e reflexiva (Tarrío Varela, 2014), nasceu em 1911, em Mondoñedo (Galiza). Neste mesmo ano, nasceu, em Vila Franca de Xira, na região do Ribatejo, Alves Redol (1911-1969), um dos representantes mais importantes do Neo-realismo português, além de exemplo de resistência cívica ao fascismo salazarista (Lopes, 2008). Desconhecemos se estes dois autores cimeiros de duas literaturas irmãs, com escritas tão diversas, aliás, alguma vez se cruzaram. Essa proximidade não somos, pois, capazes de assinalar. Há, porém, outras que poderão emergir da leitura das suas escritas e talvez algumas das mais relevantes sejam precisamente a presença de animais em ambas as obras e, muito particularmente, uma ficcionalização que, de contornos realistas, restringe quase sempre o espaço ficcional ao âmbito rural ou suburbano, como regista Tarrío Varela (2014, pág. 47 e ss.), a propósito da obra do supracitado autor galego, e como sobre Redol sugerem Saraiva e Lopes (1987), quando, aludindo à sua pretensão documental, o apelidam de «observador escrupuloso» (Saraiva e Lopes, 1987: 1087).

Alves Redol é reconhecidamente um dos maiores vultos da literatura portuguesa do século XX e o seu primeiro romance, *Gaibéus* (1939), lança o Neo-realismo no panorama cultural português. No conjunto da sua relevante obra, destacam-se meia dúzia de títulos de preferencial recepção infanto-juvenil e cuja leitura, mesmo em contexto escolar, tem vindo a ser promovida, designadamente pela inclusão de alguns deles nas listas de leituras obrigatórias para o domínio da Educação Literária, constantes no documento das *Metas Curriculares de Português para o 1º ciclo do Ensino Básico*.

Uma das mais lidas talvez continue a ser *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, um clássico da literatura infanto-juvenil portuguesa¹, como,

¹ Esta obra foi originalmente publicada, em 1962, pela Portugália Editora, com várias fotografias incluídas da autoria de Alves Redol e António Neto. Neste estudo, recorreremos à 20ª

em outro lugar (Ramos, Gomes e Silva, 2015), tivemos a oportunidade de assinalar, que veio a lume em 1962, depois de *A Vida Mágica da Sementinha* (1956) e antes dos livros da série «A Flor» (1968-70): *A Flor Vai Ver o Mar* (1968), *A Flor Vai Pescar num Bote* (1968), *Uma Flor Chamada Maria* (1969) e *Maria Flor Abre o Livro das Surpresas* (1970).

São estes títulos que mereceram a atenção da (escassa) historiografia literária da escrita portuguesa para a infância que, assim, tem deixado registado o lugar ímpar de Redol na literatura que tem na criança o seu destinatário preferencial. Natércia Rocha (2001), por exemplo, assinalou a edição do primeiro trabalho do autor em questão, *A Vida Mágica da Sementinha (Breve História do Trigo)* (1956), explicitando o seguinte: «De intenções assumidas, o texto resulta numa história fascinante vincada pelo humor e pela vivacidade que irão reaparecer em novos trabalhos de Alves Redol nos anos seguintes» (Rocha, 2001: 89). Acrescenta, ainda, algumas considerações acerca da série de quatro livros seguintes, que possuem como denominador comum Flor, para, de seguida, tecer o seguinte comentário sobre a obra que, neste breve estudo, nos ocupa: «Também deste período é outra obra de Alves Redol, *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, os sonhos de um garoto da beira-Tejo a quem as realidades chicoteiam e a fantasia acarinha» (idem, ibidem: 94). Por seu turno, José António Gomes, sobre esta mesma narrativa, escreve: «Alves Redol publica *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962), mostrando um novo herói infantil, arguto e aventureiro, por vezes rebelde e questionador, cujas fantasias têm raízes em vivências rurais concretas» (Gomes, 1997: 36).

Por todas as razões aqui implícitas ou explícitas, decidimos voltar a ler, neste texto de homenagem a um leitor que muito estimamos, Anxo Tarrío Varela, essa obra absolutamente imprescindível da literatura portuguesa que é, como sugerimos, *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*.

Regressar a *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* é regressar a um relato que tem no seu centro uma infância, em certa medida, bastante distante da de muitos leitores infanto-juvenis da actualidade portuguesa. Com efeito, ser, como Constantino Cara-Linda, protagonista da obra em análise,

edição, vinda a lume em 2002, com a chancela da Editorial Caminho, na colecção «De Par em Par». Este título decorre da opinião de Álvaro Salema (1980), corroborada por Violante F. Magalhães (2009), que reside no facto de *Constantino* se afigurar, em larga medida, como uma «história de menino para gente crescida» (Salema, 1980: 81).

rei de ninhos, «passareiro» (Redol, 2002: 37) ou «grão-senhor de meio cento de ninhos» (idem, *ibidem*: 36), por exemplo, e respirar natureza talvez seja cada vez mais raro para as crianças do presente. Aliás, (a proximidade com) a natureza é uma das isotopias mais relevantes da narrativa em pauta e o discurso que em seu torno é tecido na obra, pelo sensorialismo, pela plasticidade e pela poeticidade que o pautam, vale bem uma revisitação, como se poderá comprovar, por exemplo, em segmentos como o seguinte:

Não havia agulha de pinheiro, folhica de silvedo, tronco de oliveira ou qualquer sinal de vida ao ar livre que não ressumasse gotas de orvalho, muitas, e todas de cristal, onde os alvares da manhã vinham iriar num festim de pequenas luminárias. Mal acordou, a passarada largou-se numa cantoria de trinados e assobios, enquanto devassava moitas, hortos e ramarias (Redol, 2002: 33).

Mas esta é uma pequena novela que guarda em si muito do que emoldura a vida da criança (aliás, é a infância o seu motivo literário fundamental), aqui recriada num discurso cuidado, vivo e envolvente², que surpreende e prende a atenção, por exemplo, pela riqueza e variedade lexical e pelas suas metáforas, muitas vezes, duplas, como se observa em passagens como as referentes à irmã da personagem principal: «a irmã, branca e loira» / «os seus olhos negros e tristes» (idem, *ibidem*: 16). A vivências simples e lúdicas, como andar aos peixes —veja-se, por exemplo, no capítulo «trabalho e lazer», uma dessas aventuras, partilhada com Salamim— ou aos pássaros e os jogos (do pião, por exemplo) de Constantino, muitas vezes acompanhado por Manel, o seu melhor amigo, ou por Salamim, «outro bom companheiro» (idem, *ibidem*: 86), aliam-se outras mais dolorosas ou duras como a escola, o trabalho³ ou as carências do mundo rural, sentidas pelo pequeno herói, notas de uma vida bem diferente da desses meninos de Lisboa, amigos de Verão, que «trazem bolas de borracha, camas de pendurar no pinhal e bicicletas de duas rodas compainha e tudo» (idem, *ibidem*: 43). O espanto, a surpresa ou o deslumbramento, que pontuam a existência infantil, ganham aqui corpo e alma no protagonista Constantino. E a estes juntam-se naturalmente a capacidade imaginativa —«Mas a cabeça do Constantino

² Cf. «O nosso passareiro também não aparentava grande calma, diga-se aqui entre nós, que somos seus amigos» (Redol, 2002: 37).

³ Embora Constantino preferisse o trabalho rural à escola e a estar fechado entre quatro paredes.

não parava de imaginar delícias» (idem, *ibidem*: 36)—, o sonho (sendo o maior do protagonista a construção um barco e ser serralheiro⁴) e tudo o que deste resulta. E é, como escreve Anabela Figueiredo, com a ajuda da natureza que Constantino idealiza o futuro (Figueiredo, 2005: 125).

Arquitectada em duas partes —«Um cuco rambóia» e «Um cuco laborioso»—, subdivididas em capítulos correspondentes a episódios breves, a narrativa situa-se em Freixial —pequena «aldeia saloia» e *topos* real onde viveu «Constantino Cara-Linda», vizinho e amigo de Redol e que lhe serviu de inspiração —, e desenvolve-se naturalmente em torno do menino em causa, essa «radiosa personagem infantil» (Magalhães, 2008: 14), mas também com a presença significativa da sua família, a irmã Ana Maria, o pai Silvestre Cara-Linda, que possui a alcunha de Cuco, a mãe Maria Cantigas, a avó Ti Elvira e, ainda, de outras personagens com as quais interage, como o amigo Manel e outras crianças que povoam a obra ou a professora com quem a sua relação (como a dos outros meninos) é tudo menos pacífica. Estas personagens, com a companhia de várias outras do universo animal (como os cães Tunante e Rasteira, a vaca Mimosa ou a vasta passarada que é do conhecimento profundo do protagonista), compõem uma inesquecível galeria, que se distingue pela simplicidade e pela genuinidade, e contribuem para a própria revelação e maturidade desse rapazinho ladino e sempre pronto para a aventura e para contar ou a ouvir uma boa história⁵.

Constantino é, pois, uma das mais memoráveis figuras da literatura portuguesa, um representante da infância, sempre dividido entre as «viagens sonhadas» e as viagens reais e físicas, imparável e muito ciente de que «o verdadeiro tamanho de um homem se mede pelo coração e pelas obras» (Redol, 2002: 116). E a nós, leitores, apetece-nos apenas ficar à espera que amanhã chegue, porque «Amanhã mesmo, ele vai continuar a construir o seu barco. Já o meteu no estaleiro do coração, conhece-o de cor, e o resto é fácil...» (*ibidem*: 116). Com Constantino, permaneceremos nós e, com toda

⁴ Cf. «Quer chegar a serralheiro de navios, há-de construir alguns que deitem fumo, desses que aguentam com o povo inteiro do Freixial. Não conhece ofício mais bonito!... (...) Vive para esse grande e único sonho, nascido à vista do Tejo, quando o levaram a Lisboa pela primeira vez. Constantino sente-se investido na dignidade de guardador desse sonho. E sabe que o passará inteirinho para as suas mãos» (*ibidem*: 115).

⁵ Cf. «Ele sabia que a irmã se deliciava com as suas fantasias (...) a Ana Maria ouvira-lhe já a história do toiro azul e dissera na escola que a dele era ainda mais bonita do que a da avó» (*ibidem*: 40).

a certeza, também o nosso amigo, ele mesmo um grande sonhador, Anxo Tarrío Varela.

Bibliografia

- Figueiredo, A. (2005): *A Obra de Alves Redol para Crianças*. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Coimbra: Universidade Aberta.
- Gomes, J. A. (1997): *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa: MC-DGLB.
- Lopes, J. M. (2008): «Na Morte de Alves Redol» en *Os Anos de Salazar – 1970 Marcha Fúnebre*, nº 26, s./l. Planeta DeAgostini, pp. 162- 169.
- Magalhães, Violante F. (2009): *Sobressalto e Espanto. Narrativas Literárias sobre e para a Infância, no Neo-realismo Português*, Lisboa: Campo da Comunicação.
- Ramos, A. M., J. A. Gomes e S. Reis da Silva (2015): «Das dores e alegrias da infância – Uma leitura de *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*» en B.-A. Roig Rechou *et. al.* (coords.), *Retorno aos Clássicos. Obras imprescindíveis da narrativa infantil e xuvenil*, Vigo: Xerais, pp. 379-384.
- Redol, A. (2002²⁰): *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, Lisboa: Caminho.
- Rocha, N. (2001): *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal (Nova edição actualizada até ao ano 2000)*, Lisboa: Caminho.
- Salema, Á. (1980): *Alves Redol – A obra e o homem*, Lisboa: Arcádia.
- Saraiva, A. J. e Ó. Lopes (1987¹⁴): *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- Tarrío Varela, A. (2014): *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía*, Porto: Tropelias & C^a.



A voz «novela» na crítica literaria española

ALFONSO REY

Universidade de Santiago de Compostela

Novela, *novel*, *roman*, *romanzo* son sinónimos, pero non sempre designan a mesma realidade, porque tales vocábulos forman parte de diferentes sistemas terminolóxicos e teóricos. Calquera definición que se queira ofrecer deste termo implica pronunciarse acerca da orixe e características do xénero designado e ao facelo así percíbense de inmediato as discrepancias, debido a que o concepto da novela, lonxe de ser obxectivo, garda numerosas valoracións subxectivas. Centrándome na literatura española, tratarei de esbozar nas liñas que seguen o modo en que a imprecisión terminolóxica se superpón á valoración histórico-literaria, dificultando a delimitación dos problemas e a clarificación dos conceptos.

1. De *novella* a *novela*

En 1726 o *Diccionario de Autoridades* ofreceu tres acepcións para a voz *novela*: 1) «historia fingida y tejida de los casos que comúnmente suceden o son verosímiles»; 2) «ficción o mentira en cualquier materia»; 3) «las leyes nuevas de los emperadores» posteriores a Xustiniano. No primeiro caso, *Autoridades* apóiase nun fragmento de Jorge Manrique e outro de Lope de Vega para identificar a *novela* co fantástico e carente de arte e ese mesmo matiz, algo despectivo, está implícito na segunda acepción. Nada diremos da terceira, porque se move no ámbito xurídico das *novellae* de Xustiniano, o cal non garda ningunha relación coa ficción literaria¹. Talvez sorprenda que o dicionario derive *novela* de *fabella*, diminutivo de *fabulla*, «hablilla», «historieta», sen mencionar as numerosas variantes de *novelle* que houbo no XVII². Con criterio diferente, *Covarrubias* di que a *novela* é «un cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes, como las de Boccaccio»,

¹ O adxectivo *novellus*, diminutivo de *novus*, significa simplemente «novo» e unha das súas primeiras conversións en substantivo tivo lugar coas *novellae* de Teodosio e Xustiniano para designar as novas recompilacións legais.

² Exemplo de etimoloxía fabulosa foi a que propuxo Giraldo Cintio: «credo io che [...] questo nome di romanzi, sia venuto dalla voce rômè, ch'appresso i Greci significca fortezza, dalla quale vogliono alcuni Latini che sia venuta la voce di Roma, per la fortezza immensa del populo Romano» (G. Giraldo Cintio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* [Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1554], 2).

probablemente confundindo un xénero popular de orixe oral e outro culto e de importación tardía.

No *Diccionario* da Real Academia Española, herdeiro do de *Autoridades*, documéntanse as seguintes acepcións:

1791 (3ª edición): «Historia fingida y tejida de los casos que comúnmente suceden o son verosímiles. *Fabella scite conficta*».

1822 (6ª edición): «Historia fingida y tejida de los casos que comúnmente suceden o son verosímiles. *Fabella consulto conficta*».

1869 (11ª edición): «Historia fingida en todo o en parte, compuesta de sucesos o lances interesantes o verosímiles».

1914 (14ª edición): «Obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres».

Na súa edición máis recente, o *DRAE* non se afasta da definición de 1914: «Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes de caracteres, pasiones y costumbres». Como novidade, localiza a orixe da voz no italiano *novella*, non, como fixera *Autoridades*, no diminutivo latino *fabella*, «hablilla», «historieta»³. A continuación define laconicamente nove modalidades ou xéneros, uns do século XVI (bizantina, de cabalerías, picaresca, mourisca, pastoril), outros do XIX (histórica, por entregas) e outros máis recentes (rosa, de ciencia ficción). Debe sinalarse que o redactor non tomou en conta a acepción que tivo *novela* nas así denominadas por Cervantes, Lope de Vega ou María de Zayas, renunciando con iso a precisar que esta palabra, introducida na lingua española para un relato curto á maneira italiana, experimentou un cambio semántico e pasou a referirse a outro tipo de narración, extensa e sen ningunha relación con Boccaccio e os

³ Diversas declaracións suxiren que no século XVIII percíbíase con claridade a existencia dunha modalidade narrativa en prosa diferente á da antiga *novella*. Por exemplo, Munárriz (1804: III, 289 e 303): «Los cuentos o novelas cortas forman en este ramo de la literatura una división separada».

seus seguidores⁴. Por extensión, os exemplos que proporciona suxiren que o xénero nace no século XVI manténdose substancialmente uniforme ao longo dos séculos XIX e XX.

Así pois, a ficción extensa en prosa denomínase en francés, alemán e italiano *roman*, *roman* e *romanzo*, respectivamente, e en español e inglés *novela* e *novel*, o que indica unha clara bifurcación etimolóxica. Nas tres linguas citadas en primeiro lugar *roman*, *roman* e *romanzo* conviven con *nouvelle*, *novelle* e *novella*, que designan os relatos breves, mentres que a voz española *novela*, despois de ter significado no século XVII relato curto, pasou a designar no XVIII, probablemente por influencia do francés *roman*, o mesmo ca esta palabra en dita lingua, o que explicaría a convivencia durante algún tempo co galicismo *romance*. Terminoloxicamente, a dualidade española *novela* / *cuento* (voz esta última tan polivalente ao longo da historia) seméllase máis á dualidade inglesa *novel* / *short story*.

A voz *novela*, tal como aparece hoxe no *DRAE*, inclúe todo tipo de ficción en prosa. Reflicte un uso sumamente estendido, incluso entre os especialistas. É un termo funcional, cómodo pero con escaso valor descritivo, útil pero pouco preciso. Esixe moitas matizacións e aclaracións previas cando se desexa afondar nas variedades de prosa narrativa ou mostrar as súas transformacións ao longo dos séculos. Insatisfeitos con esa situación, algúns hispanistas propuxeron ultimamente introducir o vocábulo español *romance* coa mesma acepción do inglés *romance*.

2. Novel and romance

Tras a definición de *novel*, o *Oxford English Dictionary* engade: «In the 17th and 18th centuries freq. contrasted with a *romance*, as being shorter and having more relation to real life». Define así o *romance*: «A medieval

⁴ Como recordou Guinard (1988: I, 331-32), no Siglo de Oro o termo *novela* designa preferentemente un relato de dimensións curtas. Os máis longos, os de cabalerías e pastorís, adoitan denominarse *libros* ou *historias*, mentres que os relatos picarescos ou son *vidas* ou carecen de denominación; en suma, conclúe Guinard, coexisten catro denominacións fundamentais: 1) *libro*, para a totalidade dunha obra ou as súas subdivisións; 2) *vida*, para relatos de carácter biográfico, como os picarescos; 3) *historia*, narración extensa, xeralmente de cabalerías aínda que tamén pode ser pastoril e 4) *novela*, na acepción italiana de *novella*, relato curto, de tema predominantemente amoroso. O termo *historia* seguirá tendo uso no século XVIII, como demostra a *Historia del predicador fray Gerundio de Campazas*, do Padre Isla. O mesmo sucede con *vida*, como revela o feito de que o *Quijote* tenda a ser titulado como *Vida y hechos*.

narrative (originally in verse, later also in prose) relating the legendary or extraordinary adventures of some hero of chivalry. Also in extended use, with reference to narratives about important religious figures». Respecto á súa etimoloxía, sinala: «Anglo-Norman *romauns*, *romaunz*, *rumanz*, *rumauns*, Anglo-Norman and Old French *romanz*, Anglo-Norman and Old French, Middle French *romans*».

O vocábulo inglés *romance* dista de ser unívoco ou de designar exclusivamente un relato de aventuras nun marco idealizado, realidade que non sempre se ten en conta. Cabe recordar que Fielding, a quen se adoita considerar un dos fundadores do xénero novelístico, afirma no prólogo de *Joseph Andrews* que o seu libro é un *romance* cómico e satírico, con personaxes de rango social inferior e unha linguaxe que non exclúe o vulgar e o ridículo⁵. Enténdese así que o que chama Fielding *romance* se adoite traducir como *novel* e tal hipótese parecen confirmala estas palabras escritas pola súa irmá Sarah en 1757, na súa introdución a *The Lives of Cleopatra and Octavia*:

From the same taste of being acquainted with the various surprising incidents of mankind, arises our insatiable curiosity for novels or romances; infatuated with a sort of knight-errantry, we draw these fictitious characters into a real existence; and thus, pleasingly deluded, we find ourselves as warmly interested, and deeply affected by the imaginary scenes of Arcadia, the wonderful achievements of Don Quixote, the merry conceits of Sancho, rural innocence of Joseph Andrews, or the inimitable virtue of sir Charles Grandison, as it they were real, and these romantic heroes had experienced the capricious fortunes attributed to them by the fertile invention of writers (páx. iii).

«Novels or romances». Convén non perder de vista esta frase. Tres décadas máis tarde, en 1785, Clara Reeve, antes de ofrecer a súa propia

⁵ «Now, a comic romance is a comic epic-poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy: its action being more extended and comprehensive; containing a much larger circle of incidents, and introducing a greater variety of characters. It differs from the serious romance in its fable and action, in this: that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous; it differs in its characters, by introducing persons of inferior rank, and consequently of inferior manners, whereas the grave romance sets the highest before us; lastly in its sentiments and diction; by preserving the ludicrous instead of the sublime. In the diction I think, burlesque itself may be sometimes admitted; of which many instances will occur in this work, as in the description of the battles, and some other places not necessary to be pointed out to the classical reader; for whose entertainment those parodies or burlesque imitations are chiefly calculated» (páx. 4).

distinción entre ambos os dous conceptos, creu oportuno formular unha advertencia: «The word *Novel* in all languages signifies something new. It was first used to distinguish these works from Romance, though they have lately been confounded together and are frequently mistaken for each other». En 1824, comentando unhas palabras do Doctor Johnson, escribiu Walter Scott: «Assuming these definitions, it is evident, from the nature of the distinction adopted, that there may exist compositions which is difficult to assign precisely or exclusively to the one class or the other; and which, in fact, partake the nature of both⁶». A coñecida antoloxía de Miriam Allot, *Novelists on the novel*, dedica o apartado I.1 do seu libro ao que denomina «The novel and the marvellous», cuxo contido responde, maioritariamente, ao que podería denominar *romances*, palabra pola cal non parece amosar afinidade, tal como sucede con algúns dos autores recollidos na súa antoloxía.

Páxinas atrás reproducín a primeira acepción que recolle o *OED*; agora convén engadir a seguinte precisión, que demostra que o *romance* non se restrinxiu ao fantástico, senón que admitiu tamén o discursivo e didáctico, aínda que o romanticismo non sempre o percibiu:

The choice of a legendary or historical setting remained typical well into the 19th cent. In romances of the 16th and 17th centuries the story was often overlaid with long disquisitions and digressions from the plot. As a description of a literary genre the sense has now been largely eclipsed by sense A. 7.

E esta é a acepción A. 7:

A story of romantic love, *esp.* one which deals with love in a sentimental or idealized way; a book, film, etc., with a narrative or story of this kind. Also as mass noun: literature of this kind⁷.

⁶ As citas de Clara Reeve e Walter Scott proceden da mencionada antoloxía de Miriam Allot, *Novelists on the novel*, pp. 47 e 49.

⁷ Os tres exemplos máis recentes que ofrece o *OED* son os seguintes: '1936' G. Orwell 'Keep *Aspidistra Flying* x. 264 When a customer demanded a book of this category or that, 'Sex' or 'Crime' or 'Wild West' or 'Romance' (always with the accent on the o), Gordon was ready with expert advice'; '1988 *Times Lit. Suppl.* 11 Mar. 283/1 The cheap romances, marketed mostly by Harlequin in series'; '2004 S. Mehta *Maximum City* 328 After that, he started making flat-out commercial films: thrillers, romances'.

3. Novela e romance

En 1975 Alan Deyermond reclamou a atención para un tipo de relato medieval español, pouco estudado, equiparable ao que na historia da literatura inglesa se acostuma designar *romance*. Despois de advertir que este vocábulo non era unívoco nin estaba unanimemente aceptado polos especialistas, ofreceu a súa propia definición:

The romance is a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, other-world journeys, or any combination of these, separation and reunion (...) The marvellous is frequently used by the writers of romances, and the world in which the action is set is remote from the audience in time, space or social class, and very often in all three (1975: 233).

O obxectivo de Deyermond era a reivindicación dun corpus literario desatendido, sendo a cuestión terminolóxica unha preocupación secundaria, pero foi esta a que recibiu maior atención por parte dos diversos especialistas españois. Suscitou unha interesante reflexión acerca do uso da palabra *novela*, pero hai razóns para crer que se fixo dende un coñecemento incompleto do que *romance* significa en inglés.

Estimulado polo artigo de Deyermond, Gonzalo Sobejano (1978) propuxo agregar ao vocábulo español *romance* a acepción de «relato idealista en prosa» e, consecuentemente, rexeitou denominar *novela* á *Diana* de Montemayor e outros relatos do século XVI. Neste contexto, Avelle-Arce (1991) defendeu o termo medieval *roman* para *Amadís de Gaula*, obra que na súa opinión non podía ser catalogada como *novela*. Co paso do tempo sucedéronse máis propostas encamiñadas a estender a voz *romance* a outros xéneros en prosa⁸, non sen vacilacións e matices diverxentes⁹.

⁸ Como fixeron, entre outros Jiménez Ruiz (2002), Casas Rigall (2003) e Iglesias Feijoo (2010).

⁹ Por exemplo, Gómez Redondo (1999: 1339, 459, 1577, 1631) pon entre aspas a palabra *romances* cando se refire ás haxiografías, á materia de cabalerías do ciclo artúrico, á materia de cabalerías do ciclo carolinxio e á materia historiográfica. Pola súa parte, Rafael Beltrán considera que *Tirant lo Blanc* e *Curial y Güelfa* «serían más novel que romance» (R. Beltrán (1991): «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant* y *La Celestina*» en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, M. E. Lacarra (ed.), Bilbao: Servicio Editorial da UPV, pp. 100-109 [p. 105]).

Aparentemente, tal possibilidade existe en español dende que o *DRAE* introduciu na décima edición, de 1852¹⁰, baixo a voz *romance*, a seguinte terceira acepción: «Novela o libro de caballerías, en prosa o en verso¹¹». Non obstante, a imprecisión de tal definición, que converte a *novela* e *romance* practicamente en sinónimos, esvaece tal possibilidade. Esa ausencia de diferenciación non semella froito dun descoido, senón reflexo dunha realidade, porque no século XVIII as dúas palabras eran sinónimas para moitos homes de letras e, gradualmente, *romance* caeu en desuso. Na miña opinión, evocaba o francés *roman* máis có inglés *romance*, como demostran numerosos testemuños. Por exemplo, Munárriz, tras terse ocupado do xénero epistolar nas obras de ficción, di a propósito destas: «Resta tratar de otra especie de composición en prosa; la cual comprende una numerosísima y en general poco importante clase de escritos, conocidos con el nombre de romances y novelas¹²». Palabras que cobran pleno sentido máis adiante cando, a propósito dos escritores provenzais, fai o seguinte comentario:

El lenguaje que prevaleció en este país fue una mezcla de latín y galo, llamado lenguaje romanco o romance; y escritos en él estas historias les dio el nombre de romance, que aplicamos ahora a todas las composiciones ficticias¹³.

Expón a mesma actitude o padre Isla (1836: xiii) ao comentar a súa tradución do libro de Lesage:

La novela de Gil Blas es un romance muy juicioso, muy instructivo y al mismo tiempo de grande diversión por los innumerables sucesos que se van enlazando con la mayor conexión, consecuencia y naturalidad; pintándose en ellos con toda viveza y propiedad las costumbres de los hombres y haciendo sobre ellas las reflexiones más sólidas y más conformes a la natural honestidad y a la moral evangélica¹⁴.

¹⁰ Entre outros, colaboraron na preparación do novo dicionario Manuel de la Revilla, coñecedor da literatura narrativa, así como diversos escritores ou intelectuais románticos, algúns deles tras o seu exilio en Francia.

¹¹ Sorprendentemente, antes da cuarta acepción, dedicada á forma poética tan universalmente coñecida.

¹² Blair, *Lecciones*, trad. Munárriz, III, páx. 289.

¹³ Blair, *Lecciones*, trad. Munárriz, III, páx. 293.

¹⁴ José Francisco de Isla, «Conversación preliminar, que comúnmente llaman prólogo y dedicatoria al mismo tiempo» en *Aventuras de Gil Blas de Santillana robadas de España y*

Ao afirmar que «la novela de Gil Blas es un romance» tamén dá a entender que eses dous vocábulos eran sinónimos, pois co segundo deles non designa un relato idealista e fantástico, como os da literatura medieval inglesa, senón outro de carácter cotián e antiheroico¹⁵. Así o percibiu tamén o xesuíta Juan Andrés, para quen o libro do padre Isla é «un romance burlesco» de intención educativa¹⁶. Á luz de tales comentarios, enténdese mellor o que se le na duodécima edición do *DRAE*, de 1884:

Romántico, ca. (De romance, novela.) adj. Pertenciente al romanticismo, o que participa de su calidades. // Dícese del escritor que da a sus obras el carácter del romanticismo. U. t. c. s. // Partidario del romanticismo. U. t. c. s. // Novelesco¹⁷.

Semella, pois, que *romance* era un galicismo, sinónimo de «novela», termo que, tras un período de vacilación, se impuxo tras caer aquel en desuso. En efecto, a acepción de *romance* como «relato en prosa» foi descoñecida polos eruditos do século XIX, como Manuel de la Revilla ou Valladares¹⁸, e polos novelistas do realismo, como Pardo Bazán, Clarín, Galdós ou Menéndez Pe-

adoptadas de Francia por mr. Lesage, restituidas a su patria y a su lengua nativa, Alain René Lesage (Barcelona: Imprenta de la viuda é hijos de Gorch, 1836), I, XIII.

¹⁵ En *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* escribiu o duque de Almodóvar (1781: 180-81): «yo celebraría que nuestra Academia admitiese la voz *romance* en la acepción referida, extendiéndola a esta suerte de prosa como una especie de sinónimo de novela, mayormente habiéndose puesto los romances, novelas o cuentos en el pie de importancia que están en el día». Denomina a Voltaire “romancero filósofo” y a *La princesa de Babilonia* “romance más satírico que moral, más sucio que ingenioso» (1781: 30-31), declaracións que demostran que non identifica o *romance* cun tipo de relato idealista ou fantástico. Pola súa parte, Francisco de Tójar, no prólogo da súa novela *La filósofa por amor* (pp. 71-78) fai alusión aos romances como unha novidade do seu tempo, facendo mención expresa dos amorosos e dos filosóficos.

¹⁶ Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, II, páx. 388.

¹⁷ Na edición de 1925 lese a propósito de *romántico*: «Quizá del fr. romantique, del ant. romant, romance».

¹⁸ Na súa recensión de novembro de 1874, «Dos novelas nuevas» (respectivamente, de Galdós e de Blanco Asenjo), Revilla aplaude a superación de dous tipos de relato que lle parecen desacertados: novelas históricas de mala calidade e novelas de enredo, que ceden ante a novela realista e de costumes. Igual que o duque de Almodóvar, Revilla non designa como *romance* os relatos de aventura e evasión. Véxase M. de la Revilla, *Obras completas*, Fernando Hermida et alii (eds.), Madrid: Universidad Autónoma, 2006, III, pp. 275-80. A mencionada recensión leva data de novembro de 1874.

layo¹⁹. A acepción 3 que ofrece o *DRAE* para dita palabra («Novela o libro de caballerías, en prosa o en verso») reflicte unha flutuación terminolóxica máis propia do século XVIII, que agora resulta extemporánea.

A dualidade inglesa *novel/romance* dificilmente se corresponde coa pretendida dualidade *novela/romance* na literatura española, porque baixo a terminoloxía hai tradicións culturais diferentes. Posto que *Amadís de Gaula*, a *Diana* ou *Cárcel de amor* non se rotularon nin *novela* nin *romance*, non se ve a vantaxe de reempazar unha denominación impropia por outra que tamén o é. Máis alá desta incomodidade, quizais conveña reflexionar acerca das implicacións dunha iniciativa que, propoñendo denominar como *romances* certos relatos españois do pasado, desfigura o que esa palabra significou no século XVIII e simplifica a súa historia dentro da lingua e literatura inglesas, espello no que se mira²⁰.

En España é frecuente citar a Clara Reeve e o seu *The progress of the romance* como apoio dunha rigorosa distinción conceptual entre *novela* e *romance*²¹, pero os diálogos entre Hortensius e Sophronia non lles resultan tan convincentes a algúns críticos²². Talvez o redescubrimento pola filoloxía española da palabra *romance* aplicada ás épocas medieval e áurea non proporcione

¹⁹ No artigo «La crítica moderna en Francia» escribiu Pardo Bazán: «De la novela misma han sucumbido numerosas variedades: la novela de caballerías, la novela pastoril, la novela histórica, como han fenecido también la tragedia, el auto sacramental, el romance popular y otras formas literarias que tienen un pasado glorioso», *Obra crítica*, páx. 347.

²⁰ Probablemente este problema terminolóxico está presente en bastantes traducións. Algúns exemplos: o *Traité de l'origine des romans* de Huet foi traducido en 1715 por Stephen Lewis como *The history of romances* (London: Hooke and T. Caldecott, 1715); o *Discorso intorno al comporre dei romanzi* de Giraldo Cintio foi traducido por Henry L. Snuggs como *Discourse on Romances* (Lexington: University of Kentucky, 1968); onde Jean de Segrais escribiu «la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle», Edward Riley traduciu «la diferencia entre el romance y la novela» (E. Riley (2001): *La rara invención*, Barcelona: Crítica, páx. 192).

²¹ Véxase C. Reeves (1785): *The Progress of the romance*. Non coñezo versión ao español deste libro, cuxa tradución probablemente presentaría algunhas dúbidas terminolóxicas a quen acometera a tarefa.

²² «She distinguishes the romance from the novel in a crude style that does not ill express the practice of the hour and the difference between Mrs. Radcliffe and Mrs. Opie. Her distinction is by no means meant impartially; it is made at the expense of the novel, and for the glorification of romance, which she tries to promote into a variety of the epic, itself assumed to be the noblest sort of fiction. Her criticisms of Fielding and Richardson are in a ladylike vein and devoid of zeal (...) The romance, however, that Mrs. Reeve admires is of the spun-out, marvellous, and sentimental sort; it is not the 'world of fine fabling' invented

ningún beneficio, entre outros motivos porque a dualidade *novela/romance* corre o risco de simplificar a variedade da literatura narrativa, dada a abundancia de obras non novelescas que tampouco son idealistas ou fantásticas. Non deixa de ser contraditorio que os mesmos críticos que rexeitan falar de «novela sentimental», «novela pastoril» ou «novela de cabalerías» manteñan o rótulo de «novela picaresca», cando obras como *Guzmán de Alfarache*, *o Buscón*, *Marcos de Obregón* ou *Estebanillo González* pertencen a unhas modalidades satíricas ou didácticas que tampouco son novela.

Como sinónimo de «relato en prosa», o vocábulo *romance* non foi utilizado na literatura española antes do século XVIII, o que desaconsella o seu emprego para as obras narrativas medievais e renacentistas. No mencionado século foi frecuente o seu uso, a miúdo como sinónimo de «novela», non como unha variedade diferente da mesma; polo tanto, no sentido francés de *roman*, non no inglés de *romance*. Con respecto a este último debe engadirse que foi empregado na historia da lingua e da literatura inglesas en máis dunha acepción, non necesariamente como unha modalidade de narración idealista ou fantástica ben diferenciada con respecto á de *novel*²⁵.

4. Orixe e excelencia da novela

Usualmente, acotío, enténdese por novela calquera tipo de relato en prosa, como demostra o exemplo do *DRAE*. É unha definición práctica, cuxa comodidade vai en relación inversa ao seu rigor conceptual. Na miña opinión, é aconsellable entender a novela como unha particularización histórica e estética (acerca da cal cada crítico deberá aclarar a súa postura) da noción máis ampla, e máis funcional, de «relato», «ficción» ou «narración». Esta solución, que sempre seguí nos meus traballos, paréceme recomendable cando a novela entrou na hora do vídeo e a literatura hipertextual. Debo dicir, non obstante, que albedo dúbidas acerca da disposición dos espe-

by the middle ages and Spenser, and defended by Hurd and Warton» (Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780-1830*, 2 volumes [London: Edward Arnold, 1912], I, pp. 204-05.

²⁵ Como sinalou A. A. Parker (1982: 22): «in literary history and criticism English has two terms which cannot be translated by a single word in the languages of Western Europe. The first is “romance” as distinct of “novel”; the second is “conceit” as distinct from “concept”. By creating a generic distinction where only a specific one was required, the term “romance”, I would hold, when used outside the medieval period, has not helped to clarify the history of prose fiction».

cialistas de cada país ou escola para restrinxir o uso da voz *novela*, porque esta adoita pechar en si mesma un compoñente reivindicativo e valorativo.

Exemplos non faltan: Gibaldi Cintio afirmou que o *romanzo* era un xénero nacional escrito en lingua vulgar sobre os modelos de Ariosto e Boyardo. Huet (1970: 11) sostivo que a invención de *les romans* «en est due aux Orientaux», opinión que fixo compatible coa afirmación de que se trata dun xénero esencialmente francés, nin italiano nin español. Os especialistas en literatura clásica adoitan soste que xa existiu a novela en Grecia e Roma²⁴; os das literaturas inglesa e francesa tenden a crer que naceu no século XVIII en Inglaterra²⁵ e Francia; moitos hispanistas cren que é unha novidade nacida en chan español con *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes* e, sobre todo, el *Quijote*, se ben os medievalistas parecen persuadidos de que os seus relatos en prosa merecen ser denominados tamén como verdadeiras novelas.

²⁴ *Naissance du roman* (Paris: Seuil, 1989) é o título da tradución francesa do libro de Massimo Fusillo *Il romanzo greco. Polifonia e Eros*, en tanto que Daniel-Henri Pageaux titulou o seu *Naissances du roman* (Paris: Klincksieck, 1995). Para o primeiro dos citados, a novela nace en Grecia; para o segundo, houbo unha rica variedade de relatos merecedores de posuír o rótulo de *roman*, comezando pola narrativa grega. Entre os críticos en lingua inglesa pódese comprobar unha alternancia entre *novel* e *romance*; por exemplo xunto a *The Form of Greek Romances*, de Bryan P. Reardon (Princeton: Princeton University Press, 1992), encontramos a Shadi Bartsch, *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius* (Princeton: Princeton University Press, 1989). É destacado o caso de Tomas Hägg, autor de *Narrative Technique in Ancient Greek Romances* (Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1971) e de *The Novel in Antiquity* (Oxford: Basil Blackwell, 1983). En lingua italiana temos a Massimo Fusillo, autor de *Il romanzo greco. Polifonia e eros* (Venecia: Marsilio, 1989) e responsable do libro colectivo *Romanzo e romanzieri. Note di narratologia greca* (Perugia: Edizione Scientifiche Italie, 1993). Arthur Heiserman considerou que os *erotika pathemata* presentan un 'serious treatment' do 'erotic suffering' con ingredientes psicolóxicos, narrativos e descritivos similares aos das *novels*, termo que estimou preferible ao de *romance*, porque este «is apt to prejudice many against all works under that title; as supposing them to be a mere rhapsody of incredible events; treating of puerile loves, and written in an inflated and unnatural style»; en suma, segundo a tese que recolle o título do seu libro, houbo *the novel before the novel*. Con parecidas razóns pronunciouse Margaret Doody, que xulgou inadecuado o vocábulo *romance* porque nalgunha das súas acepcións designa un xénero literario menor, circunstancia que non se dá nas *novels* clásicas que estuda.

²⁵ «There are still no wholly satisfactory answers to many of the general questions which anyone interested in the early eighteenth century novelists and their works is likely to ask: Is the novel a new literary form? And if we assume, as is commonly done, that it is, and that it was begun by Defoe, Richardson and Fielding, how does it differ from the prose fiction of the past, from that of Greece, for example, or that of the Middle Ages, or of seventeenth century France?». Cfr. I. Watt (1985: 9). Antes, E. M. Forster (1927: 6) dubidaba sobre a posibilidade de ofrecer unha definición de novela que fose máis alá de «any fictitious prose work of over 50.000 words».

Aínda que Hegel considerara a novela como forma decadente da épica e expresión dunha sociedade prosaica, o que prevalece na mentalidade actual é un aprecio moi alto por este xénero: «Le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée», escribiu Lukács (1963). Aínda que máis tarde se retractou de varias premisas do seu célebre ensaio, acertou a recoller, se non un dato exacto, a estendida crenza de que a novela posúe unha complexidade e modernidade da que non gozan outras modalidades literarias:

Dans le roman, en revanche, l'intention éthique est sensible au coeur même de la structuration de chaque détail, elle est, dans son contenu le plus secret, un élément efficace de la construction de l'oeuvre. Ainsi, alors que la caractéristique essentielle des autres genres littéraires est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus (1963: 67).

Se a Italia do XVI exaltou o poema épico como xénero ilustre e na Francia do XVII a traxedia gozou da máxima consideración, a Europa de finais do século XX parece ter vivido, e talvez o segue facendo, baixo a pegada de «l'âge du roman²⁶».

5. O problema terminolóxico e a literatura española

As disparidades terminolóxicas apuntadas nas páxinas anteriores atinxen dun modo particular á crítica literaria en lingua española e/ou sobre a literatura española. Figuras sobresalientes do hispanismo sitúan o nacemento da novela (a miúdo servíndose da ambigua expresión «novela moderna») en obras como *Lazarillo de Tormes* ou o *Quijote*. Menéndez Pelayo (2008: I, 26) non dubidou en situar en Cervantes e a picaresca a orixe da 'novela moderna', que identificou con «el análisis ético y psicológico, la interpretación fina y sagaz de las pasiones humanas y de los casos de la vida». Identificando novela con personaxes complexos, escribiu Américo Castro (1967: 48): «La autonomía del personaje literario es condición indispensable».

²⁶ Segundo Pardo Bazán «desde que se inicia la transición [posterior al romanticismo] hay un género cuya importancia crece, hasta llegar a absorber a los restantes. Consecuencia natural de la decadencia del lirismo y predominio de los elementos épicos, es no sólo el desarrollo, intenso y fuerte, de los estudios históricos, sino la supremacía de la novela» (E. Pardo Bazán (1911): *La literatura francesa moderna*, 3 volumes, Madrid: Prieto y Compañía, II, páx. 26).

ble para el género novela, el cual se inició en España con *La Celestina* y el *Lazarillo*, y adquirió plenitud de desarrollo con el *Quijote* de Cervantes». De modo similar, Dámaso Alonso (1965: 29) situou *Lazarillo de Tormes* na fronteira do antigo e o moderno:

Estamos a mediados del siglo XVI; la nueva novela europea, la novela de los tiempos modernos, es aún una criatura por nacer (...) A mediados del siglo XVI se publica en España un librito pequeñito. Su nombre es *Vida de Lazarillo de Tormes*. Ahora sí que se trata de una novela (...) Mucho inventa e integra Cervantes en su técnica del novelar. Sin embargo, el invento mayor, el decisivo, para esto que llamamos novela moderna, le viene del *Lazarillo de Tormes*: el hombre, ser complejo, tal como la naturaleza lo produce; carácter mixto entreverado.

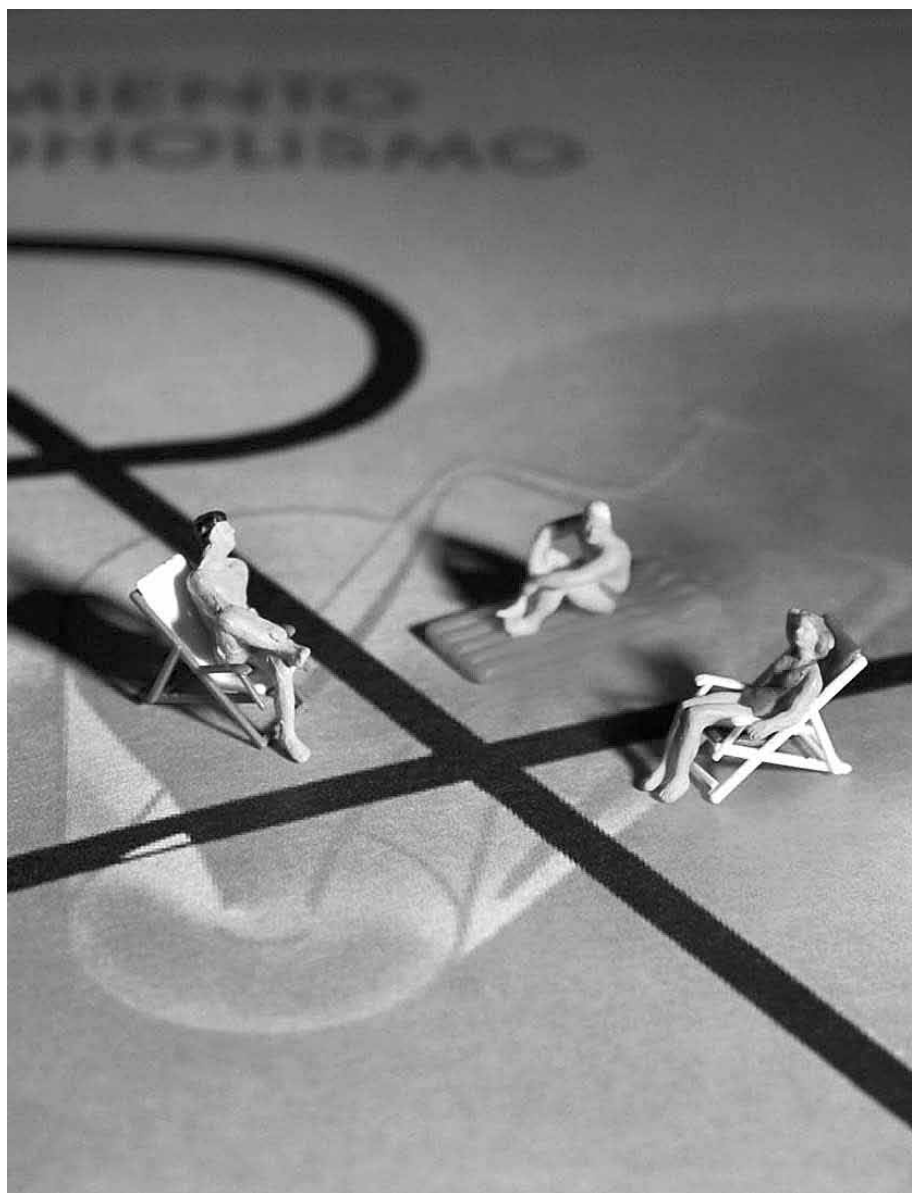
Os que se sintan inclinados a situar a orixe do xénero en Cervantes e a picaresca atópanse nunha complexa situación conceptual e terminolóxica: se a novela —como queren tantos especialistas nas letras clásicas— nace en Grecia e Roma, a contribución española do Renacemento non deixa de ser unha de tantas modalidades novelísticas (postura que, implicitamente, mantén o *DRAE*), unha das *naissances du roman*; se, polo contrario, se pensa que nace en Inglaterra e Francia no século XVIII, a contribución española non pasa de secundaria aos ollos da comunidade internacional de historiadores da literatura. Unha proposta como a de Dámaso Alonso corre o perigo de quedar illada, porque reivindica unha primacía para o Siglo de Oro español que, en España, non lle conceden helenistas, latinistas e medievalistas, mentres que tamén lla negan en Europa os especialistas doutras literaturas. Vemos así que o problema etimolóxico garda en si mesmo outro de máis transcendencia.

Bibliografía

- Allott, M. (1965): *Novelists on the Novel*, London: Routledge.
- Almodóvar, duque de [Pedro Jiménez de Góngora y Lujan] (1781): *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid: D. Antonio de Sancha.
- Alonso, D. (1965): «La novela española y su contribución a la novela realista europea», *Cuadernos del idioma* I, pp. 17-44.
- Avallé-Arce, J. B. (1991): *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, R. (1991): «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant* y *La Celestina*» en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narra-*

- tiva e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Servicio Editorial de la UPV, pp. 100-109.
- Cacho Blecua, J. M. (ed.) (1987): *Amadís de Gaula*, 2 vols, Madrid: Cátedra.
- Casas Rigall, J. (2003): «Novela y narrativa sentimental», *La Corónica* 31, pp. 245-49.
- Castro, A. (1967): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus.
- Cintio, G. (1554): *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli.
- Deyermond, A. (1975): «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review* 43, pp. 231-59.
- Doody, M. (1996): *The True Story of the Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fielding, H. (1967): *History of the Adventures of Joseph Andrews*, M. C. Battestin (ed.), Connecticut: Wesleyan University Press.
- Fielding, S. (1757): *The Lives of Cleopatra and Octavia*, London: Millar, Dodsley and Leak.
- Forster, E. M. (1927): *Aspects of the novel*, New York: Harvest Book
- Gómez Redondo, F. (1999): *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros: La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra.
- Guinard, P. J. (1988): «“Novela”: de la *nouvelle* au *roman*. Remarques sur l'évolution d'une dénomination littéraire» en J. C. Chevalier e M. France Delport (eds.), *Mélanges offerts à Maurice Molho*, 2 vols. París: Iberica.
- Heiserman, A. (1977): *The Novel before the Novel*, Chicago: The University of Chicago.
- Huet, P. D. (1970): *Traité de l'origine des romans*, Genève: Skaktine.
- Iglesias Feijoo, L. (2010): «En torno al género novela en el Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española* 40, pp. 241-52.
- Isla, J. F. de (1836): «Conversación preliminar, que comúnmente llaman prólogo y dedicatoria al mismo tiempo» en *Aventuras de Gil Blas de Santillana robadas de España y adoptadas de Francia por mr. Lesage, restituidas a su patria y a su lengua nativa*, Alain René Lesage, Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorch.
- Jiménez Ruiz, J. (2002): *Fronteras del romance sentimental*, Málaga: Universidad de Málaga.

- Juan Andrés (1997): *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Jesús García Gabaldón, S. Navarro Pastor e C. Valcárcel Rivera (eds.), Madrid: Verbum.
- Lukács, G. (1963): *La théorie du roman*, J. Clairevoye (trad.), París: Éditions Gonthier.
- Menéndez Pelayo, M. ([1905-1915] 2008): *Orígenes de la novela*, Madrid: Gredos.
- Munárriz, J. L. (trad.) (1804): Hugo Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, 4 volumes, Madrid: Imprenta Real.
- Pardo Bazán, E. (2010): *Obra crítica*, Madrid: Cátedra.
- _____ ([1911] 2002): *La literatura francesa moderna. El naturalismo*, III, 3 volumes, Madrid: Prieto y Compañía.
- Parker, A. A. (1982): «“Concept” and “Conceit”: An aspect of Comparative Literary History», *The Modern Language Review* 77, pp. XXI-XXXIII.
- Reeves, C. (1785): *The Progress of the Romance*, 2 vols., Colchester and London.
- Revilla, M. de la (2006): *Obras completas*, Fernando Hermida *et alii* (eds.), 3 vols., Madrid: Universidad Autónoma.
- Rey, A. (1987): «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique* 89, pp. 85-117
- _____ (2015): «El concepto de novela y la crítica literaria hispánica», *Bulletin of Spanish Studies* 2015. Disponible en línea: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2015.1082812>.
- Sobejano, G. (1978): «Sobre la tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», *Hispanic Review* 46, pp. 65-75.
- Tójar, F. de (1995): *La filósofa por amor*, J. Álvarez Barrientos (ed.), Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Watt, I. ([1957] 1985): *The Rise of the Novel*, *Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Middlesex: Penguin Books.



«A metáfora da melancolia» ou «olhar o passado com nostalgia e melancolia». Recensão a *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolía* (2014)

JOÃO MANUEL RIBEIRO
Universidade de Coimbra

A obra *Álvaro Cunqueiro o los disfraces de la melancolia* (2014), de Anxo Tarrío Varela, publicada pela editorial portuguesa e portuense *Tropelias & Companhia*, inaugurou a colecção «Caleidoscópico–Estudos e Teorias» de que o autor foi, aliás, inspirador. Para uma colecção que visa a variedade de combinações estendidas às temáticas exploradas, que vão desde a Filosofia à Estética, dos Estudos Críticos à Teoria Literária, da Psicologia às Ciências da Educação, da Sociologia às Ciências Sociais, da Ilustração às Artes, entre outras; às diferentes abordagens metodológicas; às línguas utilizadas (o português, o inglês, o castelhano, o galego e o francês); à Comissão Científica, constituída por especialistas de distintas áreas e nacionalidades, começar com um crítico literário e teórico da literatura, reconhecido académica e literariamente (tendo sido Catedrático de Crítica Literária e Teoria de Literatura, na Universidade de Santiago, e publicado múltiplas obras nos âmbitos referidos), constitui um facto de relevante significado.

A obra em apreço é a 2.^a edição revista, ampliada e atualizada da edição galega (*Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*), de 1989, na Editorial Galaxia, sendo a 1.^a edição em castelhano. Os adjetivos apostos a esta edição não são apenas uma formalidade editorial, antes pelo contrário, constituem o reconhecimento de que a obra de Álvaro Cunqueiro continuou a ser estudada, o que, de *per si*, dada a idoneidade intelectual do autor, lhe impõe a revisão, ampliação e atualização da edição de 1989. Bastará a este título referir a inclusão de cerca de quatro dezenas de referências bibliográficas posteriores à data mencionada e as consequentes implicações na ampliação e atualização do texto, para se concluir que o autor se manteve atento aos desenvolvimentos teórico-literários, mas também aos estudos críticos sobre o objeto do seu estudo: Álvaro Cunqueiro.

Neste ensaio, ao longo de quinze apartados, Anxo Tarrío Varela apresenta-nos um estudo histórico-crítico coerente e consistente, apoiando-se em factos biográficos, históricos, sociológicos e literários para nos apresentar e cativar pela obra literária de Álvaro Cunqueiro, sobretudo a obra narrativa.

No primeiro apartado —*La herencia recibida*— o crítico começa por problematizar, a modo de introito, o lugar da literatura em língua galega, nos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, no contexto da dicotomia entre galego e castelhano e entre meio rural e meio citadino, correspondendo o galego ao rural e o castelhano ao urbano. A discussão mostra que a gestação da narrativa e da novela galega, melhor seria dizer «em galego», é fruto de um longo percurso de conquista do meio urbano e da inclusão de protagonistas da classe burguesa e fidalga, com o propósito de formar leitores que vissem expressas em galego aventuras, emoções, histórias, novelas-rosa, como as havia e lia em castelhano. A *Época Nós* (1916 a 1936), na sua peculiar atenção ao texto em prosa, gerou uma quantidade significativa de novelistas de comprovada qualidade, superando preconceitos e iniciando a tarefa de colocar em movimento personagens que, imobilizadas no séc. XIX por causa das tradições cristalizadas e dos esteriótipos, aguardavam um sopro de vida para pôr-se em ação. Na *Época Nós*, a literatura galega conheceu «um salto qualitativo, uma transformação inegável, relativamente ao que se havia escrito no séc. XIX» (p. 17), com especial ênfase para o humor, entendido como «uma atitude diante do mundo, como uma forma de compreender e suportar o contexto que bem podia estar, segundo certos discursos identitários, na medula do ser antropológico galego» (p. 18) e para a defesa da autonomia própria da literatura, capaz de suscitar leitores responsáveis e ativos. Apesar de todos estes eixos falta a dimensão *lúdica* da narrativa, dimensão que Cunqueiro aportará à narrativa galega como um gesto novo e quase inédito, inaugurando um novo modelo de leitor, um leitor implícito, liberto de orientações ideológicas e doutrinárias concretas, sem abdicar da reflexão acerca das questões universais do ser humano, do sentido profundo da vida humana e do curso do tempo e da história.

Identificado e reconhecido o património herdado, o autor evidencia a especificidade da narrativa de Cunqueiro, num segundo apartado, intitulado, a modo de epígrafe, *Contar claro, seguido y bien*. O registo narrativo, inédito e original, de Cunqueiro parte de dois critérios orientadores. O primeiro tem a ver com o modo de narrar, sobre qual deve ser o tom e o tipo do discurso narrativo. Sobre este aspeto, o escritor pronunciou-se várias vezes, clarificando que partia da maneira tradicional de narrar e da maneira popular de contar histórias, contando «claro e simples, como quem come pão» (p. 26), porque «é próprio de um escritor contar claro, seguido e bem» (p. 26), para que a história se torne verdadeira, no sentido de «credível», e seja «audível»

(com recurso a estruturas dos relatos medievais), com especial enfoque na função narratária (com recurso a narradores secundários e a espaços *cronotópicos*), entroncada nos modos tradicionais galegos: «Estou dentro de uma tradição oral, de uma tradição popular, de um país que contou, que gosta de contar e de escutar» (p. 28). Numa palavra, para a construção das suas histórias, Cunqueiro necessitou apenas de «observar atentamente, com ofício, a literatura universal e, com imaginação, a realidade popular» (p. 29).

No terceiro apartado —*El vuelo de Ícaro*— o autor explora outro critério da narrativa de Cunqueiro e que se reporta à opção filosófica e estética ou ideológica com que pretendia escrever. Parece claro que «adotou conscientemente uma atitude beligerante contra certas tendências literárias que se expandiam pela Europa no momento de começar a escrever em prosa» (p. 31), como o existencialismo, o realismo socialista, o realismo crítico, o neorrealismo. Reivindica, antes, uma postura idealista e estetizante, contrapondo a imaginação, valorizada acima de todas as faculdades humanas, «porque é a única que compreende a analogia universal» (p. 33), «fermento necessário de todas as formas superiores da atividade criadora» (p. 33), contra a literatura «laminadora de sonhos e negadora de esperanças» (p. 34), como se refere no artigo «Imaginación y creación», da revista *Grial* (2, 1963). «Todo o sonho do homem em busca da liberdade é uma forma de *icarismo*, e isto, o mito de Ícaro, é uma vocação de entusiasmo no sentido etimológico da palavra» (p. 35). Frente às correntes literárias em voga, como o realismo genético e o neorrealismo, entre outras, Cunqueiro, vinca bem Anxo Tarrío Varela, aposta pela alegria, tendo uma verdadeira obsessão por irradiar a tristeza do mundo, e construindo, em contraposição, de modo consciente, uma poética da alegria e da esperança, sem abdicar da fantasia e da imaginação que subsiste na vida quotidiana da sociedade espanhola em geral e galega em particular.

O quarto apartado —*Sueños y cosmovisión gallega*— aprofunda o anterior a partir, fundamentalmente, de dois pressupostos estético-literários interligados: o estatuto da realidade *real* da imaginação e do sonho por um lado e a função da linguagem e da língua, por outro. A realidade da obra literária não tem necessidade da prova empírica da conformidade com a realidade exterior à própria obra. A realidade *real* da imaginação e do sonho resulta do facto de ver a realidade de uma maneira peculiar que passa pela língua, produzindo esta o prodígio da realidade, e traduzindo-se, em última análise, numa cosmovisão do homem/mulher galego.

No quinto apartado —*La vocación realista*—, o autor sustenta que, de acordo com a opção estética de Cunqueiro, «a escrita não é nem deixa de ser realista pela substância referencial à qual remete» (p. 49), mas antes «se se formula com estratégias de persuasão adequadas e consegue a conivência e a cumplicidade do leitor» (p. 50). A escrita não tem de submeter-se aos procedimentos lógicos do *verdadero vs. falso*, mas antes aos da coerência interna. Neste quadro argumentativo, conclui o autor, não há nenhuma razão para negar a Álvaro Cunqueiro a condição de escritor realista.

O sexto apartado —*Narración y verosimilitud*— aprofunda a argumentação do anterior, mostrando como o narrador (narrador principal, narrador-testemunha, autor implícito) e as personagens de Cunqueiro têm, eles mesmos, uma preocupação constante por dotar de verosimilhança os relatos que produzem ou com os quais se confrontam, através de uma aparente honradez e pudor narrativos, suscetíveis de possibilitar ao leitor os códigos cooperativos e as condições de leitura. O realismo de Cunqueiro é o chamado *realismo de coerência, realismo formal ou realismo imanente* caracterizado, não pela correspondência entre o texto e a realidade exterior, mas pela coerência entre as partes constitutivas do texto entre si. No caso de Cunqueiro, explicita o autor, a elaboração do texto realista opera-se por duas vias: primeiro, atendendo às relações do texto com o destinatário, pela existência de uma comunidade interpretativa em que o misterioso e o mágico fazem parte do seu quotidiano; em segundo lugar, atendendo às relações do texto consigo mesmo, pela preocupação do narrador em dotar o texto de coerência interna (*realismo textual ou imanente, realismo de género*).

No sétimo apartado —*Visión teatral: la bola de nieve*— o autor preocupa-se em evidenciar que Cunqueiro utilizou, na elaboração das suas novelas, recursos que estão próximos do realismo genético (também chamado de *realismo de correspondência*), e que se consubstancia no uso de um conjunto de dados de composição naturalista, de comportamentos cinestésicos, proxémicos ou paralinguísticos das personagens, ou seja, «algo muito próximo do que poderia ser um texto teatral ou um guião cinematográfico, mas homogeneizado e processando o discurso sem diferenciar tipograficamente os vários registos correspondentes aos diálogos das personagens das indicações ou anotações» (p. 61). A este realismo não será alheio, nota o autor, a bem conhecida e notória predileção que Cunqueiro sempre teve pelo teatro, e que se manifesta nas suas novelas, sobretudo no uso da técnica do *showing* e no *sistema dialogal* a par da predileção pelas formas

esféricas, pela introdução de objetos-metáfora, pertencentes à cosmovisão do *leitor modelo*.

No contexto da visão teatral, o espaço e o tempo são fundamentais, como se mostra no oitavo apartado, intitulado *Espacio y tiempo. Lo mítico y lo pragmático*. A obra *Merlín e familia e outras historias*, no que diz respeito aos planos temporal e espacial é paradigmática, dado que o escritor replica o mesmo esquema nos livros seguintes. «Cunqueiro mistura de tudo um pouco, sem preocupar-se em demasia com a verosimilhança, quer dizer, com a maneira habitual que temos de perceber o tempo, mas tampouco sem desviar-se muito do que poderíamos considerar como referências temporais “aceitáveis”, se tivermos em conta a sua relativa coerência e uma vez ordenado o “puzzle” (...) que, em todo o caso, em Cunqueiro funciona sempre como um sistema de simultaneidades ativas» (pp. 73-74) em que coexistem os anacronismos e a intemporalidade. Poder-se-á dizer, conclui o autor, que, em Cunqueiro, o tempo é plano, sem perspectiva, sem *anamorfosis*, sem ponto de fuga, como uma tela, sendo também e quase sempre um tempo «antigo», longínquo e melancolicamente irrecuperável. São identificáveis, no entanto, dois planos temporais: o pragmático ou doméstico e o mítico ou exótico a que correspondem dois planos espaciais ou geográficos: um referencial, reconhecível pelos leitores e outro mítico, não verificável, consignado à autoridade de quem o apresenta. A este propósito, o autor apresenta o uso do nome próprio de lugar que, além de dar autoridade ao relato e ser um selo de verosimilhança, remete o leitor para duas categorias de lugares: aqueles lugares que podem evocar em quem lê um espaço geográfico concreto, vivencial e reconhecível e aqueles que, exóticos e longínquos, são aceites devido ao desconhecimento e ao peculiar uso das estratégias narrativas ou de estratagemas.

A visão teatral, conjugada com o sábio uso do tempo e do espaço, remete o leitor para, sustenta o autor no nono apartado, *El espectáculo-hipodrama de la liturgia católica*. Para «tocar» a sensibilidade do hipotético leitor, Cunqueiro socorre-se, de acordo com Anxo Tarrío Varela, de dois modelos de espetáculo: um, perfeitamente conhecido e frequentado pelo seu «público», e outro, já referido no sétimo apartado, e que se prende com o espetáculo cinestésico, proxémico ou paralinguístico oferecido pelas personagens. Estes modelos encontram na liturgia da igreja católica e, concretamente, na missa e nas procissões, por um lado, e no jogos tradicionais, por outro, o seu realismo. O carácter teatral das personagens, articulado com os planos temporais e

espaciais mostra como Cunqueiro, com muita inteligência e conhecimento da cosmovisão galega, «tomou da liturgia católica alguns dos modelos para construir os seus mundos de ficção» (p. 88), facilmente reconhecíveis pelo leitor e adjuvantes do programa realista que escolheu.

Nesta escolha, consciente e articulada, são relevantes *Los repertorios quinésico y proxémico*, analisados detalhadamente no décimo apartado. As referências à liturgia católica, interiorizadas pelo leitor-espetador, permitem-lhe uma correta descodificação das sequências linguísticas da representação cénica dos diversos eventos narrados, evidenciados no discurso cinestésico e proxémico, e distanciado do plano pragmático. Cunqueiro continua a aplicar a oposição mítico/pragmático a estes tipos de discurso e referentes, interpondo um registo lúdico-cinestésico, com o intuito de fazer visualizar a cena. Efetivamente, nota o autor, «quando Cunqueiro quer evocar a cinestésica “coloquial”, isto é, o *hexis* que é próprio do seu estado social e que parecem utilizar as personagens do plano pragmático, incorpora no texto outro tipo de descodificações que ativam competências igualmente interiorizadas pelo leitor-espetador (ou melhor dito, pelo seu “leitor modelo”)» (pp. 88-89). Numa palavra, «Cunqueiro projeta também sobre este sistema de *comunicación não verbal*, que é a cinestésica, a oposição mítico/pragmático que já detetámos no plano temporal, no espacial (...) e no das personagens e da sua onomástica» (p. 100).

No décimo primeiro apartado, o autor concretiza um dos aspetos relevantes da estratégia cunqueiriana e que passa por *El diseño del ropero*. A Cunqueiro importa não só evocar e tornar visível as cenas, como é próprio de um autor realista que usa técnicas dramáticas, mas atender ao vestuário dos seus personagens. É significativo o tratamento que Cunqueiro dá às suas personagens na hora de as vestir, aproximando-as de novo da tradição católica e em oposição à indigência em que o seu leitor modelo vivia. O vestuário das personagens é diferenciado conforme se trate de vestir o elenco mítico, o lúdico ou o pragmático. O modelo litúrgico, nas suas vertentes cromática, táctil, odorífica e cinestésica coincide com os referentes cunqueireanos e serve de chave interpretativa para o seu auditório. Quando Cunqueiro quer que o auditório se acerque ao plano da realidade (ou pragmático) adota uma estratégia diversa no que se reporta à descrição do vestuário e à parcimónia no seu uso.

No seu rigor exegético, o autor oferece-nos ainda, no décimo segundo apartado, algumas notas sobre *Otros signos de la escena cunqueiriana*, que

reiteram o seu modelo narrativo e a sua opção estética, designando-os de «outras substâncias de expressão como podem ser sensações cinestésicas de sabores e odores» (p. 113). Também neste aspeto, Cunqueiro cumpre o seu programa imagético ao propor a gastronomia abundante e exótica face ao panorama daqueles anos de fome e de miséria. Exemplo disso é a utilização de uma adjetivação peculiar para descrever as sensações cinestésicas, associadas ao mitológico, bem como a técnica do enfoque no primeiro plano que, como uma epifania, atraem a atenção do leitor.

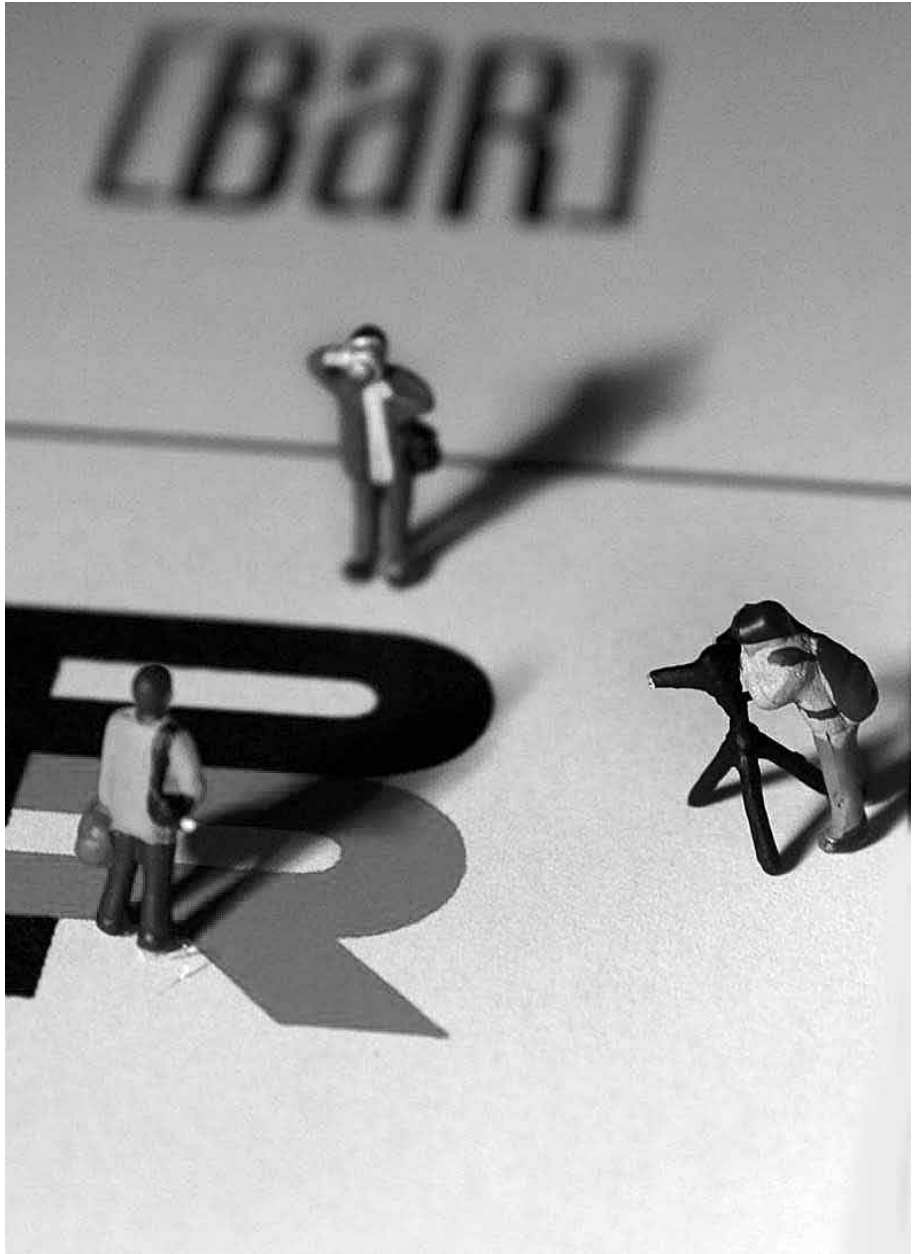
Estas técnicas, sobretudo a adjetivação, são tratadas pelo autor no décimo terceiro apartado: «*Satinado levantisco!*». Aqui, dá-se conta do estilo inconfundível, audaz e original dos relatos de Cunqueiro, de que resulta uma escrita intensa, mais própria da linguagem poética do que do discurso narrativo, do relato, do conto ou da novela. Estamos, considera o autor, diante de uma maneira de trabalhar a língua própria de um poeta, mais que de um narrador. Neste quadro, assume particular relevância o valor atribuído ao adjetivo como exercício claro da função metalinguística do discurso literário. O seu uso é parcimonioso, com clara intencionalidade dramática e, por conseguinte, não alheio à criação da realidade original e nova com que Cunqueiro nos presenteia. Este, com efeito, não decora nem ornamenta com a adjetivação, mas, antes, com ela cria realidades novas, inéditas, nunca vistas, a modo de realidades linguísticas. Veja-se, a este título, o uso da adjetivação funcional e da transcategorização, preferindo os sintagmas proposicionais aos sintagmas nominais; e, ainda, os adjetivos com função adverbial. De novo se evidencia aqui a dupla adjetivação: peculiar quando se inscreve no mundo épico-mítico e convencional quando se reporta ao histórico ou factual.

A este uso peculiar do adjetivo, o autor acrescenta um conjunto de (*Las estrategias realistas*, no décimo quarto apartado. A primeira delas é a perspetiva descritiva, de *baixo para cima*, própria da novela picaresca, com o intuito de «glosar a grandeza do homem enquanto criatura capaz de sublimar a sua existência através da imaginação e converter em bem partilhável por quem quer que seja um património» (p. 153), o património dos mitos clássicos. A segunda tem a ver com a oferta da «fórmula» que utiliza para contar as suas histórias, que passa pelo recurso de elementos familiares ao leitor galego, a modo de «operadores realistas», como os dados familiares, as provas de presença ou de fonte solvente, a exatidão dos dados numéricos (datas, etc.), o detalhe na informação sobre as pessoas ou os lugares, entre outros.

Terminado o «puzzle» da análise e interpretação literária da obra de Álvaro Cunqueiro, o autor acaba por, no derradeiro apartado, conectar *Imaginación y melancolía*, como palavras-chave do percurso narrativo de Cunqueiro. A literatura do escritor, longe de ser evasiva, assenta no sonho, na esperança, na ausência de maldade, na ternura e na generosidade, sem que se possa qualificar de ingénuo ou humorista, adotando a postura inversa, convicto de que «o» fácil é aceitar a tristeza e a fatalidade do labirinto. Neste percurso, Cunqueiro assumiu os mitos clássicos e recolheu deles o poder de fascinação (e também o anedótico), aproveitou as ressonâncias culturais, ambientais, esotéricas e instaurou, por eles, «a metáfora da melancolia» (p. 158) que, no fundo, é um olhar para o passado com nostalgia e melancolia.

O itinerário desenvolvido por Anxo Tarrío Varela, e que quisemos sumariar, mostra como o crítico se situa e reporta relativamente à obra de Álvaro Cunqueiro, e concretamente à narrativa. Evidencia, além do mais, o largo conhecimento da história e da teoria da literatura e como, a partir desta, se podem fazer (re)leituras críticas da literatura. Acresce ainda o conhecimento profundo da cosmovisão galega, extensiva a todas as realidades: a história, a sociologia, a política, a religião, a tradição, entre outras. O comentário é crítico-literário e histórico-crítico, inscrevendo a literatura no caudal das múltiplas realidades literárias e históricas que a justificam. A nosso ver, estes aspectos, devidamente conciliados, colocam-nos diante de um ensaio crítico-literário de grande nomeada. Se a este juntarmos o estilo cuidado no desenvolvimento da argumentação, sério, bibliograficamente consistente, claro e concatenado (o tema seguinte retoma e desenvolve algum dos temas ou argumentos do anterior, de modo a que o leitor vá tendo clara perceção da construção do edifício crítico e, no caso, da singularidade do objeto em análise —a obra narrativa de Álvaro Cunqueiro)— estamos diante de uma obra paradigmática (na linha de outras do mesmo autor), suscetível de se constituir como modelar para muitos críticos e investigadores na área da literatura.

Permita-se-me terminar com uma observação de índole pessoal: foi um prazer ler («com olhos de ver») este ensaio e, na qualidade de diretor da coleção, poder consentir na publicação da mesma. Creio, sinceramente, que a sua publicação, em Portugal, apesar de escrita em castelhano, muito aproveitará aos investigadores e críticos, não só pelo objeto estudado, mas de sobremaneira pela forma como se faz, se posiciona e se apresenta.



Birmingham & Shakespeare (travesía persoal)

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER
Universidade de Santiago de Compostela

Para Anxo Tarrío, que gustou e gusta
da literatura, da arte, da música, da paisaxe,
do hispanismo e do galicianismo ingleses,
por se lle aquece compartir ou contrastar recordos

En min, o coñecemento da existencia de Birmingham (Brum no local dialecto *Brummie*) remóntase á infancia de escola maternal, mapas de cores e historias de sons: a cidade máis grande de Inglaterra despois da capital, a cidade da Sociedade Lunar e da gran revolución industrial, a cidade onde o escocés James Watt puxo en marcha a máquina de vapor, en fin, a cidade locomotora do industrialismo fabril capitalista, inzada de grandes parques verdes e de grises canais navegables. Porque para o neno que eu era, Birmingham existía tras os cristais abafados de Lugo a través dos que vía chover sen cesar en lugares como Birmingham.

Logo chegou a adolescencia e Birmingham transformou para min o son da máquina polo *Rhythm and blues* de Stevie Wimwood e do Spencer Davies Group: lembro aínda o euforizante efecto da súa tan versionada canción «Gimme some lovin». Pero Birmingham tamén proporcionou axiña o rock sinfónico dos Moody Blues e o encanto poético do seu álbum *Days of Future Passed*, onde aparece unha das máis apoteóticas pezas da música popular contemporánea, «Nights in White Satin», precisamente a partir da cal escribín o poema retrojuvenil «Noites en branco satén»:

Noites en branco satén
nas que te amaba
antes de coñecerte.
Noites sen fin
nas que soñei contigo
antes de que naceras.
Noites azuis
nas que te escribín
antes de que puideses lerme...

Contigo non bailei, non cantei,
 non berrei á mote.
 Mais aquelas noites que te ameí
 e que nunca chegaban á súa fin
 son os días do futuro pasado
 nos que me amaches ata o final
 e nos que ao final nos amamos.

Tras o rock dos sesenta, Birmingham alentou o *heavy metal* creando boa parte dos compoñentes do grupo fundacional Led Zeppelin e creando boa parte tamén da mocidade do mundo con metal pesado e leite libre: «O peito do rapaz enchíase de chumbo coa percusión de Led Zeppelin», escribín no poema retroactivamente adolescente «Un vello e un rapaz (Proxecto de revolución na muralla de Lugo)», incluído no libro *A loita continúa*. E ademais Birmingham foi, sobre todo, berce dos conxuntos Black Sabbath (que tomou o nome da súa homónima canción satánica) e Judas Priest (que tomou o nome dunha composición de Bob Dylan), grupos que contribuíron decisivamente a consolidar o *heavy metal* como xénero.

As letras deste rock duro remitían con frecuencia a Tolkien (oriúndo e morador de Birmingham que precisamente se inspirou nesta cidade), sen esquecer os problemas sociais do momento, como testemuñan dende o principio as emblemáticas cancións de Black Sabbath «Paranoid», contra a desesperación mental, e «War Pigs», contra a Guerra de Vietnam, ou mesmo algunha de Judas Priest. E de Birmingham chegaron a toda cor e a todo son, nos anos setenta, o rock futurista da Electric Light Orchestra e o reggae multiétnico de UB40, entre outras agrupacións musicais similares, acaso porque maquinismo e multiculturalismo son elementos indisociables na sociedade industrial capitalista e así se manifesta mesmo nos pubs e nos restaurantes da cidade. De feito, dende o chamado Triángulo Balti de Birmingham estendéronse polo mundo, a partir dos anos setenta, os restaurantes bengalís, caxemiros ou doutras comunidades indostánicas coñecidos como Balti Houses, especializados en deliciosos *currys* picantes servidos con exquisito pan *naam*.

O rock foi, pois, a música que asocieí sempre con Birmingham, aínda que nos anos oitenta aparecese alí o popedulcorado de Duran Duran e aínda que nos anos noventa descubrixe persoalmente o gran potencial sinfónico da urbe, que conta no seu centro co magnífico Symphony Hall. Este grande auditorio é sede da precisamente chamada Orquestra Sinfónica da Cidade

de Birmingham e escenario do Real Ballet de Birmingham, dúas formacións artísticas de xustificada reputación internacional.

Co rock de Birmingham na mente achegárame ao Museo da Ciencia e da Industria, que exhibía a locomotora de vapor máis antiga do mundo, e ao complexo museístico de arqueoloxía industrial Ironbridge Gorge, neste caso viaxando en tren polo itinerario histórico ata as antigas minas de ferro de Blists Hill e as fundicións e fábricas veciñas. A presentada como primeira ponte de ferro fundido da historia, que dá nome ao pobo e ao museo, musitaba entre tebras a escura monotonía da canción «Iron Man», de Black Sabbath, acaso máis preto dos altos fornos da música que do cómic da letra. E con este espírito fabril, Birmingham absorbe tamén nos pubs e nos pendellos da súa vida nocturna, como os da inesquecible Custard Factory, un dos maiores complexos artísticos do mundo.

Mais a música sinfónica triunfa na clásica e central Praza Vitoria, revestida de columnatas gregas, onde a fonte de bronce titulada «O Río», do artista indio Dhruva Mistry, representa a forza da vida. A potente escultura fusiona a erótica indostánica tradicional coa occidental picassiana e foi para min cifra totémica das estancias en Birmingham. Non en van, a fluvial Birmingham ten máis canais que Venecia ou que Bruxas e a fonte que simboliza o río é coñecida popular e irreverentemente como «The Floozie in the Jacuzzi». De feito, a navegación polos canais de Birmingham, que realicei durante horas coa miña compañeira Carmen Blanco e co hispanista alemán Gustav Siebenmann, permite entrar nunha intimidade imprevista e cotiá coa cidade, por certo moi afastada da apertura de Amsterdam ou Toulouse.

Porque aínda que sempre quixen visitar Birmingham, non fun a ela ata que ela me chamou, precisamente xunto a Carmen Blanco, en 1995, a través de David MacKenzie, fundador alí do Centro de Estudos Galegos, e en 1999, a través de Derek Flitter, entón director de mesmo organismo. O primeiro invitounos ao XII Congreso da Asociación Internacional de Hispanistas, no que participaron uns cincocentos estudosos, entre os que se encontraban coñecidas personalidades e numerosos amigos, e aloxounos nunha vivenda universitaria do Campus. O segundo, invitounos a un encontro académico sobre a poesía subversiva baixo o franquismo, onde tamén coincidimos con hispanistas amigos, como o inglés Arthur Terry, e aloxounos no acougado e romántico barrio residencial de Edgbaston. En ambos os dous casos publicáronse interesantes actas, as primeiras en edición, entre outros, de Derek

W. Flitter, e as segundas do mesmo máis Trevor J. Dadson. Pero en ambos os dous casos tamén coñecemos non menos interesantes persoas e, por certo, sucederon increíbles anécdotas que non son cousa de comentar aquí.

Polo demais, o Centro de Estudos Galegos de Birmingham e o de Oxford publicaron conxuntamente, dende os anos noventa, a *Galician Review*, onde tiveron o pracer de que se editase a miña colección poética «Beyond and other poems», traducida ao inglés polos hispanistas e galicianistas anglófonos Diana Conchado, Kathleen N. March, Julian Palley e Jonathan Dunne. Naquel tempo era lectora de galego na cidade das canles Ilda Nogareda, entón instalada alí coa súa filla. Foi, pois, tamén unha satisfacción para min que a posterior lectora Fe Novo Otero me propuxese formar parte do Comité de Redacción da revista xa nos anos dous mil.

Mais, compartindo as grandes prazas, ocupadas por edificios públicos, de Vitoria e Chamberlain, atópase o Museo Xeral e a Galería de Arte de maior importancia da cidade, un lugar fascinante con algo de irreal dende o exterior polo especial conxunto de dobre columnata, torre do reloxo e pontecorredor, ata a gran sala redonda e a peculiar estrutura do interior. Porque non casualmente esta grande urbe industrial alberga aquí a delicadeza dunha das maiores pinacotecas prerrafaelitas do mundo, que conta, por exemplo, coa «Medea» de Sandys, coa maior colección mundial de Edward Burne-Jones e con abundante obra de William Holman Hunt e de Ford Madox Brown, entre as doutros membros da corrente. Boa parte das obras son de temática artúrica, como a recreación de Galahad entre ruínas, executada por Rossetti, ou os tapices do Grial, deseñados por Burne-Jones e estampados pola fábrica de William Morris, colaboración esta que por certo tamén se produciu para as vidreiras da veciña catedral.

A primeira vez que estiven no Birmingham Museum & Art Gallery tiveron a sensación de atoparme nun recinto improbable pero ao que estaba abocado a volver, como así ocorreu. E unha sensación similar tiveron no encantador e non menos improbable Barber Institute of Fine Arts, instalado no Campus da Universidade de Birmingham, que foi para min refuxio habitual e íntimo das inclemencias do tempo. Alí se encontra unha deliciosa colección de arte mundial cun cadro tan luxosamente esteticista como o da rutilante Fanny Cornforth, retratada, tocando un instrumento musical á maneira prerrafaelita, polo seu amante Dante Gabriel Rossetti en «A enramada azul». Mais tamén se encontra unha peza surrealista tan inquietante como a corrosiva denuncia

«O sabor das bágoas», de René Magritte, onde a suposta e sinistra larva do mal devora implacable unha folla inerte con forma de pomba, arrepiante obra cuxo par puiden ver tamén en Bruxelas. Epifanía, pois, da vida toda, tiven neste museo, como en xeral en Birmingham, a sensación de que podería quedar por tempo indefinible en tal compañía sen perder, fóra dos meus mundos habituais, o diálogo cun mundo mínimo, pero autosuficiente e pleno.

Acaso soñarían tamén con el, no ámbito da ciencia, os investigadores da Sociedade Lunar, aqueles grandes humanistas que se citaban en noites de lúa chea para poder regresar a casa co luar: Joseph Priestley, na compañía do osíxeno; James Watt, na compañía do vapor; William Herschel, na compañía de Urano; Erasmus Darwin, avó de Charles, na compañía das nubes, e Henry Cavendish, avanzado da electricidade, cuxa forza calculaba someténdose a ela para non causar mal ou dor a outro ser vivo, co poema que dous séculos despois lle dedicaría Olga Novo en *A cousa vermella*:

Cavendish calcula os electrodos no meu xeito de entregarme
e o seu teorema baseado na miña hipersensibilidade fai
caer
as follas
este outono.
(...)

Cavendish fai números preciosos da altísima tensión da miña vida
sabe das correntes alternas e a fórmula da velocidade polo tempo
e polo espacio
que lle dedico ó amor.

Ademais, Birmingham, moi próxima ao lugar natal de Shakespeare, Stratford-upon-Avon, alberga na súa biblioteca maior unha exhaustiva e xigantesca colección de obras de e sobre o escritor inglés iniciada no século XIX, onde se encontran auténticas xoias bibliográficas, como as hai tamén na biblioteca universitaria. Aínda se conserva a decimonónica e neogótica Shakespeare Memorial Room feita para conter a colección, por certo hoxe xa superada polos miles de volumes compilados en decenas de linguas, material que constitúe todo un paraíso shakespeareano.

En efecto, Shakespeare naceu e morreu en Stratford, á beira do río Avon, pero é xustamente alí onde parece renacer e falecer cada día, pois millóns de visitantes converten constantemente a vila nun impresionante centro teatral e turístico. De Shakespeare exhibese todo primorosamente restaurado: a casa

onde naceu (hoxe Shakespeare Centre), a casa onde morreu (New Place), a casa da súa filla Susanna (Hall's Croft, convertida en museo artístico da época shakespeareana) e a igrexa onde foi bautizado e enterrado, á parte de que, nas aforas, tamén poden verse os terreos do seu pai, John Shakespeare, a casa da súa nai, Mary Arden, e a granxa da súa esposa, Anne Hathaway.

Polo demais, vin que en Stratford-upon-Avon, a Royal Shakespeare Company representa obras shakespeareanas na súa gran sede, o Royal Shakespeare Theatre, pero mantivo tamén o menor Swan Theatre, todos espazos suxeitos a sucesivas transformacións; o espectáculo Shakespeareance exhibese no Waterside Theatre; a Nash's House, veciña da vivenda final de Shakespeare, alberga un museo histórico do tempo shakespeareano e o Shakespeare Institute, dependente da Universidade de Birmingham, está por suposto dedicado ao estudo do autor do *Macbeth*. Non é de estrañar, pois, que ata a miña filla vivise divertidas comedias de enredo shakespeareano cando visitou a vila nunha excursión estudantil.

Stratford-upon-Avon é xa un conxunto de ecuacións de segundo ou terceiro grao, pois non en van aquí morou e morreu Priestley, o dramaturgo do tempo, e na propia casa natal de Shakespeare deixaron a súa pegada Dickens, Scott, Keats ou Hardy. De feito, para min Shakespeare está no principio, pois lin con aidez na infancia as súas traxedias e, ademais, o primeiro artigo que asinei na miña vida trataba sobre as adaptacións cinematográficas que Orson Welles fixera das súas obras. Dende entón, Shakespeare, como nos ocorreu a tantas persoas no mundo, foi referente constante nos meus estudos literarios e nas miñas investigacións universitarias como canon cognoscitivo e como fonte temática, mais tamén nas miñas clases, pois cando exercín como catedrático de ensinanza media expliquei a miúdo *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*, *O rei Lear* e *Romeo e Xulieta*.

Ademais, e tamén como a moitísimos outros, moitas veces me transportou Shakespeare aos seus lugares literarios coa imaxinación, como no poema «A néboa» de *Historia da lúa*, pero igual que a tantos millóns de persoas tamén me levou ao inimaxinable Stratford-upon-Avon. No meu fugaz paso por esta vila masivamente tomada polo turismo só escribín un aforismo de ética poética, que incluín, con outras citas de Shakespeare, en *Notas anotadas*: «“Ámate o último”, lese en Shakespeare, que chegou a ser o primeiro».



Apuntamentos sobre a formación da crítica literaria galega. Unha polémica relacionada coa narrativa da fin de século

ISABEL SOTO

Investigadora literaria

No momento de redactar o presente traballo son consciente de que dalgunha maneira represento as persoas que tiveron a honra de colaborar con Anxo Tarrío ao longo da súa extensa traxectoria e dos seus múltiples proxectos arredor da Literatura Galega e a Teoría e Crítica da Literatura, o cal fai caer sobre min unha enorme responsabilidade. Ben quixera eu ofrecerlle ao meu admirado e querido mestre un traballo á altura das súas capacidades intelectuais. Xa adianto que, como sucedía semana tras semana hai algúns anos, coas redaccións dos que daquela eramos bolseiros e bolseiras das voces literarias para os dicionarios que el dirixía no Centro Ramón Piñeiro, hei poñer riba da súa mesa unhas páxinas que requirirán a súa revisión e orientación cara ao vieiro correcto, o exemplo preciso, a expresión xusta e a consulta bibliográfica necesaria. En todo caso, aproveito o convite para deixar constancia por escrito do meu agradecemento, o meu respecto e a miña estima pola súa constante xenerosidade e pola confianza que puxo en min, ao tempo que me dispoño a retomar algúns fíos dunha idea que el me suxeriu e que os *camiños da vida* me obrigaron a delongar, sabedora de que nunca darei pagado a miña débeda.

Agás achegas parciais e dispersas, a literatura galega carece aínda dunha análise exhaustiva do exercicio da crítica nos séculos XIX e XX, unha actividade que proporciona abondosa información para novas pescudas e cuxa revisión debe realizarse tendo en conta o prisma historiográfico fixado e os factores que interveñen na comunicación literaria contemplados polas teorías sistémicas, sobre todo pola Teoría dos Polisistemas, liderada por Even-Zohar (1979). Ao longo dos dous séculos sinalados ten lugar a formación da crítica, que se produce, como é lóxico, ao tempo que se configura a literatura galega e o seu desenvolvemento e consolidación consonte avanza o século XX.

Os nosos apuntamentos sobre as primeiras mostras de crítica literaria céntranse no século XIX, ao abeiro da ferverza social e política propiciada polo Provincialismo (1840-1885), cuxo campo predilecto de actuación para a difusión ideolóxica foi a prensa. De feito, dende o nacemento da Academia

Literaria en 1840 e en algo máis dun lustro, saen á luz, só en Santiago de Compostela, dez publicacións periódicas, un fenómeno que axiña se estenderá a outras cidades. Malia as curtas tiraxes e a precariedade que caracteriza estes medios, xa conservadores xa progresistas, os intelectuais sérvense deles para expor o seu sentimento galeguista e formular as primeiras reivindicacións do feito diferencial galego, nas que asoman argumentos como a valoración social da cultura, dos costumes e da historia de Galicia e a importancia de contar cunha literatura propia.

Tras a derrota militar de 1846 e o consecuente fracaso provincialista, agroma unha nova xeración coa que principia unha estruturación cultural que na súa etapa de madureza, o Rexionalismo (1886-1916), chegará a abranguer un amplo abano de tarefas; a literatura converterase nese tempo no instrumento idóneo para acadar a dignificación do idioma e do país. O fito que supuxo en 1863 a publicación de *Cantares gallegos* deu paso a unha época de entusiasmo e á relativa abundancia de produción poética, narrativa e teatral; nace xa que logo a partir de entón un precario sistema literario e nel, de novo, terá grande importancia a prensa periódica.

Con respecto á narrativa deste tempo do Rexurdimento¹, outro dos nosos intereses neste artigo, o seu comezo sitúase en 1880 coa publicación de *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares, acada un cumprido desenvolvemento até finais de século e chega até 1916 (Hermida, 1995: 10), cando principia unha nova forma de entender o compromiso con Galicia e o exercicio literario en lingua galega.

As orixes: etapa «protocrítica»

Unha fonte fundamental para o achegamento ao devir do pensamento crítico é a prensa periódica. Comprometidas coa ideoloxía provincialista e rexionalista, prolifera múltiples cabeceiras que acadaron un papel determinante para a expresión de todo tipo de denuncias de contido político, económico e social, pero tamén para a difusión das creacións literarias. Así mesmo, nestes medios, malia as condicións de precariedade que arrodearon a súa constitución e mantemento e que moitos deles chegaron aos nosos días incompletos, cando non se perderon para sempre, poden atoparse os primeiros artigos centrados na literatura galega, comentarios e opinións que

¹ Seguimos a periodización establecida por Hermida (1995).

dan conta da recepción das obras, os debates e polémicas dominantes e mesmo o papel protagonista que acadaron algúns dos seus artífices. Neste sentido, resulta imprescindible recorrer a estas publicacións na procura dos ideoloxemas² operativos no nacente sistema literario que influíron na súa progresiva conformación. Estes traballos iniciáticos sobre a literatura galega son chamamentos de atención inaugurais cara á literatura, situados en todo caso fóra do ámbito filolóxico e sistemático, pero útiles para analizar o fenómeno da recepción, e darían conta dun primeiro chanzo que poderíamos denominar de maneira provisional «protocrítica galega».

O estudo deste labor debería ter en conta, entre outros, medios como os composteláns *El Iris del Bello-Sexo* (1841), que insta os escritores novos de Galicia a contribuír á recuperación do honor e da gloria de Galicia e a traballar pola súa rexeneración social; *El Idólatra de Galicia* (1841-1842); *El Recreo Compostelano* (1842-1843); *La Situación de Galicia* (1842-1843); *El Porvenir* (1845); *La Aurora de Galicia* (1845); *Diario de Santiago* (1848-1849); os nacidos na Coruña *El Centinela de Galicia* (1843-1844); *Eco de la Revista* (1852) ou *El Defensor de Galicia* (1856); canda os vigueses *Faro de Vigo* (dende 1853) ou *La Oliva* (1856-1857; 1868-1873). Acadan tamén decisiva relevancia publicacións como *El Miño* (1858-1859), do cal Xoán Compañel recollerá artigos literarios e outros contidos para argallar *El Álbum de El Miño*, e *Galicia. Revista universal de este reino* (A Coruña, 1860-1865).

A consolidación dos posicionamentos ideolóxicos do Rexionalismo provoca asemade unha maior dinamización na prensa, representada por publicacións como *O Tío Marcos da Portela* (Ourense, 1876-1880; 1883-1888) nas súas diferentes etapas ou as revistas coruñesas *Galicia* (1887-1889 e 1892-1893), creada por Andrés Martínez Salazar, e *Revista Gallega* (1895-1907), de Galo Salinas. Son tamén relevantes outros medios, ben pola abundancia de textos narrativos en galego que acollen ben pola atención que lle prestan a cuestións relacionadas coa literatura: os ourensáns *El Álbum Literario* (1888-1893), *El Derecho* (1890-1898), *As Burgas* (1894-1895); os pontevedreses *O Galiciano* (1884), *O Novo Galiciano* (1888-1889), *A Tía Catuxa* (1889-1891); a carón de *A Monteira* (Lugo, 1889-1890) ou as betanceiras *A Fuliada* (1887-1888) e *O Antroido* (1886-1887), entre outros moitos.

² Cf. Equipo Glifo. *Diccionario de termos literarios*. Dispoñible en liña: http://www.cirp.es/pls/bal2/f?p=106:2:126425506496168760568::NO:2:P2_TERMO:ideoloxema.

Fóra da prensa periódica, nesta etapa de arrinque e co fin de salientar os argumentos constitutivos do discurso literario, tamén cumpriría percorrer con atención as páxinas doutros traballos. Son de consulta e análise inescusable os realizados por Manuel Murguía, as descrições de Francisco Blanco García (1894) —que dedica catro capítulos á literatura galega baixo a epígrafe xenérica «La literatura regional en Galicia»— e o discurso de ingreso na Real Academia Gallega de José A. Parga Sanjurjo (1907); a achega de Florencio Vaamonde Lores (1899); e os primeiros traballos de certa amplitude, *La literatura gallega en el siglo XIX* (1903), mellorado en *Literatura gallega* (1911), que asina Carré Aldao³.

Claves ideolóxicas

Esta etapa protocrítica confórmase pois cun intenso pero rudimentario labor que parte do nada e que alicerza un ideario que se pretende espallar. Así, na retórica discursiva asociada ao Provincialismo son comúns as manifestacións centradas na necesidade de concienciar, ilustrar e desenvolver un país vítima secular da prostración e dunha explotación de tipo colonialista, así como os chamamentos realizados á mocidade, nas mans da cal se pon a sociedade futura. Outro bloque de razoamentos ten que ver co combate dialéctico entre o sistema cultural español, que pretende facer valer a súa ideoloxía, e o incipiente galego, obxecto de múltiples enfrontamentos entre as plumas do momento que se libran a través de intercambios de artigos. Tales reflexións recorren ao castelán como lingua vehicular, mais non decorrerán moitos anos até que os plans ideolóxicos contemplan a dignificación da lingua do país e se avogue polo seu uso nas distintas vertentes da vida e da cultura.

A algúns destes propósitos responde o manifesto de Antolín Faraldo «Nuestra bandera literaria», dado a coñecer no primeiro número de *El Porvenir* (1845), ou as colaboracións de tipo doutrinal e histórico relacionadas coa vindicación de Galicia de *El Defensor de Galicia*. De contido xa máis literario, constátase a progresiva inclusión de referencias ao labor realizado no

³ Aínda que deberían ser analizados dende os presupostos específicos da literatura popular, de grande importancia na conformación do sistema nestes anos, non estaría de máis revisar os estudos que aparecen na miscelánea redactada por membros da sociedade El Folk-lore Gallego, fundada e presidida por Emilia Pardo Bazán na Coruña a finais de 1883, e os que levan a cabo intelectuais de fóra do país como Milà y Fontanals («De la poesía popular gallega», *Romania*, 1877) e Teófilo Braga (*O Parnaso portuquez moderno*, 1877).

pasado. A este interese responden traballos como «Apunte para la historia de la Literatura gallega» de Antonio Neira de Mosquera, publicado nos números 4 e 5 de *El Idólatra de Galicia* en 1841, que menciona os nomes dalgúns trobadores; ou a difusión dos testemuños do pouco que se coñecía da literatura do pasado en galego que se recollen en *El Recreo Compostelano*. Existen tamén varios artigos relacionados con diversos asuntos literarios en *El Porvenir* e *Faro de Vigo*.

Aos poucos constátase o incremento das reflexións sobre a necesidade de impulsar a cultura propia, eido que abrangue a literatura popular e de autor (por máis que aínda non se defina a lingua na que esta debe estar escrita para ser considerada como tal), e a lingua galega como trazo identitario. É común a recorrencia a razóns extraliterarias para xustificar a entrega ao labor cultural: patriotismo, servizo ao país, conciencia do carácter de Galicia como pobo diferenciado, recuperación da dignidade perdida etc.

As colaboracións de *El Miño* e de *Galicia. Revista universal de este reino* constatan intereses diversos como a identificación entre literatura e historia para acadar a autoafirmación, a formulación do costumismo, información sobre acontecementos culturais do momento, crónicas, biografías e novas literarias varias. Nestes medios atopamos tamén os primeiros comentarios sobre autores do momento, como os asinados por Saralegui y Medina en *El Miño* baixo a epígrafe «Galicia y sus poetas»; os de López de la Vega, en *Galicia. Revista universal de este reino*, responsable da serie de artigos «La poesía portuguesa y la poesía gallega» (inseridos en varios números de 1863), onde á parte de comparar a sensibilidade dos poetas desas literaturas inclúe unha crítica gabanciosa de *Cantares gallegos* e introduce a preocupación pola poesía popular que non fará máis que desenvolverse nesta altura; ou a gabanza de José María Posada ao libro *A gaita gallega* (1853) en «Poesías gallegas del licenciado don Juan Manuel Pintos» (*Galicia. Revista universal de este reino* 3, 1860), ao que loa botando man de termos que inciden nos elementos que apuntabamos: «todo gallego que tenga dignidad, que estime su nativo país, su lengua, sus costumbres y su gloriosa historia debe estrechar sobre su corazón el libro del señor Pintos».

Estas serían algunhas das liñas que guiarían unha pescuda centrada en identificar as ideas e conceptos que conforman o discurso no eido da crítica xornalística neses anos e nos posteriores. Tal labor agroma dun substrato ideolóxico ao que responde a reiterada presenza de certos argumentos: a

apoloxía de todo o que se publique en Galicia e en galego, a publicidade de obras saídas do prelo ou de próxima aparición, os agradecementos polo envío ás distintas redaccións de volumes ou revistas e as recomendacións aos lectores para que lean ou merquen obras afíns á causa. Ao non abundar o comentario rigoroso, fundamentado e imparcial, os asinantes reproducen fragmentos, encomian a lingua galega atribuíndolle como características graza, brandura e musicalidade fronte á monotonía, dureza e agresividade do castelán; valoran os autores ás veces dende criterios de amizade ou animadversión; animan os escritores para que continúen co seu labor sen renunciar á galeguidade; conciben o sentimento como nota definidora do pobo galego; recoñecen no pouso das obras o «xenio» ou a «musa popular» etc.

Outro campo de interese atopámolo na gran variedade de estudos realizados por Manuel Murguía, tanto en volumes independentes coma noutros formatos, pois asentou paradigmas interpretativos que mantiveron a súa vixencia durante anos. Convencido de que sen coñecemento histórico non era posible levar a cabo ningún tipo de rexeneración colectiva, os seus esforzos encamiñáronse cara ao estudo sistemático do pasado e o inventario do patrimonio, evidente na atención dedicada aos cancioneiros, aos Séculos Escuros e á literatura popular, botando man dunha seria documentación. Así mesmo, como herdeiro de certo romanticismo, Murguía defendeu a suprema importancia da poesía e dos poetas, cuxa responsabilidade pasaba por crear unha literatura diferenciada, por educar a sociedade na súa condición de «xenios» e por contribuír á rehabilitación cultural de Galicia na súa propia lingua. Cun libro como *Los precursores* (1885), Murguía, alén de recrear o ensaio literario como xénero botando man dunha escrita memorialística, emitiu xuízos críticos sobre autores como Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal e Rosalía de Castro, entre outros, nos que, malia as estreitas relacións que mantiña cos tres, conseguiu que prevalecese certa obxectividade.

En canto ao conciso capítulo, e nalgún punto carente de rigor, dedicado á literatura dentro do *Resume da historia de Galicia* (1899) de Florencio Vaamonde Lores, resulta significativo que, ademais de reivindicar un pasado glorioso para xustificar un presente e un futuro diferencial, o autor delimitase a literatura galega utilizando o criterio filolóxico; abordase a poesía, o teatro e a prosa, cando outros traballos só se ocupaban da lírica, e tratase de establecer un sistema normalizado para a literatura utilizando a lingua galega como piar da singularidade.

Así mesmo, podería examinarse a antoloxía bilingüe *Galicia y sus poetas* (1886) preparada por Saralegui y Medina, pois inclúe un estudo centrado nas peculiaridades da raza celta que determinarían a creación galega, entre elas a acentuada tendencia «al *espiritualismo*», que conduce «a lo *sobrenatural y fantástico*»; «el amor entrañable al suelo nativo (...), a la familia y el hogar»; a pureza de costumes, o vago misticismo, o sentimento da natureza etc., aspectos que conformarían «la fisonomía moral del pueblo gallego» e que adquirirán en anos vindeiros a categoría de tópicos.

A idea do enxebre e a súa plasmación na narrativa

Un dos elementos ao que se recorre repetidas veces no discurso ideolóxico e literario dominante na segunda parte do século XIX e que ilumina o modelo de literatura que se defende e que se pretende asentar, é a concepción do *enxebre* e as constelacións terminolóxicas que abrangue (Tarrío, 1998), xa que aglutina contidos de gran transcendencia na dinámica cultural e orixina as dialécticas desa etapa e mesmo das posteriores, até o punto de que non é difícil seguir atopando proxeccións da enxebreza en determinadas manifestacións culturais situadas en pleno século XXI.

De revisarmos unha das publicacións periódicas máis relevantes do momento, *O Tío Marcos da Portela*, observaremos como explicita a súa intención de dirixirse especificamente aos «gallegos enxebres», localizados na sociedade rural, os que sofren penurias e salvagardan os costumes, as tradicións e a «dolce e melosa» fala dos devanceiros⁴. A partir da segunda época, na súa portada figura tamén o lema en verso que recolle, entre «os *mandamentos* do Marcos», «falar o gallego enxebre» e mesmo vestir o traxe tradicional («calzós e monteira»).

Foi precisamente o seu fundador, Valentín Lamas Carvajal, quen instaurou o cadro de costumes prototípico da literatura galega decimonónica a partir do reflexo da tradición e da realidade popular, concibindo o enxebrismo rural como acubillo da verdadeira esencia do que significa ser galego. O

⁴ *O Tío Marcos da Portela*, «Ós meus compañeiros de monteira», Parrafeo primeiro, 2ª época, Ourense, 4 de novembro de 1883, p. 1: «*O Tío Marcos da Portela* (...) ven á ser pros gallegos enxebres, pr-os que moito traballan e comen pouco, pr'os que en loita constante co-a terra, viven co-a aixada n-a mau é c'o suor n-a testa (...) [para] aqueles que inda non renegaron d'as suas costumes, os que aman as tradiçõs d'os seus ascendentes, os que teñen a gala falar n'a dulce e melosa fala d'os seus pais (...)».

seu primeiro libro de narrativa breve, *Gallegada. Tradicións, costumes, tipos e contos da terra* (1887), establece as características dunhas escenas narrativas ateigadas de trazos pintorescos, picarescos e cómicos, de temática costumista e social. Esta proposta de Lamas axiña ve recoñecida a súa condición de referente real nas valoracións contemporáneas; así, García Ferreiro (1887) fala de «verdadero realismo» e «copia fidelísima de cuanto vemos, oímos» e Rodríguez González (1887) recoñece na prosa de Lamas os cheiros, a melancolía e as coitas dos labregos.

Estas e outras críticas exemplifican os argumentos empregados na liña de valoración da esencialidade, en clara identificación co rural e costumista, cuxa presenza ou ausencia determina o ditame positivo ou negativo en boa parte das firmas que exercen como críticos. Os *enxebristas* tiñan ao seu favor non só a tendencia romántica á sobrevaloración do popular, da historia ou dos costumes consonte a configuración do ideal de identidade nacional a partir do concepto de *Volksgeist*, senón tamén a esixencia de verosimilitude do movemento estético do realismo (Tarrío, 1998: 67), a cal restrinxe a escenografía das súas creacións ao eido rural e a voz narrativa a unha mirada persoal.

Deste xeito, a narrativa en lingua galega integrou todo tipo de trazos pintorescos, apostou pola recuperación do folclore e a descrición de costumes, supersticións, habilidades e peculiaridades do pobo. O enxebrismo encherá os relatos de secuencias da vida aldeá, romarías, festas gastronómicas e angueiras agrícolas, co obxectivo de enxalzar as cousas propias da terra e/ou ofrecer unha visión bucólica das paisaxes naturais; de tópicos sentimentais co conflito amor/desamor como recurso funcional; de denuncias de lacras sociais como a emigración, os foros, o abuso do poder, a penuria económica; e de anécdotas que dan conta do humor popular e a picardía. Mesmo haberá estudosos que cualifiquen o resultado literario do costumismo galego como literatura «sociolóxica», «documental», «histórica», «cinematográfica», por exhibir o distintivo, «o próprio corpo e a própria pel do país» (García Negro, Gómez Sánchez e Queixas Zas, 1996: 40). Outra liña narrativa decántase pola fantasía e a recreación de episodios tomados directamente da literatura oral baixo a forma de lendas e/ou anécdotas que lles acontecen a personaxes do ámbito rural.

O cuestionamento do modelo

Mais xa nesta etapa atopamos pronunciamentos ilustrativos da tensión entre os defensores dun modelo que se pretende case inamovible e os partidarios dun cambio de tendencia. Contra o padrón imposto e profusamente practicado alzáronse as voces de dous narradores do momento, os cales expresaron a súa protesta polas limitacións temáticas ás que estaba sometida a prosa. Estas prácticas revelan a existencia dunha problemática latente que esixía a definición de termos como *enxebre*, *xenuíno*, *puro* e outros semellantes ou a dilucidación de ideas como as esencias da nación, da galegitude ou do habitante lexitimamente galego.

Saídas da incisiva pluma de Heraclio Pérez Placer, cuxo labor narrativo mereceu defensas e acendidos ataques na prensa, atopamos distintas manifestacións que dan conta da súa discrepancia sobre algúns dos temas que predominaban na literatura do seu tempo, tratando de distanciarse dos códigos estéticos predominantes. A súa proposta, cando menos a nivel teórico, era acadar unha apertura de miras que afastase a literatura galega do costumismo. Así por exemplo, na súa crítica ao poemario *Folerpas*, de Eladio Rodríguez González, reclama a apertura de novos horizontes para a literatura galega, pois «si se la quiere como hasta aquí (en lo que no estoy conforme)», tal limitación constitúe «el escarnio más grande que puede hacerse de nosotros, porque al leerlas acude a nuestra mente lo cuitados e infelices de nuestros paisanos y todo el que los conozca suelta una carcajada» (Pérez Placer, 1894a).

É tamén revelador o pronunciamento asinado por Abel Caballero Cornide (1899), un dos pseudónimos que segundo Martínez Jiménez (2009) utilizaría Pérez Placer, sobre o desolador panorama que se lle presentaba a calquera mozo do momento ante a falta de horizontes que auguraba unha posible carreira literaria⁵ e a pobre situación da literatura galega, condenada a repetir unha e outra vez as mesmas temáticas:

⁵ «Aquí, es cierto, todos los años aparecen jóvenes que prometen y todos al poco tiempo se cansan. Ni hay sociedades literarias, ni hay editores, ni hay alicientes de ningún género, el escritor novel se encuentra entregado a sus propias fuerzas (...); cualquier escritor que venga de otros pueblos a Galicia, no puede menos que burlarse y hacerse cruces del atraso intelectual en que vivimos». Citamos por Martínez Jiménez (2008: 588, n. 70; 566, n. 107; 2009: 54).

Es doloroso decirlo pero es cierto que en Galicia hace años no se publica nada nuevo ni tan siquiera mediano. // Libros de poesías cortadas por un patrón exactamente igual. Una composición a la emigración, otra a lamentarse de imaginaria desgracia, cuya culpa tiene el gobierno, dos o tres suspirillos a las ingratitudes de una Dulcinea imaginaria y unos cuantos desplantes irreligiosos con pretensiones filosóficas, cuando no unos cuantos epigramas más o menos sucios copiados de un almanaque, es el resumen de todos los volúmenes de verso. // Ni una buena novela, ni una obra de teatro presentable, ni un libro que trate de algo serio o útil, nada, vulgaridades necias o necedades vulgares. // (...) Porque en esta desdichada tierra nuestra, para el arte quieren poner una plantilla, como si hacer libros fuese hacer zaragüellos. // Aquí todo lo que no sea hablar de lacón con grelos y papas de maíz, y regoldeos con las mozas, y pujos separatistas, es no ser considerado como escritor gallego⁶.

A este respecto, e emparentados cos contidos apuntados liñas atrás⁷, son ben coñecidos e interesantes os «Dous parrafeos» que preceden os contos incluídos no volume *Pé das Burgas* (1896)⁸ de Francisco Álvarez de Nóvoa, onde este alude á condición do que se considera *enxebre* e se distancia do costumismo, «ese patrón vello, inservible, escalazado, cheo de mil remendos en forza de traelo e levalo» da literatura rexional, visible na reiterada plasmación «dunha esmorga, dunha lacoada, dunha vendima, dunha desfolla, dunha romaxe, dunha espadela, dunha malla, dunha muiñada, dunha rebolada», na denuncia da emigración e a laceira do pobo, no celtismo —«porque non chamades a berros por Breogán e compañía e non vos sentides bardos nin celtas»— e no separatismo político: «porque non pedides que Galicia fuxa da nai España».

Mais, cal sería esa literatura que ambos os escritores arelan? Segundo se desprende das súas manifestacións, a súa proposta consistiría no inicio dunha escola «colorista» co fin de converter «la pluma en pincel y las frías imágenes en palpitante colorido que pugna por colorear las páginas con la brillantez de una imaginación rica», camiño que abre Pérez Placer, «iniciador de la escuela», e do que Álvarez de Nóvoa (1895a) se declara seguidor a pesar das resistencias que tanto lle custou vencer ao seu amigo. A súa literatura

⁶ *Ibidem*.

⁷ Para constatar a amizade entre Álvarez de Nóvoa e Pérez Placer e a concordancia de criterios que manifestan nas súas respectivas intervencións, véxase Soto, 1998.

⁸ Citamos por Álvarez de Nóvoa, 1988.

basearíase na descrición de experiencias vitais e emocionais, extensibles tamén aos ricos: «non sofren os ricos coma os pobres, non penan coma eles, non aman, non odian, non teñen lembranzas, relixión, dúbidas, esmaiamentos, triunfos, gloria, inferno; (...) non hai sentimentos, dores, ansias, tristuras, saudades, alma e inspiración que as escriba?» (Álvarez de Nóvoa, 1988: 43).

Pérez Placer, pola súa parte, por máis que nos seus escritos se perciba ás veces certa incontinencia e un carácter de denuncia revelador das súas filias e fobias, reconece nos seus *Apuntes*⁹ sobre literatura galega o sentimentalismo e o humorismo como trazos que definen o «pueblo galiciano». Considera a Rosalía «nuestra insigne precursora»; valora a Curros e Lamas (1895a); ataca a Pondal, satirizado canda os que denomina *celtomaníacos* no conto «A lira de Bregoa» incluído en *Beira do lar*; afirma o seu rexionalismo (1890), malia tachar a Alfredo Brañas de «comadrón del parnaso gallego» (1894a) e criticar a Leopoldo Pedreira por defender escritores «ripiosos» e «vulgares» como Aureliano J. Pereira e Pérez Ballesteros, do que afirma que se propuxo «embalsamar el gallego» (1894c e 1894d), e a Xesús Muruais, ao que considera un dos «aprendices de críticos (...) babosos del arte que manchan por donde pasan» (1900). Alude tamén ao aplauso xeral que espertaba entre a crítica do momento calquera obra que saíse do círculo rexionalista, a «sociedade regional de bombos mutuos» (1894a), ataca os «cuatro monigotes regionales» partidarios de constituír unha Academia Galega, unha «cooperativa de bombos rústicos», aos que censura querer erixirse en «árbitros de la literatura gallega» e argallar «excomuniones literarias contra los escritores contra-académicos» (1895b). En canto aos temas, renega do celtismo, manifesta a súa canseira polo tema da emigración (1894b) e define o seu naturalismo como simples «pinceladas de realismo» (1894a).

A pesar destas e doutras furibundas filípicas, a obra de Pérez Placer amosa claras contradicións co seu programa. Véxanse por exemplo os trasacordos sobre a cuestión de se a lingua é determinante ou non para catalogar unha obra como pertencente á *literatura rexional*, visible no seu posicionamento respecto de Emilia Pardo Bazán: nos seus *Apuntes* non a considera escritora galega, mentres que en 1901 é a «personalidad más ilustre de la Galicia

⁹ Martínez Jiménez deu a coñecer algúns extractos destes *Apuntes*, que segundo afirma (2008: 557, n. 65) foron publicados como folletón en *Gaceta de Galicia* e están escritos en castelán «por causa de os querer presentar Heraclio a un certame literario que quizais así o esixise». Sinala tamén que malia a súa data de publicación, «deben de datar do período ourensán de 1891 a 1894» (2008: 557). Dos seus artigos tomamos as citas que a eles se refiren.

contemporánea» e a «única gloria gallega contemporánea»; ou sobre o tema da emigración, que el emprega nalgún dos seus relatos —«¡O próximo!» e «O emigrado»—, se ben pode percibirse un intento de variar o ton e abordar as consecuencias psicolóxicas e as carencias afectivas que causa: perda dos seres queridos, cambio nas condicións de vida e sufrimento dos seus personaxes.

A máis evidente contradición, se callar, resulta da observación do derradeiro título que Pérez Placer publica en lingua galega, *Beira do lar* (1903), unha miscelánea do seu labor que contén dez relatos inéditos e outros trece xa incluídos nos seus dous volumes anteriores, *Contos, leendas e tradicións* (1891) e *Contos da terraña* (1895). Tanto o título coma o debuxo que presenta a cuberta remiten a unha lectura de connotacións costumistas, reforzada por algúns dos relatos, como «Un sermón en Noia», «A pior cuña», «A bo zorro, mellor can», «Farruco» ou «Solfa»; precisamente o tipo de contos que Álvarez de Nóvoa (1895b) consideraba fóra da verdadeira literatura que ambos propugnaban. En troques, para o Marqués de Sabuz tales narracións son o máis salvable da narrativa do autor, fronte a «¡Rillote! (...) y otros cuentos de *Veira d'o lar* [que] tienen harto más de lúbricos que de literarios». Nesta crítica aparecen o conxunto de trazos valorados pola crítica partidaria dos estereotipos de filiación popular: «Los labriegos están retratados de cuerpo entero, con su eterna marrullería, su pachorra calculada, sus reticencias innúmeras, sus frases de doble sentido, sus desconfianzas (...) El escritor orensano es maravilloso en todo esto»¹⁰.

Martínez Jiménez (2009: 60) apunta que eses textos recollidos en *Beira do lar*, na liña do modelo criticado por limitador e por perseguir a fiel reprodución da considerada idiosincrasia galega, responden talvez á claudicación de Pérez Placer ou ao feito de querer satisfacer un determinado público. Sinala ademais (2009: 64) que este volume «entra no rego da literatura contada beira do pote, do conto menos literario, do conto máis popular» e que con el «fecha o seu labor en lingua galega Placer, prescindindo principalmente daquilo que tan incómodo o facía dentro da ortodoxia literaria dominante» para continuar co seu empeño na literatura que escribe en castelán.

Tamén en Álvarez de Nóvoa atoparemos evidencias que contradín os postulados de modernidade expresados anos atrás, pronunciándose en favor da liña tradicionalista. No prólogo que escribe para *Castañolas. Contos. Cartas*.

¹⁰ De novo citamos por Martínez Jiménez (2009: 60).

Discursos. Cantares e outras cousas (1913), de Fortunato Cruces, expón a súa crenza de que: «la literatura regional no es otra, ni puede serlo, que la inspirada en los escarceos amorosos, en las malicias de los litigios, en el bullicio de las romerías, en la promiscuidad sexual de las faenas agrícolas, en la lucha con la pobreza y en la nostalgia del hogar perdido y de la aldea lejana¹¹». Hermida (2000: 453) apunta que podería tratarse dunha humorada, dunha ironía, a propósito do libro que prologa, sen concederlle transcendencia ao expresado, por publicarse en Bos Aires, fóra do fácil alcance dos lectores que estarían dispostos a afearlle a incoherencia.

Cabo

Cos movementos ideolóxicos que coincidiron co Rexurdimento, o pensamento galeguista coñeceu unha notable madureza e empapou a produción literaria e o que nos atrevemos a denominar «etapa protocrítica», da que forman parte as valoracións que sobre a literatura do momento se foron producindo e os primeiros intentos de sistematización centrados no pasado. Moitos dos criterios que xermolan nese período de formación coinciden cos manexados polas literaturas en proceso de descolonización apuntados por Tarrío (1994: 126-127): a valoración do natural fronte á civilización colonial, a creación de mitos, a procura dun pasado no que asentar un prestixio e unha xustificación da dignificación que se reivindica, o ton afervoado que esporea a sentir o orgullo de ser diferente ou a invitación de salvagardar o propio. Quixemos ilustrar o carácter desta iniciática recepción literaria co padrón que se instaura para a narrativa e cunha das polémicas arredor da necesidade de novos horizontes, algo que se producirá anos máis tarde, coa renovación da novela e da prosa discursiva que ten lugar durante a Época Nós (Tarrío, 1994: 199).

Bibliografía

- Álvarez de Nóvoa, F. (1895a): «Bibliografía», *El Derecho* 1080, 26 de xaneiro.
____ (1895b): «Contos da terraña», *As Burgas* 10, 3 de marzo.
____ (1988): *Pé das Burgas*. Edición e notas de V. Arias, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Blanco García, F. (1894): *Literatura española en el siglo XIX*, II vols., Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.

¹¹ Citamos por Hermida (1995: 156).

- Caballero Cornide, A. (1899): «Fruslerías literarias», *Gaceta de Galicia*, «*La Semana Literaria*», 18 de xuño.
- Carré Aldao, E. (1903): *La literatura gallega en el siglo XIX*, A Coruña: Librería Regional de Carré.
- _____ (1911): *Literatura gallega*, Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Even-Zohar, I. (1979): «Polysystem Theory», *Poetics Today* 11, 1, pp. 9-94.
- _____ (1994): «A función da literatura na creación das nacións de Europa» en D. Villanueva (ed.), *Avances en Teoría da Literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377.
- Fonte, R. (1998): «O polígrafo destemido. Pensamento literario e crítica», *A Nosa Terra. A nosa cultura* 19, decembro, pp. 31-41.
- García Ferreiro, A. (1887): S. t., en *Galicia. Revista Regional* 10, outubro, p. 177.
- García Negro, M. P., A. Gómez Sánchez e M. Queixas Zas (eds.) (1996): *Valentín Lamas Carvajal. Obra literaria e xornalística. Antoloxía*, Vigo: A Nosa Terra/AS-PG.
- Hermida, M. (1995): *Narrativa galega: tempo de Rexurdimento*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2000): «A prosa narrativa no tempo do Rexurdimento» en A. Tarrío (coord.), *Os Séculos Escuros. O século XIX*, A Coruña: Hércules de Ediciones, tomo XXXI, pp. 410-461.
- Martínez Jiménez, J. (1993): «Introducción» en Francisco Álvarez de Nóvoa, *Beira o Barbaña. Paisaxes*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, pp. XI-CLIII.
- _____ (2008): «Noticia varia sobre Heraclio Pérez Placer», *A Trabe de Ouro. Publicación galega de pensamento crítico* 76, outubro-novembro-dецembro, pp. 67-88.
- _____ (2009): «Noticia varia sobre Heraclio Pérez Placer (e II)», *A Trabe de Ouro. Publicación galega de pensamento crítico* 77, xaneiro-febreiro-marzo, pp. 53-72.
- Murguía, M. (1862): *Diccionario de Escritores Gallegos*, Vigo: J. Compañel.
- _____ (1885): *Los Precursores*, A Coruña: Latorre e Martínez Editores.
- Parga Sanjurjo, José A. (1907): «El renacimiento de la literatura regional», *Boletín de la Real Academia Gallega* 16-17, novembro, pp. 77-96.
- Pérez Placer, H. (1890): «O verdadeiro rexionalismo», *A Monteira* 33, 17 de maio.
- _____ (1894a): «Bibliografía», *El Derecho* 838, 20 de marzo.
- _____ (1894b): «Bibliografía», *El Derecho* 839, 21 de marzo.

- _____ (1894c): «Ripios gallegos», *El Derecho* 951, 21 de agosto.
- _____ (1894d): «Ripios gallegos», *El Derecho* 952, 22 de agosto.
- _____ (1895a): «Líricas gallegas», *As Burgas*, 7, 3 de febreiro.
- _____ (1895b): «R.I.P.», *Diario de Pontevedra* 3502, 22 de abril.
- _____ (1899): «Apuntes» en Biblioteca de la *Gaceta de Galicia*, do 10 ao 15 de agosto.
- _____ (1900): «Flores de espino, poesías por Javier Valcarce Ocampo», *Gaceta de Galicia*, 29 de xullo.
- _____ (1901): «Portfolio Galicia-Coruña», *Gaceta de Galicia*, 22 de decembro.
- Ríos Panisse, M. C. (2000): «Os inicios do Rexurdimento (1840-1868)» en A. Tarrío Varela (coord.), *Os Séculos Escuros. O século XIX*, A Coruña: Hércules de Ediciones, tomo XXXI, pp. 148-257.
- Rodríguez González, E. (1887): S. t., *O Tío Marcos da Portela*, parrafeo 202, 6 de novembro.
- Rodríguez Quintana, J. (1895): «Contos da terriña», *El Derecho* 1194, 19 de xuño.
- Santos Gayoso, E. (1990): *Historia de la Prensa Gallega 1800-1986*, Sada: Edición do Castro.
- Saralegui y Medina, L. (1886): *Galicia y sus poetas*, Ferrol: Est. Tipográfico de Ricardo Pita.
- Seoane, I. (1999): «A primeira historia de literatura galega escrita en galego» en R. Álvarez e D. Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 1421-1435.
- Soto, I. (ed.) (1998): *Obra narrativa en galego de Heraclio Pérez Placer*, A Coruña: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Tarrío Varela, A. (1991): «El enxebrismo en la literatura gallega de los siglos XIX y XX» en VV. AA., *Actas do Seminario «La Literatura del casticismo»*, celebrado en Cádiz entre os días 15 e 18 de xullo.
- _____ (1994): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia critica*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (1995): «A crítica literaria», *Colóquio/Letras*, xullo-d decembro, pp. 212-215.
- _____ (1997a): «O Rexurdimento / El Rexurdimento», *Galicia Terra Única. O Século XIX / El Siglo XIX*, Pontevedra: Xunta de Galicia / Concello de Pontevedra / Deputación de Pontevedra / Caixa Pontevedra, pp. 309-316.

- _____ (1997b): «A literatura galega hai cen anos» en VV. AA., *Actas do Congreso «Galicia nos tempos do 98»*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 107-119.
- _____ (1998): «Do enxebre ó bravú», *Revista Galega do Ensino* 21, novembro, pp. 59-88.
- Vaamonde Lores, F. (1898): *Resume da historia de Galicia*, A Coruña: Imprenta de Carré Aldao.



Un dramaturgo esquecido, Luís Manteiga

LAURA TATO FONTAÍÑA
Universidade da Coruña

A renovación dramática que pretenderon realizar as Irmandades da Fala tivo dúas iniciativas colectivas: a que se impulsou desde a Irmandade da Coruña, coa creación do Conservatorio Nazonal de Arte Galega, en 1919; e a promovida desde a III Asemblea do Partido Galeguista e das Mocidades Galeguistas celebrada en Ourense, en 1934, cun relatorio sobre «Teatro galego» (Anónimo, 1934: 3). As figuras máis representativas involucradas na primeira iniciativa foron Antón Villar Ponte, Xaime Quintanilla e Vicente Risco; na segunda, Álvaro das Casas, Alfonso R. Castelao e Ramón Otero Pedrayo. Nesta última vaga de renovadores do teatro galego hai que incluír a Luís Manuel Antonio Manteiga (Santiago, 1903-1949).

Luís Manteiga colaborou nas publicacións da Xeración das Vangardas (*Guión*, *Yunque*, *Resol*), nas promovidas polas xeracións anteriores, *Nós* e *A Nosa Terra*; e tamén mantivo a sección «Pregón» no xornal vigués *El Pueblo Gallego*. Durante o Bienio Negro dirixiu *Claridad. Semanario de Izquierdas de Compostela para toda Galicia*, publicación que fundou coa colaboración de Ramón Suárez Picallo, Luís Seoane, Ánxel Fole, Ánxel Casal, Raimundo Aguiar, Sixto Aguirre, Constantino Díaz, Laureano Santiso Girón, Carlos Colmeiro e Xoán Xesús González (Tato Fontaíña, 2003). Como responsábel dela pasou meses na cadea da Coruña e, á saída, abandonou Compostela para se instalar en Ourense. Aquí colaborou asiduamente en *El Heraldo de Galicia*, onde mantiña dúas seccións, unha delas, «Ronsel de los días», asinada co pseudónimo de Sergio Ivaguín. Na primavera de 1936 volveu a Santiago, onde a inmovilidade e encerro a que o obrigaba a doenza que padecía, a tise, debeu impedir que fose «paseado». De feito, a seguridade que había no bando republicano de que non sobreviviría á matanza levou a que o seu nome fose incluído na listaxe de vítimas que publicou, no segundo número, *Nova Galiza. Boletín quincenal dos escritores galegos antifeixistas* (1990: 17). Da terríbel soidade dos seus últimos anos deixou constancia Borobó nunha breve necrolóxica:

Muchos de sus viejos amigos esparcidos por dos continentes quizá se sorprendan y exclamen ¿pero aún vivía? Pues toda la existencia de Luís Manteiga fue un constante aplazamiento de la vida. De la vida de relación, de la vida de sociedad, se entiende. (...) Llevaba años enteros sin aparecer por los cafés, o las ruas de Santiago (Sierra, 1949: 1).

A produción dramática de Manteiga está constituída por catorce pezas, cinco en galego escritas antes de sublevación fascista e nove en español, posteriores á guerra. Os textos galegos son manuscritos que chegaron a nós por diferentes vías. A obra titulada *A mecada. Estampa rural en catro cadros*, que forma parte do legado que o escritor deixou á súa irmá Pilar, é un manuscrito pouco coidado. Por contra, as outras catro pezas, depositadas polo escritor Carlos Martínez Barbeito na Real Academia Galega en 1952, están moito máis coidadas, como se fosen pasadas a limpo. Dúas delas, *Branca. Drama curto* e mais *O Brouzo. Drama curto*, levan unha única páxina como capa na que figuran ambos os títulos e están escritas con tinta vermella en cuartillas de gran calidade, o que quizais indica que estaban pensadas para se publicar xuntas. As outras dúas, *Zabulón. Drama de ensoños en tres esceas* e *Apocalipsis. Drama en tres esceas*, están copiadas con menos coidado, nun papel de menor calidade; a primeira en tinta azul e a segunda con tinta negra. Ningunha delas está datada.

Para as datar é necesario recorrer a testemuños indirectos. Entre os artigos de prensa recuperados —que probabelmente non sexa todo o que Manteiga escribiu xa que non se conserva ningunha colección completa de *El Heraldo de Galicia*—, a primeira reflexión que Manteiga realiza sobre o tema é «Arredor do Teatro» (1934: 1), artigo enmarcado no debate que reabrira Villar Ponte nese mesmo ano co artigo «Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud» (1934). O viveirense esixía da mocidade galeguista que crease cadros de declamación en todas as vilas e que eses cadros se federasen para chegar a seleccionar de entre os seus integrantes o elenco dun grupo profesional. O chamamento foi recollido pola Federación das Mocidades Galeguistas que recomendou ás localidades que formasen eses grupos e mesmo indicou o repertorio que debían representar: *Pancho de Rábade*, de Álvaro das Casas; *A fiestra valdeira*, de Rafael Dieste; *Os evanxeos da risa absoluta*, de Antón Villar Ponte; *O bufón d'El Rei*, de Vicente Risco e mais os autos de Gil Vicente (Anónimo, 1934: 8).

Francisco Fernández del Riego (1934: 1), presidente das Mocidades, xustificou a selección do repertorio e aclarou que eles entendían a necesidade de crear un teatro popular e nacional, mais non coa perspectiva de Villar Ponte (que nesa altura propugnaba a escrita de folc-dramas que puidesen representar os coros populares), senón concibido como teatro ao aire libre, sen a limitación das salas convencionais e como unha nova Barraca galega. Na mesma liña, Johán Carballeira (1934: 1) consideraba que ese novo teatro galego debía

ficar exclusivamente en mans dos universitarios e artistas e mesmo citaba os nomes dos que deberían integrar o grupo: Dieste, Maside, Santiso Girón, Cunqueiro e Seoane. En realidade, estaban continuando o debate que en 1926 tiveran os vangardistas coa xeración anterior (Tato Fontaiña, 1997: 133-207). Mais agora interviron voces como a de García Barros (Ken Keirades, 1934: 1) achegando datos que demostraban que mentres nas vilas e aldeas os grupos estaban representando teatro galego, nas cidades, non; e moito menos en Compostela, onde os universitarios non acababan de crear a tan desexada Barraca.

A situación de Manteiga neste debate era moi delicada: el non tiña estudos universitarios nin figuraba entre os nomes citados por Carballeira, mais esteticamente estaba máis próximo ás novas xeracións do que ás vellas, así que optou por unha intervención aséptica e que, aparentemente, quedaba fóra da polémica. Aproveitando que, por mor da concesión do premio Nobel a Luigi Pirandello, toda a prensa publicaba artigos de/ou sobre o dramaturgo italiano, Manteiga partiu das opinións deste autor para reflexionar sobre o papel que cumpría o teatro na educación de masas e insistir na necesidade de que o movemento nacionalista crease un teatro propio. Rexeitaba, igual que os seus compañeiros de xeración, a maior parte do teatro galego que se estaba a representar porque seguía na liña do costumismo e da reivindicación agrarista, mais pensaba que innovacións como a formación dunha Barraca podían realizarse en calquera lugar onde houbera un puñado de mozos, sen que fosen imprescindíbeis os universitarios e artistas. Canto ao limitado repertorio que a Federación marcara aos grupos, Manteiga (1934: 1) optou por non se complicar a vida e indicaba: «Algo hay xa que merece ser coñecido na realización escénica, sabedes todos o que é e non é preciso andar a faguer relacións». Insistía en que todos os escritores deberían comezar xa a escribir pezas de teatro e que o importante nese teatro era que recollese o latexar da vida. Por último, saía ao paso das polémicas sobre a arte pura en oposición á arte comprometida lexitimando o teatro político.

Comezou a súa andaina de dramaturgo coa peza *A mecada* e nela aproveitou algunhas das escenas labregas que describía nos artigos da sección «Ronsel de los días» en *El Heraldo de Galicia*. O que dá título á obra, «A mecada», foi publicado en marzo de 1935. Nesta altura está datado tamén o velado reproche que fixo a Rafael Dieste na recensión de *El quebranto de doña Luparia*, onde afirmaba que as pezas do volume significarían un avance enorme para o teatro galego, mais que para o teatro español non pasaban de ser divertimentos sen importancia:

Estas farsas son los entremeses de todos los grandes autores, algo que siendo mucho para nosotros, para ellos no son más que divertimentos, ensayos. Quizá seamos nosotros un poco exigentes para aquellas personas de quienes esperamos grandes cosas, pero se nos antoja que Rafael Dieste, se está perdiendo un poco en una especie de diletantismo (1935: 2).

En Ourense, o ambiente era propicio ao tema pois en 1934, na III Asemblea do Partido Galeguista, como xa indicamos, presentouse un relatorio sobre o teatro e, nese mesmo ano, Castelao reclamaba que o grupo ourensán colaborase na construción do teatro de caretas que estaba intentando pór en marcha desde Pontevedra. En carta a Ramón Otero Pedrayo, solicitaba o seguinte:

Ti, Risco e Floro ollade os dibuxos que vos mando e pensade neso, a ver si vos animades a compor unha obra en tres actos. Eu encargaría-me da parte plástica. Buscaremos o músico (aquí está Iglesias Vilarelle con quen falei xa). Eu comprométome a poñer a obra en escea con xente de Pontevedra (...).

Como debemos facer moitas cousas, aparte do da política, compre que traballemos ben e moito. Eu propoño-vos eso e vós xa diredes. Deixádevos de alaudos, porque eu non son capaz de facer esa obra. Necesito de vós. Buscade asuntos e a traballar (Castelao, 1934: 271).

Hoxe sabemos que froito desa petición foi o *Teatro de Máscaras*, de Ramón Otero Pedrayo. É moi probábel que Manteiga coñecese o contido da carta, directa ou indirectamente, porque noutro parágrafo Castelao propuña que se podería incluír a figura dun narrador —«Antramentras se preparan as esceas pode haber un explicador que fale» (Castelao, 1934: 272)— e iso exactamente foi o que fixo Manteiga na peza *A mecada*. De feito, está pensada para un grupo numeroso de actores, ten a duración que solicitaba Castelao e inclúe números de canto e baile. Tanto a análise do manuscrito como da lingua apoian a hipótese de que *A mecada* foi a primeira peza que escribiu e, unha vez fracasado o proxecto de Pontevedra, a súa produción dramática axustouse á realidade dos cadros de declamación da época, é dicir, pezas curtas e con poucos actores: *Branca. Drama curto; O Brouzo. Drama curto; Zabulón. Drama de ensoños en tres esceas* e mais *Apocalipsis. Drama en tres esceas*. Dadas as dimensións deste traballo imos limitar o estudo ás dúas obras máis representativas de Luís Manteiga: *A mecada. Estampa rural en 4 cadros* e *Branca. Drama curto*.

O propio subtítulo da obra, *A mecada. Estampa rural en 4 cadros*, indica a estrutura, con cadros entendidos no sentido máis clásico do termo. Neles o dramaturgo pretende fixar un retrato sociolóxico do mundo rural galego a partir da construción de escenas plasmadas cunha visión pictórica e plástica que se presentan ao espectador como reprodución fiel da realidade. De feito, esta estruturación en cadros é a máis acaída para segmentar a fábula en unidades temáticas, pois a intención do autor era mostrar a vida en comunión coa natureza como o modelo ao que debería volver o habitante urbano.

A fábula, como narración do vivir aldeán, está constituída por catro secuencias localizadas en espazos que teñen carácter colectivo: a taberna, unha fiada, o adro da igrexa e mais o campo da festa. Estes microespazos, que son descritos nas didascalias, poderían ser os de calquera parroquia galega, mais quedan fixados na xeografía ourensá polos nomes de vilas, parroquias e lugares aos que se adscriben os personaxes: Taín, Rial, Forxás, A Merca... Esta adscripción territorial non forma parte do texto externo, senón que sabemos dela a través dos parlamentos dos propios personaxes, que se identifican coa referencia ao lugar en que residen. No texto de Manteiga non existen protagonistas individuais, senón un único protagonista colectivo, o pobo, e, de acordo con isto, os personaxes perden a individualidade, e con ela o nome, para se transformaren en actantes: Mozo 1 de Forxás, Mozo 2 de Forxás, Outro/a mozo/a, Vello/a, Outro/a vello/a, Taberneiro, Muiñeiro, Ferreiro, Mestre, un Parente, Outro, Irmá, Nai, Sancristán, Crego 1, Crego 2... e as voces confúndense nun inmenso coro no que o espectador/lector non poderá individualizar accións nin parlamentos. Para obter este efecto coral os personaxes multiplícanse e, se ben no primeiro cadro poderíamos delimitar até dezaseis, a partir do segundo é practicamente imposible contalos. A mesma diferenza achamos na utilización dos nomes propios: no primeiro cadro aparecen tres personaxes identificados ou ben polo alcume ou ben polo nome de pía, no segundo unicamente un e no terceiro e cuarto, ningún. De todos os xeitos, non debemos esquecer que esa diferenza é percibida unicamente polo lector, nunca sería notada por un espectador xa que os actores non levan no peito o nome do personaxe que representan. Probabelmente isto sería corrixido se Manteiga tivese preparado a obra para o prelo e onde hoxe lemos Ramón ou María aparecería Taberneiro e Taberneira.

Manteiga introduce a figura do narrador. Esta personaxe, a Pantasma, comenta a acción incorporando ao espectáculo a interpretación do autor e

ocupando ese espazo intermedio entre a ilusión da escena e a realidade do público. Ao longo da representación impide que se produza a identificación dos/as espectadores/as co que está a acontecer no palco, para, no remate da peza, mesturarse co elenco e pasar a ser un máis do pobo. Estamos, por tanto, ante un texto que adianta técnicas de distanciamento do denominado teatro épico.

Para mover toda a masa de personaxes, Manteiga parece que pensara, para o primeiro cadro, un espazo escénico tradicional, á italiana, posto que indica nunha didascalía que a Pantasma debe colocarse a un lado do proscenio e falar desde alí, dirixíndose ao público, sen que os outros personaxes perciban a súa presenza nin escoiten a súa voz. Mais, pouco a pouco, vai gañando corpo a idea dunha representación ao aire libre, pois no segundo cadro, que se desenvolve no cortello onde se realiza a fiada, a Pantasma está sentada entre a xente; no terceiro, pasea entre os que asisten a un enterro e no último acaba facendo parella cunha moza para botar un baile. Se a isto engadimos que no derradeiro cadro entra no palco unha carreta tirada por un burro que acaba patas arriba, que o contido dunha cuba de auga se envorca pola escena e, como fin de festa, prenden lume no Meco e queiman tamén as vestimentas da entroidada, non hai dúbida de que o que comezou pensado para un local convencional acabou sendo unha peza para representar en escenarios naturais. Neste caso, estaríamos na mesma situación que imaxinou Luís Seoane para *A Soldadeira*.

O ritmo da peza é moi rápido; está construído a base de diálogos moi vivos, de frases curtas, nun rexistro coloquial, con varios grupos en escena que deben alternar as súas intervencións e inclusive, en determinados momentos, falar ao mesmo tempo. Mais este tempo rápido detense cada vez que a Pantasma intervén para explicar e comentar a acción; os discursos do narrador esténdense nun tempo moito máis lento e nun rexistro lingüístico en que non cabe o nivel coloquial, de forma que contrasta vivamente cos restantes personaxes, cuxas intervencións non adoitan exceder as dúas frases; así, a acción fica conxelada para que o autor obrigue o/a espectador/a a reflexionar sobre o que está a presenciar.

O tempo interno da ficción, que debemos deducir do discurso dos personaxes, esténdese no período de quince ou vinte días que dura a preparación e celebración das festas do Entroido. Este tempo épico queda dramatizado en catro secuencias que se corresponden con catro datas diferentes, permitindo

que, como lene fío unificador da fábula, se prepare e execute a falcatuada que vai desembocar nun accidente trágico. Desculpa perfecta que permite ao dramaturgo presentar o pobo protagonista enfrontado á morte, porque o que realmente interesa a Manteiga é retratar unha cosmovisión e unha forma de vida, a do medio rural, que el consideraba máis natural e auténtica que a forma de vida «civilizada» das urbes. Mais isto non significa en absoluto que o dramaturgo caia no tópico da loanza da aldea nin na idealización que desa mesma sociedade realizaba o rexionalismo do século XIX, senón todo o contrario: a Galiza rural de Manteiga é ruda, materialista e violenta, porén, para o autor, a Galiza urbana, ademais de ter eses mesmos defectos, pretende acochalos baixo néboas de hipocrisía, polo que resulta, para el, máis noxenta e rexeitábel.

O primeiro cadro desenvólvese na taberna do Rial na noite dun domingo de inverno: Mozos e Vellos xogan os vasos á brisca coa mesma paixón que se estivesen a xogar vida e facenda. A Pantasma entra en escena e autopresentase, como no teatro primitivo, e afirma que o espectáculo que imos presenciar non é «fábula, nin invento, nin ensiño», senón vida. Os seareiros aumentan coa chegada de varios mozos da parroquia de Forxás, que se suman á partida ou parolan e andan de brincadeira coas mulleres que pasan polo local a facer mandados, mostrando que as tabernas funcionaban como tendas mixtas onde se podía adquirir desde gas a chocolate. Os comentarios da Pantasma intercálanse entre as diferentes conversas, de forma que a súa intervención marca o cambio de grupo que protagoniza a escena. Así, despois de escoitarmos os retos habituais entre mozos de parroquias veciñas, a Pantasma comenta que o orgullo que vencella cada individuo á súa parroquia, á súa terra, é positivo porque dela recibe o sangue que lle impide transformarse en «máquina insensíbel».

Un dos mozos asegura que, agochado tras a máscara, na próxima fiada «apalpará», polas boas ou polas malas, a Neves, moza que ten amores co Muiñeiro; e a Taberneira confesa que o Entroido era a festa que, de nova, máis «gusto» lle daba. Para xustificar estas descaradas manifestacións, a Pantasma diríxese aos «homes educados» afirmando que hai máis nobreza na expresión directa da concupiscencia deses homes e mulleres que no xesto «procaz, repolido e teimoso» establecido polas regras sociais para ocultar o desexo sexual. Como non podía ser menos, a troula remata cunha cantarea que se pecha con aturuxos e a Pantasma compara esta forma de se divertiren os homes da aldea xogando unha brisca en que apostan uns

netos co xogo de tafures e a «pseudocultura» que se agocha tras «dun casino vilego ou cidadán».

Se na tasca assistiramos á vivencia dun mundo exclusivamente masculino, na corte en que se desenvolve a fiada o ambiente será mixto e as conversas xirarán sobre temas máis variados: o galanteo pícaro e directo entre Mozos e Mozas, que adquire un ton máis lírico na relación entre o Muiñeiro e Neves, e as lembranzas dos Vellos e Vellas sobre as fazañas de Pepa a Loba ou as historias da Santa Compañía. Cando se suma á fiada o Mestre para ler en voz alta o xornal, a conversa virará cara a retranqueiras reflexións sobre a Guerra de África e as decisións dos Gobernos. A Pantasma defende o refolgar da carne moza: se deixamos actuar o instinto non existirán aberracións porque aquel é fillo da natureza e estas froito da educación represiva; canto á conversa dos Vellos, o narrador aclara que o Estado para a vida rural é só un puño que esmaga, identificado coas contribucións, os consumos e a Garda Civil, e lanza a pregunta de se non terán razón os labregos cando afirman que vivirían mellor se non existise Goberno.

Nun descanso do traballo, bailan e cantan regueifas. A Pantasma fai o panxirico da danza tradicional como espello de ritos antigos. Reiniciado o traballo, o galanteo e as bromas, irrompe na corte unha comparsa de mecos dos mozos de Forxás que barulla todo e apaga os candís; na escuridade escóitase un berro e, cando prenden de novo a luz, a Neves xace no chan co fuso cravado no peito, accidente acontecido cando trataba de evitar as apalpadas dos mecos. Nesta ocasión, a Pantasma indica que, tamén neste mundo natural, entre a xente pode haber sempre un home «noxento» que provoqe a dor que esnaquiza ese ledo vivir.

O terceiro cadro desenvólvese no adro da igrexa e, como indicamos antes, non haberá ningunha personaxe con nome propio. Os primeiros en demostrar a súa condición serán os tres cregos (Crego 1, 2 e 3) que, envexosos da fartura do párroco ao que asisten na liturxia, non deixan de rexoubar sobre o seu colega e mesmo sobre a moralidade da defunta, dando pé a que Manteiga, a través da Pantasma, faga reparar o público na súa ruindade: predicán pobreza, castidade e o evanxeo de Cristo, que eles non seguen, co único fin de explotaren os/as crentes. Aproveitando a presenza no cortexo fúnebre da congregación das Fillas de María, que cantan devotamente en español, a Pantasma responsabiliza os homes da Igrexa de corromperen a lingua e os costumes. Coa mesma paixón que ataca os cregos, a Pantasma

defende o sentido práctico dos familiares que recuperan as asas do cadaleito antes de o soterraren, xustifica os frívolos comentarios da xente sobre o loito e os custos do enterro ou explica para o público da cidade o valor e significación social do pranto.

Fronte ao ritmo pousado deste cadro, o derradeiro terá todo o frenesí das festas do Entroido. Tampouco haberá nel personaxes individualizados e só ao final, como feble elo co anterior, o Muiñeiro, totalmente bébedo, sacará a navalla para castigar o «apalpador», mais será detido polos outros mozos sen que a cousa pase a maiores. Ábrese o cadro no clareiro onde se vai celebrar a queima do Meco, cos seareiros dunha improvisada taberna ao aire libre e a xente que vai chegando para a fin de festa. A comitiva do Meco e todo o seu cerimonial están descritos polo miúdo, coa ridícula procesión dos Bonitos e Madamas en contraste coa loucura e o caos dos mecos. O vestiario que describe Manteiga para todas esas figuras, así como o desenvolvemento da cerimonia, é exactamente o mesmo que describía no artigo titulado «A mecada». A Pantasma defende toda a concupiscencia que encerra a festa afirmando que ese Entroido é a liberación dos instintos igual que na cidade, mais nos Entroidos desta última hai sempre cousas encubertas que non existen na aldea. Unha vez queimado o Meco, ábrese o baile e cae o pano.

A *Mecada* é outra mostra da fórmula que, desde que se creara o Conservatorio de Arte Galega (1919), procuraban todos os dramaturgos que intentaron renovar o teatro galego, desde Xaime Quintanilla a Ramón Otero Pedrayo, pasando por Alfonso R. Castelao e Rafael Dieste: a combinación do elemento tradicional e popular cunha estética moderna e europea. A técnica do distanciamento resultaría dunha extraordinaria novidade no teatro galego e na obra de Manteiga está mesturada coas formas parateatrais tradicionais: o baile ritual dos Bonitos e Madamas, a regueifa, o pranto, a escenificación da loita entre os mozos e os mecos... sen esquecer tampouco o elemento musical e a danza.

Ao longo desta obra, Manteiga abordou todas as súas obsesións como ser humano e como escritor: a falsidade dos cregos, o odio á cidade, a violencia implícita no ser humano, a hipocrísia das regras sociais e o eloxio da vida en contacto coa natureza. Respecto disto último, hai que insistir en que a visión que o escritor presenta do mundo rural non é idílica, por contra, mesmo pode resultar escandaloso que en ningún momento se critique o

que hoxe chamariamos acoso sexual, nin as múltiples historias de liortas a navalladas que acaban en morte que se comentan e/ou representan ao longo da obra, nin que non se intente clarexar ou condenar o accidente que produce a morte da rapariga. Toda esta violencia é aceptada e presentada por Manteiga como « cousas que pasan », como consecuencia lóxica da parte animal que hai en todos nós, e que son boas por ser naturais. Para Manteiga é moito peor o comportamento do « home civilizado », do burgués, porque o único que conseguiu a civilización foi acochar os instintos, cubrilos cunha serie de normas que se manteñen só por fóra mentres se procuran camiños encubertos para os liberar. Como exemplificaría noutras obras, pensaba que esas regras sociais conducían a muller á loucura e o home ás aberracións sexuais.

A peciña *Branca. Drama curto* está estruturada en dous cadros. A acción desenvólvese nunha casa burguesa, á beira do mar, afastada da cidade, e o tempo interno da fábula pode corresponderse case exactamente co tempo da representación. Comeza co brillo dunha tarde de verán e remata coa escuridade da noite, de tal maneira que a luz vai diminuindo a medida que as tebras da desesperación e a loucura progresan no interior da protagonista, Branca. Este simbólico papel da luz complementábase coa importancia que adquiren os silencios e os sons; os primeiros subliñan todo aquilo que non se atreven a dicir os personaxes e a súa complicidade e os segundos, provocados sempre polo mar ou as gaivotas, funcionan como espello sonoro dos seus sentimentos.

No primeiro cadro, iluminado polas xanelas abertas dunha sala burguesa, dúas mulleres novas, Branca e Alviña, comentan a fermosura do día. A escena ten como fondo o rumor do mar e as « risadas » das gaivotas. A oposición entre os sentimentos que produce o mar e os que produce a montaña —desexo de amar fronte a necesidade de orar— deriva a conversa cara ás ansias ocultas das dúas rapazas, manifestadas a través de soños eróticos. Branca, cal Venus revivida, vese no centro dunha onda de espuma cos « máis fermosos homes do mundo »; Alviña, máis modesta, soña cun areal e un amante que recita o Cantar dos Cantares. O desexo de Branca non ten un obxecto determinado, é simplemente o corpo aceso; o de Alviña é o dunha muller namorada dun home concreto, Paulo, o irmán de Branca. Para Alviña ambas están no mesmo caso e teñen os mesmos problemas, mais Branca é consciente de que non é así, e brama contra os pais que a manteñen ence-

rrada nesa gaiola de ouro, afastada do mundo e da posibilidade de coñecer varón, no sentido bíblico do termo.

A chegada de Paulo, que puido ouvir a conversa das mulleres e solicita máis información sobre os seus segredos, provoca a réplica de Branca que lle pide que conte el os seus. A resposta de Paulo —«Según as regras, non poden as mulleres remexer nos segredos dos homes»—, leva a Branca a reflexionar amargamente sobre esas «regras» que, en nome dunha vida na paz de El Señor, permiten vivir os homes mentres coutan calquera liberdade ás mulleres. A ira da rapaza vai aumentando a medida que, con frases paternalistas, Paulo intenta convencela de que todo o fan polo ben dela, para impedir que poida caer nas tentacións do pecado. Branca fica soa en escena identificando esa «paz de El Señor» coa morte.

O segundo cadro desenvólvese na praia mentres a «hostia do sol» vai baixando no horizonte. Paulo declárase a Alviña e confesa que non poderán ter fillos e que pasarán o resto da vida no retiro desa casa, porque el está xa canso do mundo; ela, cunha xenerosidade que pasma, acepta todas as condicións sen nin sequera pedir explicacións. Cando Paulo fica só, entra en escena Branca para lle reclamar que, xa que non poderá coñecer home no encerro en que a teñen, a tome el e deixa caer o manto para quedar espida. Ao ser rexeitada, berra que escapará para se entregar a todos ou acabará coa súa vida. Mentres a cobren, Alviña reprocha a Paulo: «Non é así»; mais el responde, antes de que caia o pano: «Tamén é así». Con este terríbel final aberto, o público ben pensante, o «home civilizado» a quen se dirixía a Pantasma de *A mecada*, poderá escoller que futuro prefere para Branca: a fuxida para acabar nun bordel, o encerro de por vida ou a morte.

Como home marxinal que era, tanto polo seu nacemento coma pola súa precariedade laboral e social, Manteiga podía entender perfectamente a situación das mulleres na sociedade da época, rexida pola moral católica. Alviña é o ideal de esposa cristiá: namorada e submisa até o extremo de que renuncia á maternidade; renuncia que o autor salienta porque virá acompañada da soidade máis absoluta, xa que o seu marido, canso de gozar, renunciou ao mundo. Ela só se atreve a insinuar unha morna reivindicación en favor de Branca cando a ve caída, mais non replica a rotunda condena de Paulo: a súa irmá seguirá encerrada porque así o mandan as «regras» sociais. Contra esas regras intentou loitar Branca reivindicando a súa sexualidade con palabras que farían corar a todos os homes da época

e poñendo en evidencia unha sexualidade feminina que sempre foi negada. O afastado casal en que se desenvolve a peza é a gaiola da moralidade imposta ás mulleres, que se transforman en peza clave para que os homes poidan vivir «na paz de El Señor».

Por se a mensaxe non quedase suficientemente explícita, a dimensión simbólica asolaga tanto o texto literario coma o texto espectacular. Comeza xa polos nomes das personaxes femininas, a cor da virxindade vale para as dúas mulleres, Branca e Alviña, mais a diferenza radica en que a que se somete ás regras sociais, ademais do diminutivo, engade a connotación do abrente, do comezo dunha nova vida para o home canso do mundo. Para Branca, filla de Lilit, o amor é vermello, da cor do sangue e da paixón, e os seus soños eróticos realízanse entre as ondas do mar, como os das amigas dos trobadores Mendinho e Martin Codax. Para Alviña, filla de Eva, o amor é azul, como a cor do ceo e do manto da Purísima Concepción, e nos seus soños eróticos identifícase coa esposa do bíblico Cantar dos Cantares: o erotismo sublimado en misticismo. O mar canta ou salouca cando Branca soña ou se entristece, mais brúa cando a ira rompe as súas entrañas ou cae desfalecida. Neste aspecto, a obra de Manteiga remite ao Rafael Dieste da peza *A fiestra valdeira*, da mesma maneira que a interrogante final non pode deixar de nos lembrar o Villar Ponte de *Entre dous abismos*, intentando que o público reflexionase sobre a necesidade de que existise o divorcio.

As técnicas de distanciamento e o tema da sexualidade feminina foron as dúas grandes achegas de Luís Manteiga á renovación do teatro galego. Lamentablemente, como case todo o teatro escrito durante a II República, nunca foi publicado e, de momento, non temos noticias de que fose estreado. Segue formando parte desa memoria histórica que aínda non fomos quen de recuperar.

Bibliografía

- Anónimo (1934): «Asambrea das Mocedades Galeguistas», *A Nosa Terra* 321, 28-01-1934, p. 3.
- Manteiga, L. (1934): «Arredor do teatro», *Heraldo de Galicia*, 10-12-1934, p. 1.
- ____ (1935): «El quebranto de D^a Luparia», *Heraldo de Galicia*, 27-5-1935, p. 2.
- García, X. L. (1990): *Nova Galiza (Edición facsimilar)*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- Sierra, J. (BOROBÓ) (1949): «Ha muerto Luis Manteiga», *La Noche*, 27-3-1949, p. 1.

Tato Fontaiña, L. (1997): *Teatro galego 1915-1931*, Santiago de Compostela: Laiovento.

_____ (2003): «A recuperación dunha sombra» en L. Manteiga, *Teatro galego*. Estudo introdutorio, edición e notas de L. Tato, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, pp. 21-84.

Villar Ponte, A. (1934): «Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud», *El Pueblo Gallego*, 16-10-1934, p. 1.



Crónica de sociedade, sátira carnavalesca e representación imagolóxica en *Estampas do mundo elegante* (1992), de Xesús Campos

MARTÍN VEIGA

University College Cork

Xesús Campos Álvarez (1952-1991), popularmente coñecido como Chichi Campos, foi un activo e multifacético axente cultural que operou desde os primeiros anos 70 ata a súa morte temperá en 1991, é dicir, nos primeiros anos da Galicia autonómica, un período marcado pola consolidación das prácticas e procesos democráticos en todo o Estado español e, xa que logo, polo desenvolvemento de novos modos de articular os protocolos da política, a cultura e a sociedade tamén no ámbito galego. Inquieto axitador cultural e cronista social, Campos procurou distintas vías de expresión nunha época de exploración artística, experimentación discursiva e busca de formatos que en Galicia resultaban ata daquela aínda relativamente novos. Así o define o poeta e xornalista Daniel Salgado nun artigo publicado no vixésimo aniversario da súa morte na lamentablemente desaparecida edición galega do xornal *El País* (2011): «Comunista e irreverente, pop e comprometido, xeneroso e sen ataduras, de creatividade desbordada e agudeza implacábel, politicamente disciplinado e vitalmente ácrata, Castelao e Robert Crumb». En efecto, a súa personalidade poliédrica, o seu humor heterodoxo e a súa dedicación polifacética a moi diversas disciplinas conforman un perfil humano e artístico tan inconformista coma sedutor, como salienta Xosé Díaz (1992: 10-11), quen o describiu como un «ser irrepetíbel e excepcional», posuidor dunha «inconmensurábel personalidade», que foi «cruel e duro cos mediocres, pero tenro cos máis humildes e desvalidos (...) tenro, tamén, con este país, pero implacábel cos que o destrúen».

Campos, axente multicultural

Na súa procura de novas formas de intervención cultural, Campos foi guionista de populares programas de humor surreal e transgresor no contexto da Radio Televisión de Galicia —que comezara as súas emisións o 24 de xullo de 1985—, como *A ver que vai ser isto* (1987), *S.O.S.* (1988), series estas nas que tamén exerceu como director, e *Máis ozono* (1990). Esta vinculación non lle impediu ser crítico coa liña folclorizante que seguía a cadea, particularmente a través de programas como *Ruada*, ao que lle dedicou unha divertida e aceda crónica titulada como o propio programa, ou con

aspectos como a utilización política da canle e a necesidade de adaptación dos contidos informativos ao novo formato televisivo, como el mesmo manifesta nunha entrevista en 1989 (reproducida en Campos, 1992: 13-17): «A TVG segue co lastre de ter sido montada apresuradamente para gañar unhas eleccións, vicios de nepotismo, falta de hábito ao meio, excesiva carga radiofónica na información (...) faltan períodos de calma, porque parece que sempre estamos en campaña electoral» (16)¹.

Ademais, noutra das súas múltiples facetas culturais, Campos pódese considerar un dos precursores da banda deseñada en Galicia e en lingua galega. Foi un dos membros fundadores en 1972 do denominado Grupo do Castro, xunto con Luís Caparrós Esperante, Rosendo Díaz e o amentado Xosé Díaz. Segundo indica Isabel Mociño González (2011: 83), neste grupo «dominaba unha ideoloxía combativa que lle carrexou numerosos problemas coa censura», pero que non imposibilitou que organizasen varias mostras, como a «Exposición de Comic Galego», en colaboración coa Asociación Cultural O Galo, que percorreu varias vilas e cidades galegas entre 1973 e 1975². Esta exposición serviu como punto de partida para unha publicación pioneira, considerada como a primeira revista de banda deseñada en galego. Trátase da titulada *A Cova das Choias*³, cuxo único número se imprimiu en Xenebra (Suíza) en 1973 da man da editorial Roi Xordo, de Carlos Díaz Martínez⁴, e foi distribuído en Galicia de forma clandestina. Na revista combinábanse a experimentación formal e a crítica social, con particular énfase na denuncia contra algúns dos estamentos máis poderosos do aparato franquista como o exército, o clero e o sistema educativo. Na nota introdutoria á edición facsimilar da revista abóndase na orientación ideolóxica do grupo e mais nos trazos de estilo fundamentais e as contribucións individuais dos seus compoñentes:

¹ En relación coa valoración do labor que Campos levou a cabo no sector televisivo, o 7 de xullo de 1997 estreouse o programa de humor *1.000 Gracias*, que, segundo indica Maneiro (2013: 294), «quería ser unha homenaxe á obra do desaparecido Chichi Campos, do que se lembraba o gran traballo que desenvolveu na Televisión de Galicia».

² Para un relato moi ben documentado da xénese e evolución do Grupo do Castro, así como en xeral da Historia da banda deseñada en Galicia, ver Carballo Dopico (2015).

³ Desde 2002, a revista pódese consultar íntegra, nunha edición dixital facsimilar que inclúe tamén bocetos e páxinas inéditas destinadas a un segundo número que nunca chegou a se publicar, na sección dedicada á banda deseñada do portal www.culturagalega.org. Velaquí o enlace: <http://www.culturagalega.org/bd/documentos/choias.pdf>.

⁴ No mesmo selo editorial publicáronse títulos como *Cimenterio privado*, de Celso Emilio Ferreiro, e *Aldraxa contra a xistra*, de Manuel María, ambos en 1973.

O traballo do Grupo do Castro caracterizábase pola promoción do galego como lingua de comunicación e de ensino, o compromiso de loita contra a Dictadura, a defensa das liberdades civís, e a crítica ó imperialismo e á intolerancia. (...) [A revista] ofrecía tres perspectivas do cómic moi características: a experimentación formal de Lois Caparrós, o corrosivo humor de Chichi Campos, e o deseño sintético e estudio compositivo de Xosé Díaz. (<http://www.culturagalega.org/bd/documentos/choias.pdf>)

Algúns destes aspectos tamén caracterizaban outras publicacións nas que colaborou Campos como o fanzine titulado *Valium Diez*, que incluía banda deseñada xunto con artigos de actualidade e opinión, sempre desde unha perspectiva de modernidade e rebeldía contra a cultura oficial, como se documenta no artigo «A historia da Banda Deseñada galega. 30 anos de intentos», publicado en 2010 na sección dedicada á banda deseñada da páxina web do Consello da Cultura Galega⁵.

Campos colaborou tamén como destacado humorista gráfico en moitos xornais, entre os que salientan *El Ideal Gallego*, *La Voz de Galicia*, *Diario 16 de Galicia*, *El Progreso* e *La Región*, así como noutras publicacións cun carácter máis evidentemente político como *Mundo Obrero* (o xornal do PCE), *A Voz do Pobo* (o xornal do PCG) e o nacionalista *A Nosa Terra*. Manuel Rivas, no seu libro *Unha espía no reino de Galicia* (2004: 25), avalía brevemente a importancia da contribución de Campos no eido do humor gráfico en Galicia e preséntao como un dos seus heroes: «Otro héroe es Chichi Campos. Murió joven. Un despido totalmente impropio, porque Chichi Campos era el humorista gráfico de nuestro tiempo. Un humor crítico, heterodoxo y sutil. La vanguardia irónica». O humorismo gráfico en Galicia, pese aos extraordinarios precedentes neste eido de intelectuais como Castelao ou Seoane, comezaba no posfranquismo unha renovada xeira, sobre todo a partir da aprobación en abril de 1977 dunha nova lei sobre a liberdade de expresión⁶, que derogaba a anterior lei de prensa promulgada no ano 1966 baixo o mandato como ministro de Información e Turismo de Ma-

⁵ O interese académico polo estudo da banda deseñada en Galicia consolidouse nos últimos anos, como amosan publicacións como o número monográfico do *Boletín Galego de Literatura* coordinado en 2007 por Antonio Gil González e Anxo Tarrío Varela baixo o título *Olladas do cómic ibérico*.

⁶ O decreto lei tiña dúas disposicións principais, a primeira titulada «De la libertad de expresión por medio de impresos» e a segunda «De las injurias y calumnias cometidas con publicidad».

nuel Fraga Iribarne. Unha manifestación evidente desta nova lexislación foi a eclosión da presenza na prensa escrita, tanto galega coma estatal, de viñetas cómicas de opinión con marcado contido social e político. Neste contexto foron emblemáticas en Galicia as figuras de debuxantes como Quesada, Siro, Xaquín Marín, Xosé Lois, Pepe Carreiro e o propio Chichi Campos, entre outros.

A carnavalización da cultura e a abolición das xerarquías

Con todo, de entre as múltiples manifestacións creativas que explorou Campos, este artigo céntrase na súa faceta de cronista social, político e cultural na prensa escrita, máis concretamente nas colaboracións que levou a cabo no semanario *A Nosa Terra* entre decembro de 1983 e febreiro de 1991. Durante estes anos, Campos publicou as súas crónicas de sociedade, case sempre tamén acompañadas de debuxos propios, nas seccións denominadas «Estampas do mundo elegante», «Memórias dun negro galego» e «O témpora e mailo mores». En 1992, coincidindo co primeiro aniversario da súa morte, Edicións A Nosa Terra publicou o volume *Estampas do mundo elegante*, recompilación dunha escolma moi completa dos seus artigos e unha selección dos debuxos que foran saíndo no xornal. O obxectivo principal deste artigo consiste en propoñer un achegamento crítico á imaxe de Galicia durante os primeiros anos do período autonómico que proxectan estas crónicas. Campos retratou a actualidade máis inmediata dunha sociedade en proceso de adaptación á recentemente estreada etapa autonómica, debullando as interioridades do poder político e da vida cultural da época desde a sátira, a iconoclastia, a heterodoxia e un radical inconformismo. Dadas as características que definen a súa produción cultural, particularmente a súa obra escrita, as ideas de Mikhail Bakhtin sobre a carnavalización da cultura, o riso e a transgresión semellan acaídas para tentar elucidar a contribución de Campos á representación imagolóxica dunha sociedade galega en tránsito.

Bakhtin formulou as citadas teorías aplicándoas como punto de partida á obra do escritor renacentista francés François Rabelais na súa tese *A cultura popular na Idade Media e no Renacemento: o contexto de François Rabelais*, que entregou durante a Segunda Guerra Mundial pero que non se publicou ata 1965⁷. No apartado introdutorio do seu traballo sinala que o autor francés, a quen define

⁷ Todas as citas desta obra están tiradas da tradución ao portugués do Brasil levada a cabo por Yara Frateschi Vieira (1987).

como «o *mais democrático* dos modernos mestres da literatura», posúe como cualidade principal a de «estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros ás fontes *populares*» (Bakhtin, 1987: 2), un conxunto de fontes que determinaron a súa concepción artística e conformaron o seu imaxinario. Para Bakhtin, «as imágens de Rabelais se distinguen por uma espécie de “carácter não-oficial”, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imágens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada» (1987: 2). Ademais, destaca que na Idade Media e no Renacemento se produce unha escisión fundamental entre «a cultura oficial, o tom sério, religioso e feudal da época» e o que el denomina «o mundo infinito das formas e manifestações do riso» (Bakhtin, 1987: 3). No seu traballo, propón o carnaval como a práctica máis afastada da xerarquía oficial. Trátase para el dunha manifestación da experiencia do pobo que non se presenta, desde logo, como «uma forma artística de espetáculo teatral, mas [como] uma forma concreta (embora provisória) da própria vida», deste xeito situada «nas fronteiras entre a arte e a vida» (Ibídem, 6). Afirma Bakhtin que, particularmente na época medieval, as celebracións oficiais da Igrexa e do Estado «contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo» e ademais «não arrancavam o povo à ordem existente» (Bakhtin, 1987: 8) nin eran quen de xerar a segunda vida, a vida alternativa que o carnaval encarna. En fin, para Bakhtin «ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus» (idem), opoñéndose así «a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação» (1987: 9). Por outra banda, algúns dos aspectos fundamentais do carnaval radican na súa apropiación da praza pública, do espazo comunitario que a cultura oficial non ten máis remedio que ceder, no desenvolvemento dunha lingua propia da práctica carnavalesca e na capacidade para o autorretrato crítico, aspectos que a seguir se identificarán nas crónicas de Chichi Campos.

A crónica como sátira

As súas crónicas xornalísticas, tanto con respecto á súa dimensión gráfica coma en canto ás súas calidades literarias intrínsecas, actúan como contrapunto satírico e radicalmente transgresor á cultura galega oficial do posfranquismo. Xa que logo, carnavalizan os ritos, actos, festas e cerimoniais que teñen lugar

na praza pública que é a Galicia dos primeiros anos da autonomía, como recolle a ficha do autor no espazo web do Consello da Cultura: «Subversivo e irreverente, parodiou na transición á democracia o status quo tanto político como económico da época, e tamén os estamentos militares e relixiosos». Como exemplos destas estratexias carnavalizantes poderían destacarse casos como a hilarante «Crónica secreta» (Campos, 1992: 133-135)⁸, dedicada á entrega dos Premios da Crítica Galicia en 1984, que retrata numerosos persoeiros da cultura entre viños e canapés; a crónica titulada «Castelao na Galiza» (46-49), relato do traslado, tamén en 1984, dos restos de Castelao desde o cemiterio da Chacarita en Bos Aires ata o Panteón de Galegos Ilustres de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela, que tan agres polémicas provocou entre distintos sectores ideolóxicos e culturais da época, principalmente entre gran parte das forzas da esquerda nacionalista e o goberno da Xunta de Galicia, a quen acusaban de instrumentalizar politicamente o regreso de tan ilustre devanceiro⁹; a serie de «Alternativas eleitorais» ás eleccións ao Parlamento de Galicia de novembro de 1985, onde se presentan novos partidos entre os que figuran o «PGSD (Partido Galego Sen Demora)» (99-101) e o «PAMOGA (Partido da Moda Galega)» (105-107); os seus propios «Apontamentos de campaña» (111-112), recollidos na crónica homónima, na que se critican prácticas corruptas como o carrexo de votantes en autocares aos colexios electorais por parte dos partidos da dereita; ou a crónica «A Rota Rosaliana: Rosaleda de peaxe» (79-82), que satiriza a creación da Ruta Rosaliana en 1985¹⁰. Velaquí o comezo deste texto, que proporciona claros indicios do rexistro xeral do relato e dos mecanismos deformadores mediante os que se consegue carnavalizar a realidade:

Por fin o conseguimos!, felicítanse alborzados os Conselleiros de Educación e de Orientación do Territorio e mais o doutor Sixto Seco, envolto en bata branca e adornado por un precioso fonendo artesanal en fina prata e ouro. Brindan con champaña francés e sorrin ás cámaras curiosas que dan testemuño videográfico do novo e histórico paso na popularización da imorrente cantora do Sar.

⁸ Todas as referencias remiten a esta mesma edición, polo que en adiante soamente incluírán o número de páxina correspondente entre parénteses.

⁹ Este episodio suscitou tamén respostas por parte doutros axentes culturais do nacionalismo da época, como exemplifica o poema «A escada de Daniel», de Antón Avilés de Taramancos, ver *Obra poética completa* (2003: 363-365).

¹⁰ Como é ben sabido, a Ruta Rosaliana parte de Santiago de Compostela e percorre diferentes lugares da bisbarra relacionados coa vida e a obra de Rosalía de Castro.

—Perfeito, —pensará o Conselleiro de Orientación do Territorio—, coas eleccións á vista, isto é un golpe mestre para Portoñeme. A partir de agora, Rosalia non é competencia exclusiva. É xa tamén patrimonio de Obras Públicas.

O doutor Sixto Seco intenta corrixir o seu activo instinto organizador, que xa o fai cavilar sobre un posíbel seguinte paso: a volta ciclista a Ortoño (79).

A seguir, sitúa na estrada un cidadán portugués que, conducindo de camiño á planta de oportunidades do Corte Inglés, que se define como un establecemento que «en poucos anos fixo máis pola irmandade galaico-portuguesa que o galeguismo en case un cento» (79), acábase perdendo na delirante ruta rosaliana e atopando letreiros como os seguintes:

Atención. Bágoas. Saudade lateral.

En caso de avería recite só no arcén.

Precaución: saudade no bulleiro. E prosegue ollando os indicadores:

Conductor. Con niebla no pare.

Circule con estrambote.

(...)

Desviación lírica a 250 metros. Recitador automático. SOS a 500 versos.

Atención: caída de estrofas. Soneto a la deriva. Circule con precaución:

hombres versificando. Salida editorial a 1.500 metros. Peligro: Toxos e

Froles. Obrigatório uso de cinturón sentimental. A-9: Área cultural. Abierto

24 horas. VISA.

Atención a sus luces de bohemia (80-81)¹¹.

Como se indicou, este exemplo fornece unha idea do estilo destas humorísticas crónicas de sociedade que Chichi Campos constrúe, igual que suxire Bakhtin, «como paródia da vida ordinaria, como un “mundo ao revés”», erixindo así unha verdadeira vida alternativa, unha «segunda vida, o segundo mundo da cultura popular» (1987: 10) que propugna o carnaval medieval. Esta inversión do mundo a través de mecanismos satíricos obsérvase tamén noutros textos, incluídos sobre todo na sección denominada «O témpora e maillo mores», nos que os motivos da política e da cultura dan paso a temáticas sociais diversas de carácter aparentemente máis lixeiro, pero que lle permiten ao autor desenvolver a súa crítica paródica sobre mani-

¹¹ A letra grosa reproducése tal e como figura no libro.

festacións identitarias e hábitos cotiáns tan variados como a nosa relación co fútbol («Futbolismo», 125-126), as múltiples manifestacións do folclore («Folclore», 127-128) ou a Semana Santa («Suspiros de España», 129-130), así como sobre outros asuntos como as subvencións á cultura ou o uso da brillantina, que Campos considera como vestixio do pasado, pero que aínda pervive entre «os cantaores, os oficinistas de Sindicatos, os alfereces provisionais de paisano e os señoritos de provincia nas terrazas de martini e olivitas os Domingos, logo da misa de unha» (123). En realidade, a crónica titulada «Brillantina» presenta como albo o daquela alcalde da Coruña como coñecido usuario deste produto cosmético: «Paco Vázquez, que é unha sorte física de Suspiros de España, gasta aínda brillantina e pasa por ser un alcalde europeo, ignorando que na comunidade hai máis de medio século que empregan gomina» (123-124).

Outro exemplo dos procedementos satirizantes que emprega Campos nas súas crónicas da vida cotiá atópase no texto titulado «Cóctel de verán», no que analiza a atmosfera vacacional reinante na cidade de Santiago que, como cada verán, se transforma pola chegada de «centos de turistas mesetários [que] invaden Compostela a golpe de gaita *souvenir*» (92):

Os turistas non traen enfermidades nen plagas exípcias. Veñen sans con respecto de anuncio de consellería de Sanidade e volven contaminados dos banquetes de vodas multitudinarios a base de ensaladilla, salmonella, boqueróns, versos de principiantes homenaxeando a Rosalía, restos de Castelao en liquidación institucional por fin de temporada...

(...)

Taquicárdicos, místicos, tendeiros oligofrénicos, traxes de Adolfo Domínguez misturados con camisas floreadas; alcoólicos perdidos polas terrazas, cobradores da luz disfrazados de poetas con sordina, taberneiros sórdidos, catalépticos prácticos, *tour operators* e azafatas de congresos, camareiros de paisano e até curas paseando sen sotana: Bossa, Sida e Cha Cha Chá.

(...)

Que bonito é o verán, deitarse ao sol volta e volta até quedar como un tomate; saborear especialidades culinarias insólitas: fermentos de Padrón, Rata a la Plancha, Anfetas a la Marinera, Dechado de Virtudes, Zarzuela de Pecados... (93)

Os principais recursos empregados consisten na incorporación de suficientes aspectos realistas na representación para posibilitar o recoñecemento das

situacións e dos tipos humanos que se describen, combinados coa redución ao absurdo e os divertidos xogos de palabras, tales como os utilizados nos nomes dos pratos que consomen os turistas.

A sección do volume titulada «Estampas do mundo elegante» inclúe crónicas protagonizadas por algúns dos personaxes prototípicos que poboan a sociedade galega urbana da época, máis concretamente o marco urbano de Santiago, como ilustra esta listaxe correspondente á crónica «“Vacaciones en el bar”»:

Albaneis, lingüístas, carpinteiros, pederastas, asíduos de Ortigueira, saltimbánquis, escritores, políticos racionais e dirixentes históricos, periodistas, músicos, veraneantes, mendigos, turistas de pantalón curto, técnicos do Iryda, romeiros, locutores, labregos, estudantes, xogadores de cartas, nenos con gaitas, cantantes e conferenciantes, fotógrafos e turistas cataláns con videos portáteis, feministas, familias con vultos, vellos con sombreiros, autoestopistas, *boy scouts*, poetas en mangas de camisa, drogadictos tóxicos, gardas municipais... conforman unha perspectiva pional de auténticos encontros europeos no camiño de Santiago (55).

Este fragmento corrobora unha das características fundamentais do seu estilo cronístico, relacionada coa súa capacidade para captar os detalles da vida cotiá na cidade, como observa Pepe Carreiro (citado en Salgado, 2011): «El nutríase sobre todo do cotián, do que acontecía en Santiago» (...) «trabalaba coa orella pegada á rúa, sen solemnidade nin transcendencia». Deste xeito, inmortaliza nas súas crónicas o que o mesmo Salgado (2011) denomina «toda a fauna case urbana da Compostela que se abría á autonomía», xerando unha serie de retratos, tanto gráficos coma verbais, de personaxes da vida pública do momento. Entre os que se escolman no libro figuran o intelectual Ramón Piñeiro («Estampa de Ramón Piñeiro a propósito dun accidente de tránsito», 72-74), o músico Germán Coppini («Germán Coppini. Números roxos para a lírica», 24-25), o deseñador Pepe Barro («Pepe Barro ou a importancia de non se chamar Ernesto», 29-30), o poeta Carlos Oroza («Carlos Oroza ou unha boa razón para comprobar que hai luz no contador», 32-34), o escritor Xesús L. Valcárcel («Retrato de vodas de Xesús L. Valcárcel», 83-85), o artista Antón Reixa («Reixa, a portrait of the artist as a young Buddy Holly», 39-40), o político Manuel Fraga («Manuel Fraga ou a diferenza entre unha grande cabeza e unha cabeza grande», 21-23) e Lois Pereiro, poeta amigo a quen lle fai unha «autopsia lírica» (56-57). Todas

estas crónicas, xunto a outras estampas dedicadas a diversas personaxes, situacións e acontecementos da actualidade máis inmediata da época, como os que inmortaliza nas crónicas tituladas «Retrato de zascandil variopinto e polivalente» (26-28), «Retrato de penene en barra» (35-36), «Tu cuerpo es diseño» (37-38) e «Dezasete de Maio en dous tempos» (86-89), confirman a seguinte afirmación de Campos: «A miña oculta vocación, conféssoo, é a de cronista de sociedade» (136). De por parte, van tecendo un mapa político e sociocultural alternativo da Galicia daquel momento observada desde a irreverencia e a sátira carnavalesca tan propias do autor, mais tamén desde os postulados ideolóxicos da esquerda máis crítica cos estamentos do poder e con certas prácticas sociais e culturais dunha sociedade en proceso de redefinición tras da consolidación democrática.

Unha lingua nova, proteica, carnavalesca

Ademais, no conxunto das crónicas de Campos confórmase unha lingua nova, un idiolecto moi singular, un código de gran riqueza que, igual que no entroido medieval estudado por Bakhtin, é «capaz de expresar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepción carnavalesca do mundo», xerando unha visión «oposta a toda idéia de acabamento e perfección, a toda pretenção de imutabilidade e eternidade», que, deste xeito, precisa de «manifestar-se através de formas de expresión dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas» (Bakhtin, 1987: 9). Isto acontece, por exemplo, na crónica anteriormente citada que Campos lle dedica ao programa televisivo *Ruada*, onde se mestura comicamente o uso do galego e do inglés, replicando así idéntica práctica bilingüe na actuación do cómico John Balan, o home orquestra, no programa inaugural:

—Miñas donas, meus señores, good evening ladies and gentlemen, one more night, unha noite máis con todos vostedes, with you all para toda a emigración galega, directly from San Marcos, ao vivo desde o Panteón de Ondas Ilustres de San Marcos, miñas ladies, meus señores, desde este ponto de encontro, neste marco incomparábel we are going to begin un novo programa a new performance da nosa Ruada. Comezamos coa música que está a facer un fato de mestres barbados sen escola. Ladies and gentlemen, con todos vostedes, Tristures de Landrove!

(...)

Miñas ladies, meus señores, and now, decontado, estará con vostedes nesta nosa Ruada o profesor Loureiro Lourido. Poeta, ensaísta, conferenciante,

narrador, académico de número, doutor honoris causa pola Universidade Pontificia do Atlántico e autor, xunto co filólogo Mário Barallobre do primeiro dicionario crucigramático da Língua Galega.

—Profesor Loureiro, que lle falta por facer a vostede?

—Encaixe de Camariñas.

—Un aplauso, miñas donas, our gentlemen, one more night and we hope acadar a little more acougo in order to manter unha máis ampla conversa with such a bright petrucio (118-119).

O humor que exhibe a crónica resulta eficaz porque, na representación carnalizada do programa televisivo, desenvolve unha forma de expresión que parodia a realidade e magnifica, hiperboliza e reduce ao absurdo os seus trazos definitorios, entre os que se inclúen a fórmula de saúdo habitual do presentador Xosé Luís Blanco Campaña —daquela tamén director da Radio Galega— e os contidos do programa, compostos por unha mestura de actuacións de grupos folclóricos e outras músicas populares xunto con entrevistas a intelectuais de índole diversa, como evidencia a nómina de convidados da súa primeira edición: Antonio Fraguas, director do Museo do Pobo Galego; Begoña Clemente, Miss Galicia 1984; Maté, porteiro do Celta de Vigo; Traba, capitán do Deportivo da Coruña; a Coral de Bergantiños; o cantante Andrés Dobarro; o home orquestra John Balan e o grupo Xocaloma (Maneiro, 2013: 60-61).

Outro texto que demostra o desenvolvemento dunha lingua carnavalesca particular, así como o emprego de estratexias formais e discursivas da sátira na representación da realidade tales como a caricaturización, é a crónica titulada «O acto», que presenta o relato da inauguración dunha exposición —acaso ficcional— de Manuel Colmeiro celebrada en Santiago de Compostela. Esta crónica presenta elementos dun tipo de humor que Bakhtin, ao se referir á natureza complexa e mais á ambivalencia do riso carnavalesco, define como «un riso festivo», que é tamén popular e universal, pois nel «o mundo inteiro parece cómico e é percibido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo» (Bakhtin, 1987: 10). Malia a súa considerábel longura, reproducése a crónica na súa totalidade para ilustrar a extensión do riso que propón mediante o cómico absurdo dos seus procedementos, principalmente baseados no que o autor denomina «arrítmia patronímica»:

1. Coa asistencia do conselleiro, inaugúrase no Hostal a exposición antolóxica de Colmeiro, que ven encher un valeiro desde a última de Laxeiro e despois da reivindicación de Cebreiro. Acuden todos, invitados ou achegados aos destinatarios da invitación: Piñeiro, Barreiro, Lueiro, Serafín Cordeiro, Peleteiro, Granxeiro, Lois Celeiro e tamén Pexegueiro. O pintor ferrolán Loureiro e máis o vigués Lodeiro, xente de Viveiro e da terra de Leiras Pulpeiro, concellais como Remeseiro, o doutor Cabaleiro Fabeiro e para filmalo todo, Alexandre Cribeiro. Entre os asistentes, cos vasos mediados de ribeiro, o alcalde Groveiro departe co libreiro Xesús Couceiro. Máis alá Lois Pereiro recítalle o seu último poema a Anxo Teixeira quen intenta acadar pautas interpretativas entre Cunqueiro e Celso Emilio Ferreiro. Anda, tamén entre canapés, Rodríguez Maneiro, departindo co entrenador Cerqueiro, atento aos movementos do deputado Liñeiro, quen discute acaloradamente co fotógrafo Xaneiro na presenza de Carlos Rodeiro, baixo a ollada atenta de Celestino Cacheiro. Circunspecto, nunha esquina, o humorista Pepe Carreiro caricaturiza ao médico ourensán Palleiro. O meu colega Buxeiro, acompañado de Antón Lamigueiro oferécelle un canapé de anchoa a Tantin Mosteiro.
2. Distante eu, pola arritmia patronímica, apuro o meu ribeiro e voume. Resúltame todo algo trapalleiro e decido pasar o fin de semana no Barqueiro (31).

Bakhtin fai referencia tamén á multiplicade de formas existente na literatura cómica latina e tamén en lingua vulgar, como por exemplo disputas, diálogos e crónicas paródicas que actuaban como a outra cara da moeda da vida oficial. Estes xéneros humorísticos, segundo manifesta o propio Bakhtin (1987: 13), «eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios». Así actúa tamén este texto de Campos, verdadeira crónica paródica e contrapunto carnavalesco aos ritos da vida cultural da Galicia oficial naqueles primeiros anos da nova etapa autonómica.

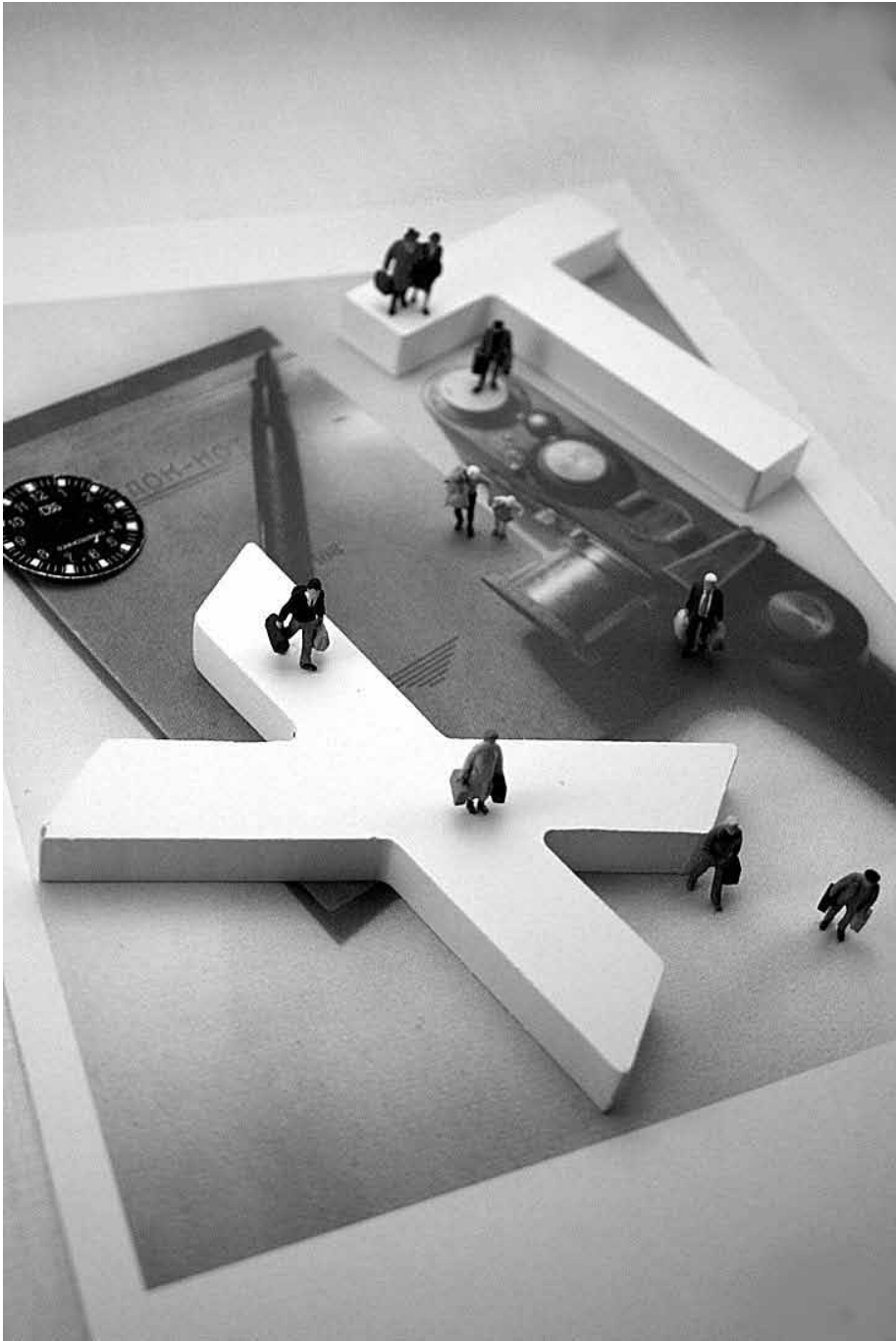
A modo de conclusión, cómpre subliñar dúas cuestións máis en relación con esta lectura bakhtiana das estampas do mundo elegante de Chichi Campos. En primeiro lugar, unha das características fundamentais que identifica Bakhtin para distinguir «o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna» é que, con respecto a este último, «o autor

satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cómico do mundo» (Bakhtin, 1987: 11). A través da análise das crónicas de Campos verifícase que nelas esta separación non se produce, pois, no seu caso, con frecuencia o autor non se distancia do obxecto, senón que mesmo se presenta el como obxecto ou retrátase desde a autoparodia, como acontece na crónica titulada «Menos mal que me queda Portugal» (65-67), na que relata a súa renuncia ao carné do Partido Comunista, no que militou durante moitos anos en difíciles circunstancias históricas e no que se implicou moi fondamente. Deste xeito, coincidindo coas formulacións de Bakhtin sobre os protocolos do riso popular en época medieval, o enfoque das crónicas carnavalescas de Campos singularízase porque «expresa una opinión sobre un mundo em plena evolución no qual están incluídos os que ríem» (Bakhtin, 1987: 11). En segundo lugar, en canto á representación imagolóxica da sociedade galega que estas crónicas proxectan, resulta obvio que fornecen unha ollada crítica, desde a sátira máis subversiva e divertida, dun universo en proceso de transformación. Se a imagoloxía se ocupa do estudo das imaxes mentais ou imagotipos¹², das crónicas de Campos emana unha visión mordaz, cáustica e aceda das institucións e os estamentos do poder e de moitos outros aspectos e protagonistas da vida oficial, ben durante a época da resistencia antifranquista, como acontece nalgúns dos seus traballos temperáns no eido da banda deseñada, ben na representación das cerimoniais e ritos da cultura democrática, o ámbito onde se desenvolve o proxecto colectivo da Galicia autonómica, con todas as súas complexidades, incertidumes e conflitos. É a todas luces evidente que moitas das crónicas de Campos son verdadeiras invectivas humorísticas contra a estulticia dunha cultura galega reticente ás mudanzas, venal, rancia e folclorizante, así como testemuños vitais e observacións directas do discorrer cotián dun momento histórico crucial desde os ollos dun autor controvertido e radicalmente libre en constante defensa da modernidade e de principios profundamente democráticos tales como a valoración real do popular e a comprensión da diferenza.

¹² Sobre a imagoloxía hai unha bibliografía abundosa e crecente. Para un estudo crítico de carácter xeral, ver Beller e Leerssen (2007).

Bibliografía

- Avilés de Taramancos, A. (2003): *Obra poética completa*, A Coruña: Espiral Maior.
- Bakhtin, M. ([1965] 1987): *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Y. Frateschi Vieira (trad.), São Paulo/Brasília: Hucitec/Universidade de Brasília.
- Beller, M. e J. Leerssen (eds.) (2007): *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Campos, X. (1992): *Estampas do mundo elegante*, Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- _____ (1992): «Adoito a marchar cando xa me coñecen demasiado», entrevista sen asinar reproducida en X. Campos (1992), pp. 13-17.
- Campos, X., L. Caparrós Esperante e X. Díaz [Grupo do Castro] (1973): *A Cova das Choias*, Xenebra: Edicións Roi Xordo. Hai unha edición dixital facsimilar (2002) en <http://www.culturagalega.org/bd/documentos/choias.pdf>.
- Carballo Dopico, X. (2015): *Para unha historia da banda deseñada galega: a narración a través da linguaxe gráfico-textual*. Tese de doutoramento inédita. Universidade da Coruña.
- Consello da Cultura Galega (2010): «A historia da Banda Deseñada galega. 30 anos de intentos». O artigo, sen sinatura, está dispoñíbel no portal dedicado á banda deseñada en <http://www.culturagalega.org/noticia.php?id=16710&soportal=bd>.
- Díaz, X. (1992): «Xesus Campos, o conquistador», limiar en X. Campos (1992), pp. 9-11.
- Gil González, A. e A. Tarrío Varela (coords.) (2007): *Olladas do cómic ibérico*, volume monográfico do *Boletín Galego de Literatura* 35, Universidade de Santiago de Compostela.
- Maneiro, A. (2013): *25 anos de Televisión de Galicia. De 1985 a 2010*, Santiago de Compostela: Editorial Compostela.
- Mociño González, I. (2009): «Galicia dende a banda deseñada: unha modalidade literaria en expansión», *Un mundo, muchas miradas / Mundu Bat, Begirada Anitz* 2, Universidade do País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 77-99.
- Rivas, M. (2004): *Unha espía no reino de Galicia*, Vigo: Xerais.
- Salgado, D.: «Queremos tanto a Chichi», *El País*, 11-III-2011. Dispoñíbel en http://elpais.com/diario/2011/03/11/galicia/1299842307_850215.html.



A música na literatura comparada

DARÍO VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela / Real Academia Española

Para Anxo Tarrío, que foi músico antes que filólogo, e sempre amigo fraterno

A principios do século seguinte ao das Luces en que Lessing escribiu o *Laoconte*, en plena irrupción do comparatismo nos diferentes apartados do saber, Sobry publicou *Cours de peinture et littérature comparées* (1810). Pero será un discípulo do grande historiador da arte Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel, quen nunha conferencia programática de 1917 acuñou a expresión que mellor reflicte esta modalidade comparatística: «a iluminación recíproca das artes» («Wechselseitige Erhellung der Künste»), fórmula afortunada que acompañou tamén a noción dos «talentos dobres», os creadores que como Miguel Ángel, Blake, Hoffmann, Wagner, Rosseti, Almada Negreiros, Dalí, Pier Paolo Passolini ou Federico García Lorca se expresaron, ademais de literaria, plástica, musical e cinematograficamente, demostrando así, segundo Kurt Wais, a *Symbiose der Künste* (1936). Pouco antes da citada conferencia, Walzel comezara a trasladar á literatura as categorías do Barroco e o Renacemento que Wölfflin definira no seu libro sobre os conceptos fundamentais da arte, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, publicado en 1915.

Resulta obrigado radicar na facultade universal da linguaxe, e no uso estético que constitúe a literatura, o fundamento e orixe da disciplina da Literatura Comparada.

Certo é, así mesmo, que na base de todas as artes está o principio aristotélico da *mímese*, pois a natureza humana revélasenos esencialmente mimética. Todas imitan e o obxecto da súa mímese é o mesmo: a realidade natural e a realidade humana. Pero cada unha delas faino con instrumentos diferentes. E é aquí onde atopamos de novo a razón de ser dos estudos interartísticos como ámbito privilexiado da Literatura Comparada. O feito de que nesta disciplina teña cabida non só a comparación entre a literatura escrita nunha lingua e as escritas noutras senón tamén o estudo das relacións entre a arte da palabra e as demais artes atopa, así mesmo, a súa razón de ser na imitación.

Reforza esta universalidade do comparatismo interartístico outro principio aristotélico, o da *catarse*, relacionado coa dimensión psicolóxica do fenómeno estético, coa emotividade do receptor da artística e os efectos que esta provoca.

Xa en 1719 o abbé Du Bos, no seu *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, afirmaba que a forza maior da poesía e a pintura está na imitación que fan de obxectos capaces de interesarnos e por iso «les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent». Theodor Lipps falaba tamén dunha fusión simpática —*Einführung*— entre obra e receptor, no marco dunha verdadeira estética subxectivista válida tanto para a literatura coma para as outras cinco artes do catálogo establecido polos clásicos.

Certamente, estas consideracións pertencían tradicionalmente ao ámbito dunha disciplina filosófica, a Estética. A abstracción que a caracteriza non permite descender a consideracións máis puntuais, relacionadas coas distintas técnicas, procedementos e recursos de cada unha das artes. A imitación da realidade é común a todas elas. Cambian, non obstante, os instrumentos que lle son específicos, as formas. E é aquí onde cabe a comparación como un método imprescindible para unha comprensión cabal do fenómeno común da mímese nas súas distintas expresións artísticas. En termos actuais, diríamos que cambian as linguaxes, os signos que estuda esoutra disciplina omnicompreensiva que na tradición europea do lingüista xenebrino Ferdinand de Saussure se denomina Semioloxía e na estela do filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce é precisamente a Semiótica. A súa distinción fundamental entre tres tipos de signos, os símbolos, as iconas e os índices, é sumamente esclarecedora das formas diferentes con que cada unha das artes imita a realidade. Resulta fundamental, pois, afrontar este campo de estudos interartístico dende a perspectiva dos que A.-M. Rousseau (1977: 50) cualifica como «un univers global de signes».

Hegel, na súa *Estética*, situaba a literatura no cume xerárquico de todas as artes, por diante da arquitectura, a escultura, a pintura, a música e a danza. A literatura era para o filósofo alemán a *arte universal* porque a imaxinación é a base xeral de todas as formas da arte e de todas as artes particulares.

A propósito da pregunta que Claudio Guillén (1993: 124) se facía de se hoxe en día o estudo das relacións entre a literatura e as demais artes debe desembocar no comparatismo literario, Emilia Pantini (Gnisci, 1999) aduce

unha interesante argumentación. Considera que esta disciplina constitúe o ámbito máis idóneo para estudar estas relacións porque a literatura é palabra e os vínculos entre as artes deben ser verbalizados. Pantini admite que a literatura non é totalizadora, nin pode arrogarse o status dunha súper-arte. Pero certamente é a través da lingua, que é o medio de organización do pensamento e da comunicación entre os humanos, como se produce a reflexión sobre todas as artes. Nese sentido a literatura conduce o xogo das artes e o específico literario guía a reflexión sobre elas.

A consolidación desta liña interartística nas propias definicións da Literatura Comparada como as de Henry H. H. Remark (1961) ou A. Owen Aldidge (1969) obedece á reflexión autocrítica que René Wellek (1963) esixiu á Literatura Comparada no segundo congreso da AILC/ICLA. A reflexión sobre as relacións entre as artes situouse no núcleo da natureza e das tarefas do comparatismo literario, pero esta requisitoria de 1958 non constituía unha sorpresa vindo de quen viña. Non en van, o capítulo undécimo dunha obra tan influínte coma a *Theory of Literature* de Austin Warren e o propio René Wellek estaba dedicado xa en 1949 á relación da literatura coas demais artes e o crítico checo publicara con anterioridade, ao pouco da súa chegada a Estados Unidos, un artigo sobre o paralelismo entre a literatura e as artes (Wellek, 1941).

Fíxose perceptible, así, dende os primeiros anos do século XX, un considerable incremento deste tipo de estudos entre os comparatistas. De 1963 data, por exemplo, un libro fundacional de C. S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*; nos Estados Unidos *MLA Bibliography* introduce dende entón este tema como un dos seus «General Topics» e en 1968 recompíllase xa *A bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts, 1952-1967* (New York: AMS Press).

O informe Bernheimer (1995: 41-2) acredita a vixencia destas cuestións nos anos noventa ao afirmar que «the space of comparison today involves comparisons between artistic productions usually studied by different disciplines» e algo semellante se pode afirmar para os comezos deste século. O novo informe de Haun Saussy (2006: 156) inclúe un texto de Christopher Braider sobre «CL and the Visual Arts in Early Modern Studies» onde se parafrasea o título dun artigo de Erwin Panofsky publicado en 1955, «The History of Art as Humanistic Discipline», afirmando que a Literatura Comparada o é tamén pola súa atención, non só ás obras literarias, senón tamén aos «aesthetic artifacts» producidos polas outras artes.

Resulta, pois, evidente a consolidación e estabilidade desta liña favorable a que o comparatismo debe atender tamén ás relacións entre o literario e o artístico, filosófico, científico, ideolóxico ou cultural en termos xerais.

Unha das últimas glosas que Marshall McLuhan inclúe ao comezo dun dos capítulos de *La Galaxia Gutenberg* sinala que a separación da poesía e a música foi perceptible por primeira vez na páxina impresa. Sería, pois, outra das consecuencias da aplicación dunha nova tecnoloxía, a da imprenta de tipos móbiles, ao servizo da escritura fonética que abriu as portas da Historia en Mesopotamia 3.500 anos antes de Cristo. Antes do alfabeto fonético, a comunicación era fundamentalmente oral e o paso da tribo á sociedade civil propiamente dita non tería sido posible sen este novo sistema de fixación e transmisión dos contidos.

Certamente, como L. Kramer (1984) recorda no seu libro sobre o tema, ao principio existía a canción e esta identificación entre música e poesía atopa o seu fundamento en que ambas son artes unicamente dependentes da organización inmediata, tanxible, do transcorrer do tempo. Neste sentido, o seu fundamento estrutural é o mesmo, aínda que o autor de *Music and Poetry* recoñeza axiña que non só se avanzou pouco na busca dun método interdisciplinar para o seu estudo comparativo senón que, falando con franqueza, non existía ningún á altura de 1984, cando Kramer escribe o seu tratado.

Non obstante, dende 1972 o libro de N. Ruwet sobre linguaxe, música e poesía proporciona un punto de referencia valioso para o estudo analítico da obra musical e a literaria dende un principio metodolóxico común. Ruwet parte dun fundamento lingüístico formulado por Roman Jakobson, o da proxección do eixe paradigmático sobre o sintagmático que no caso das secuencias poéticas produce unha intensa concentración de recorrencias, os «couplings» dos que falará logo Samuel R. Levin. De aí que os fenómenos de repetición e variación ou contraste sexan determinantes en toda a configuración estrutural que teña, como é o caso dos textos literarios e musicais, un desenvolvemento no tempo, idea que está presente ao longo do libro de Brown (1963).

En todo caso, a intervención de Steven P. Scher (1980) no IX congreso da ICLA/AILC celebrado en Innsbruck, que incluía un chamamento ao enfoque semiolóxico das relacións entre ambas as artes, foi a antesala dunha serie de interesantes contribucións ao tema como as de Barricelli (1988)

ou Piette (1987), sen esquecer as compilacións de Cluk (1981), W. Steiner (1981) e Cellis (1982).

Pero aquela identificación entre música e poesía non se pode considerar de ningún modo excluínte da que se dá entre poesía e pintura dende moito antes da aparición da imprenta. Igual que a disposición de palabras, das pausas, dos acentos, dos sons vocálicos e consonánticos, así como a distribución das secuencias poéticas en hemistiquios, versos, estrofas ou composicións como o soneto obedecen a principios rítmicos baseados fundamentalmente na repetición e a variación, do mesmo xeito pódese xogar co desenvolvemento verbal do poema para lograr efectos de harmonía plástica e visual.

As frases, os enunciados, son líricos en moitos casos polo suxestivo do seu significado e pola música que conteñen as palabras e o ritmo da súa secuencia, pero ademais a propia distribución do verso e as unidades que o compoñan na páxina manuscrita ou impresa condúcenos ata o fenómeno poético que modernamente se plasmou nos caligramas de Guillaume Apollinaire: composicións que ademais de proporcionar o significado líricamente coherente das súas palabras buscan unha distribución tipográfica que suxira un debuxo cuxo sentido ten que ver co que o propio texto indica, como sucede, por caso, no poema titulado «Coeur, couronne et miroir».

Despois dos caligramas de Apollinaire consolidárase unha tendencia da mesma índole plasmada na denominada poesía concreta ou poesía visual, cultivada por exemplo polo grupo brasileiro Noigandres, inicialmente composto por Haroldo e Augusto de Campos xunto a Décio Pignatari, autores en 1954 do manifesto «Plan piloto para a poesía concreta», da que será activo promotor en Europa o poeta boliviano-suízo Eugen Gomringer, cuxo manifesto particular titúlase «Vom vers zur konstellation».

Esta poesía concreta representa tamén unha utilización dos signos visuais cun propósito poético empregando ás veces simplemente palabras, aínda que tamén hai unha liña desta poesía visual que se coñece como *letrismo*, fundado nos anos corenta polo romanés Isidore Isou, onde realmente o significado deixa de existir porque non hai palabras senón simplemente letras, no que se dá unha coincidencia con formas de arte literaria e pictórica oriental baseadas na caligrafía, aínda que o valor acústico dos grafemas implique tamén o letrismo coa musicalidade. Pero lonxe de representar estas tendencias caligramáticas ou letrísticas como contribucións da poesía da vangarda contemporánea, podemos atopar os seus precedentes no

que os gregos chamaban «tekhnopakhnía», é dicir, poemas pintados, e os latinos «carmina figurata», poemas figurativos. É moi coñecido o poema de Simmias o Rodio que reproduce as ás de Eros e moitas veces, ademais, estes verdadeiros caligramas clásicos ou helenísticos tiñan un propósito pragmático, porque eran poemas votivos, eran como ex-votos que se facían a determinadas divindades.

En todo caso, as relacións entre palabra poética e música son abordadas xa nas *Institutioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino e os tratadistas contemporáneos achéganse a elas dende tres perspectivas complementarias. A primeira ten que ver cos aspectos puramente rítmicos e eufónicos. A segunda, co que os retóricos denominaban a *dispositio* da obra, para nós a *estrutura*, pois existen formas de composición de matriz musical que a literatura pode aproveitar tanto no caso da lírica coma no da narrativa, ao que presta especial atención o xa citado libro de C. S. Broen (1963). E finalmente, está a problemática cuestión do significado dos signos poético e musical, das palabras e dos sons, que son en ambos os casos símbolos arbitrarios e convencionais agás no caso da imitación harmónica dos sons da natureza por parte dos músicos ou das chamadas aliteracións ou onomatopeas das que poden facer uso os poetas.

Sendo isto así, a identificación dos signos poéticos e musicais, o que Peirce define como símbolos, non nos impide establecer unha gradación diferente entre uns e outros en canto á súa arbitrariedade, convencionalidade e ambigüidade. A relación entre significante e significado é semanticamente moito máis expresiva no caso da literatura ca no da música. Como recorda E. Tarasti (1979: 30) parafraseando a Claude Lévi-Strauss, a música é linguaxe sen significado, o que non implica que careza radicalmente del. Moi ao contrario, posúe unha capacidade tan alta de implicar catarticamente o receptor que este proxectará sobre os sons que a canción, a sonata ou a sinfonía lle entregan un significado que non necesariamente será o mesmo que lles dea outro oínte.

Esta interpretación observamos que está moi próxima á que a fenomenoloxía literaria de Roman Ingarden nos proporciona acerca do proceso polo que o lector dun texto literario o recrea en toda a súa plenitude enchendo, por así dicilo, todos os seus baleiros, resolvendo os «lugares de indeterminación» que caracterizan a obra como o puro esquema de palabras —signos, por outra banda, arbitrarios— que en realidade é. Existe, pois, unha ampla marxe

de discrecionalidade na lectura que cada un de nós faga dun mesmo texto poético ou narrativo, ao que dotaremos intencionalmente dun significado que nace da nosa propia sensibilidade, experiencia e enciclopedia cultural. Pero por moi ampla que sexa esta discrecionalidade, a literatura sempre quedará moi lonxe da profunda ambigüidade significativa que caracteriza a música. Como conclúe Lawrence Kramer (1984), o significado musical é sempre non predicativo e inexacto.

Moi próxima a esta noción fenomenolóxica de intencionalidade está o que François Delalande denomina «conduta de escoita narrativa» que lle serve a Jean-Jacques Nattiez (1990) para xustificar a posibilidade dunha diéxese e dunha narrativa musicais. Para o investigador canadense, se intentamos falar de relato musical, é a causa da existencia da dimensión sintáctica e temporal que a música comparte coa literatura, pero en definitiva é o oínte quen constrúe un fío narrativo, se así o desexa, a partir do que se lle dá a escoitar. En consecuencia, unha obra musical pode ser o punto de partida dun *impulso narrativo*, o cal non chega a constituír por si mesmo un relato.

Resulta evidente que o vínculo máis natural e xenuíno entre música e poesía se dá nas orixes da lírica cando o poema era canción. Esa unión nunca deixará de producirse ata o hoxe dos multitudinarios concertos dos chamados cantautores, pero tivo ciclos de especial esplendor como o da literatura liederista alemá, en cuxo vastísimo corpus destacan, por caso, numerosos poemas de Goethe musicados por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann ou Liszt.

Son destacables, así mesmo, obras musicais que nacen a modo de glosa de poemas, como o «Prélude à l'après-midi d'un faune» de Claude Debussy, inspirada nunha égloga de Stéphane Mallarmé. E o recurso de pechar con máxima intensidade o desenvolvemento dunha grande obra orquestral coa incorporación ao clímax sinfónico dun poema selecto está tanto na novena de Beethoven e a «Ode an die Freude» de Friedrich Schiller coma en «Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern» de Franz Liszt ou as sinfonías segunda e cuarta de Gustav Mahler.

Noutros casos, a música proporciona un esquema de composición tanto a poetas coma a novelistas. Pensemos, así, nos *Four Quartets* de T. S. Eliot ou en novelas de tan patente inspiración musical como *La Symphonie Pastorale* (1919) de André Gide ou a posterior (1931) *Sinfonía pastoral* de Armando Palacio Valdés. Anthony Burgess publica tamén en 1984 o seu *Napoleon*

Symphony. A Novel in Four Movements, despois de que en 1962 tivese abordado a imitación da novena sinfonía de Beethoven na súa novela *A Clockwork Orange* (1962) levada ao cine en 1971 por Stanley Kubrick.

A *Sonata a Kreutzer* (1889) de Leon Tolstoi inspírase na partitura homónima escrita para violín e piano polo pronto Ludwig van Beethoven e esa forma de composición musical rexe a concepción das catro novelas amorosas de inspiración modernista do español Ramón del Valle-Inclán *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de inverno* (1905).

Un destacado estudoso das relacións entre música e literatura Jean-Jacques Nattiez (Alonso, 2002: 119-147) analizou en detalle a composición fundamentada no modelo da fuga da novela *Prochain épisode* publicada en 1965 polo escritor canadense Hubert Aquin e Leiling Chang (Ibídem, 149-186), a «novela musical» *Concierto barroco* (1974), cuxo autor, o cubano Alejo Carpentier, recoñecido musicólogo, recoñecía tela composto coa «función tripartita» que está na orixe da sonata e o concerto, aínda que logo ambas as dúas formas puideran ter catro movementos.

A inspiración musical está moi presente na profunda renovación da novela que caracteriza o *Modernism* internacional ao que hai que adscribir autores xa mencionados como o español Valle-Inclán ou o francés André Gide. No capítulo III da segunda parte de *Les Faux-Monnayeurs* (1925), titulado «Éduard expose ses idées sur le roman», este personaxe novelista no transcurso dunha conversa sobre Bach co seu mestre de música La Pérouse afirma que o que desexaría facer en narrativa «c'est quelque chose que serait comme *L'Art de la fugue*».

Mención especial merece outra das grandes obras do Modernismo novelístico, de título xa de por si significativo dabondo: *Point Counter Point* (1928) de Aldous Huxley. O relato comeza cun concerto en Tantomount House no que se interpreta a «Suite en si menor» do propio Bach e o narrador aproveita a interpretación simultánea que cada instrumento fai dunha mesma partitura para teorizar acerca do relativismo da realidade e o pluriperspectivismo da novela. *Point Counter Point* estrutúrase, así, sobre a base do procedemento musical que lle dá título, fundido co da fuga, e tematicamente sobre as dualidades antitéticas razón/paixón, corpo/espírito, que preocupaban entón a Huxley, moi influído por T. H. Lawrence, para quen a felicidade descansaba na harmonía de ambos os dous elementos.

Este conflito humano é o seu «tema inicial», que se desenvolve en sucesivas variacións, xeralmente encarnadas nun triángulo de personaxes; un deles, «agónico», débátese entre os dous polos; os outros dous, «rectilíneos», por dicilo na terminoloxía de Miguel de Unamuno, personifican tan só un deles, razón ou paixón, en toda a súa pureza: Walter Bidlake e Marjorie/Lucy; Elinor e Philip Quarles/Everard Webley; Sidney Quarles e Rachel/Gladys, respectivamente etc. Únense de tal modo dous efectos contrapuntísticos en cada trío, a oposición interna no personaxe agónico e o contraste dos dous rectilíneos con el relacionados, aos que se engade o contrapunto constante ao longo de toda a novela, o do equilibrado personaxe Mark Rampion, representación do propio Lawrence.

Esta fecunda contaminación musical da novela, á que presta así mesmo atención C. S. Brown (1963), alcanza a autores como Milan Kundera en obras como *Libro de la risa y del olvido* —*Kniha smíchu a zapomněni*, 1979— ou *Insoportable levedad del ser* —*Nesnesitelná lehkost byti*, 1984—. Con estes e tantos exemplos máis que poderíamos aducir parece cumprirse dende a narrativa contemporánea aquel *dictum* de Walter Horatio Pater no seu libro *The Renaissance* (1873): «All art constantly aspires towards the condition of music».

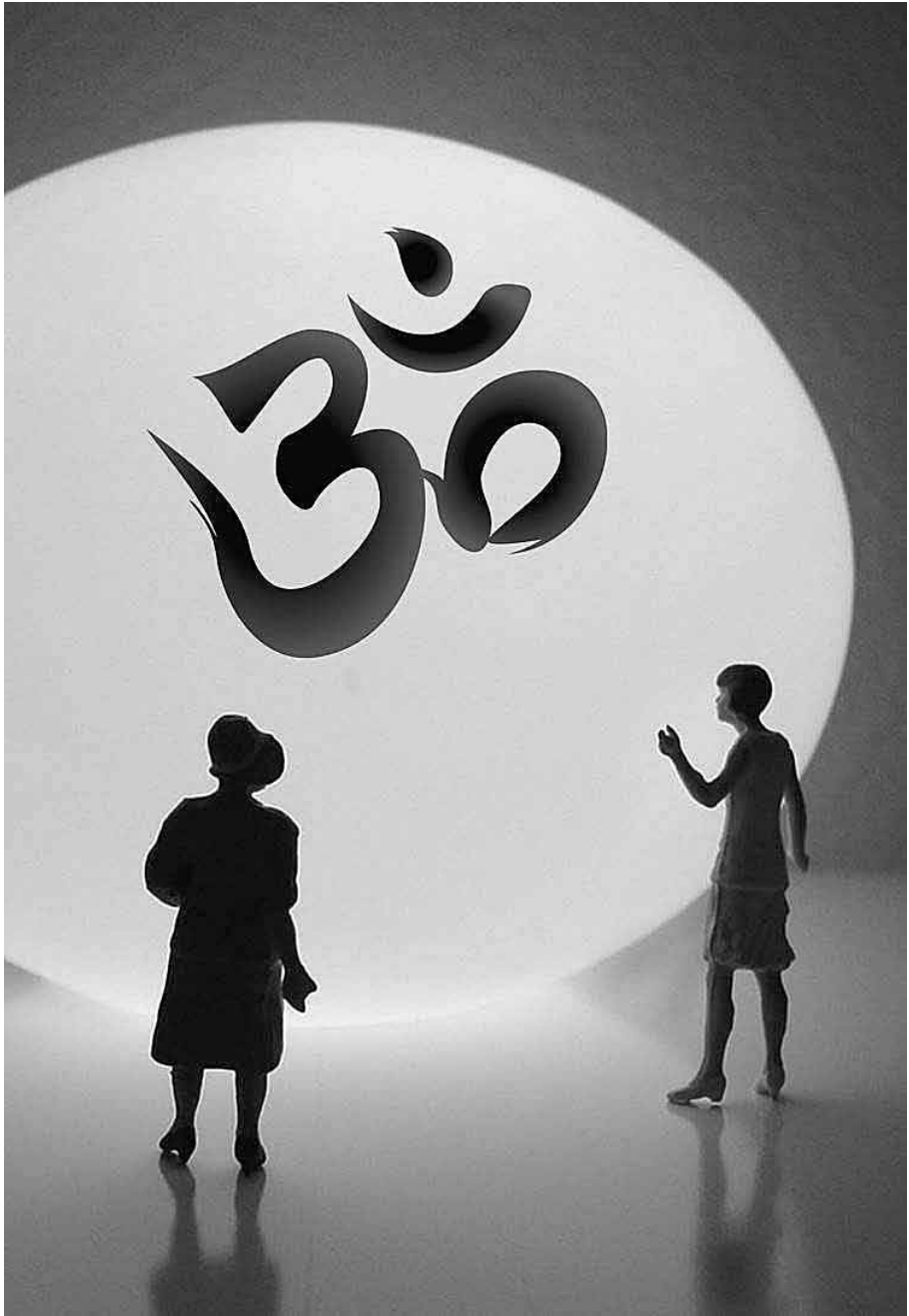
Bibliografía

- Alonso, S. (ed.) (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco/Libros.
- Backès, J. L. (1994): *Littérature et musique*, Paris: PUF.
- Barricelli, J-P. (1988): *Melopoiesis: Approaches to the Study of Literature and Music*, New York: New York University Press.
- _____ e J. Gibaldi (1982): *Interrelations of Literature*, New York: The Modern Language Association of America.
- Bernheimer, C. (ed.) (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Brown, C. S. (1963): *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens: The University of Georgia Press.
- Brunel, P. e Y. Chevrel (eds.) (1989): *Précis de littérature comparée*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Canudo, R. (1955): *Manifeste des Septs Arts*, Paris: Séguier.
- Célis, R. (ed.) (1982): *Littérature et musique*, Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis.

- Cluk, N. A. (ed.) (1981): *Literature and Music*, Birmingham: Young University Press.
- Doležel, L. (1986): «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici* 1. 1., pp. 5-48.
- _____ (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Fish, S. (1980): *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris: Du Seuil.
- Gnisci, A. (ed.) (1999): *Introduzione alla letteratura comparata*, Torino: Edizioni Bruno Mondadori.
- Groeben, N. (1977): *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft*, Kromberg/TS.: Scriptor.
- Guillén, C. (1993): *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Ingarden, R. (1931³): *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Iser, W. (1978): *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Konstantinovic, Z. (ed.) (1981): *Proceedings of the IXth congress of International Comparative Literature Association*, vol. III, Literature and the other arts, Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität.
- Kramer, L. (1984): *Music and Poetry*, Berkeley: University of California Press.
- Krieger, M. (1992): *Ekphrasis: The illusion of the Natural Sign*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lagerroth, U., H. Lund e E. Hedling (eds.) (1997): *Interart Poetics: Essays on the Interrelation of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi.
- Lessing, G. E. (1987): *Laokoon oder über die grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam.
- Markiewicz, H. (1996): «*Ut picture poesis. Dzieje toposu I problem*» en *Wymiary dzieła literackiego*, Cracow: Taiwpu Universitas.
- Martin, S. (1978): *Le langage musical. Sémiotique des systems*, Paris: Éditions Klincksieck.
- McLuhan, M. (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.
- Nattiez, J. J. (1975): *Fondaments d'une sémiologie de la musique*, Paris: Union Générale d'Éditions.

- _____ (1988): *De la sémiologie à la musique*, Montréal: Université du Québec à Montréal.
- _____ (1990): «Can Someone Speak of Narrativity in Music?», *Journal of the Royal Musical Association* 115, 2, pp. 240-257.
- Panofsky, E. (1955): *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press.
- Peirce, C. S. (1994): *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*, James Hooper (ed.), Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Petöfi, J. S. (1974): «Tetxtheorie-Textverarbeitung. (Bemerkungen zu den Anwendungsmöglichkeiten einer partiellen Texttheorie in der Jurisprudenz)» en H. Brinckmann e K. Grimmer (comp.), *Rechtstheorie und Linguistik. Referate und Protokolle der Arbeitstagung der Werner-Reimer-Stiftung*, Bad Homburg: Gehlen.
- Piette, I. (1987): *Littérature et Musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur: Presses Universitaires de Namur.
- Praz, M. (1975): *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton: Princeton University Press.
- Remark, H. H. H. (1980): «The Future of Comparative Literature» en B. Köpeczi e G. M. Vajda (eds.), *Actes du VIIIe Congrès...*, vol. 2, pp. 429-437.
- Riffaterre, M. (1994): «L'illusion d'ekphrasis» en G. Mathieu-Castellani (ed.), *La Pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: PUV.
- Rousseau, A-M. (1977): «Arts et Littérature: un état present et quelques réflexions», *Synthesis* IV, pp. 31-51.
- Ruwet, N. (1972): *Langage, musique, poésie*, Paris: Seuil.
- Saussy, H. (ed.) (2006): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Scher, S. P. (1980): «Comparing Literature and Music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology» en Z. Konstantinovic (ed.) (1980-82), *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. III, sec. B, Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- Schmidt, S. J. (1980): *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft. Band 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft. [Traducción inglesa (1982): *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory*, Hamburgo: Helmut Buske Verlag].
- Steiner, W. (1982): *The Colors of Rhetoric*, Chicago: University of Chicago Press.

- _____ (ed.) (1981): *The Sign in Music and Literature*, Austin: University of Texas Press.
- Tarasti, E. (1979): *Myth and Music*, The Hague: Mouton.
- Weisstein, U. (1978): «Literature and the Visual Arts» en J.-P. Barricelli e J. Gibaldi (ed.), *Interrelations of Literature*, New York: MLA, pp. 251-277.
- Wellek, R. (1941): «The Parallelism between Literature and the Arts», *English Institute Annual*, pp. 29-63.
- _____ (1963): «The Crisis of Comparative Literature» en *Concepts of Criticism*, New Haven/London: Yale University Press, pp. 282-295.
- Wellek, R. e A. Warren (1949): *Theory of Literature*, New York: Harcourt Brace.
- Wienold, G. (1972): *Semiotik der Literatur*, Frankfurt/M.: Athenäum.
- _____ (1979): «Vorüberlegungen zur Rolle des Konzepts der Textverarbeitung beim Aufbau einer empirischen Sprachtheorie» en W. Burghardt e K. Hölker (comp.), *Text Procecessing/Textverarbeitung*, Berlin/New York: W. De Gruyter.





Este libro *Sobre letras e signos*,
en homenaxe a Anxo Tarrío Varela,
rematouse de imprimir o día 11 de marzo do 2017,
coincidindo co seu septuaxésimo segundo aniversario



galicia

