GRIAL

135

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXV / 1997

FORMAS DA FANTASÍA

SILVIA GASPAR:
Paseo positivista e fugaz pola literatura fantástica galega.

MONSERRAT TRANCÓN LAGUNAS:
A fascinación polo sobrenatural. O conto fantástico na prensa romántica.

FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ:
Sobre o realismo máxico pictórico.

MARÍA FERNANDA ARENTSEN:
O realismo marabilloso en *Moi Tituba sorcière...* de Maryse Condé.

ANTÓN RISCO:
En torno ós conceptos de fantasticidade e de literatura mestiza.

RODRIGO VARELA CABEZAS:
Comentario dun conto fantástico: "Las moscas. Réplica de *El hombre muerto*", de Horacio Quiroga.

IGNACIO SOLDEVILA DURANTE:
Fantasía e fantasticidade na novela de postguerra. Coa obra de Gonzalo Torrente en primeiro plano.

ÁNGEL LÓPEZ FERNÁNDEZ:
Antón Risco: pantasma, excéptico, subversivo, teórico e mestureiro.

CARLOS FERNÁNDEZ:
Civilización planetaria e civilizacións.

CARLOS CASARES:
Anotacións persoais a un libro sobre Eduardo Blanco Amor.

GRIAL

135

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXV / 1997

Director:
CARLOS CASARES
Subdirector:
XAVIER CASTRO
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, CARLOS X. FERNÁNDEZ,
GUSTAVO ADOLFO GARRIDO, MODESTO LÓPEZ BOUZAS,
HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño: M. JANEIRO
EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, suscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
E-mail: galaxia@arrakis.es
Páxina web: http://www.arrakis.es/~galaxia/grial/grial_gl.htm
Imprime: OBRADOIRO GRÁFICO, S. L.; Avda. Rebullón, 49 - MOS

ISSN: 0017-4181 / DEPÓSITO LEGAL: VG-99-1963

Esta revista é membro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España).

FORMAS DA FANTASÍA

309 ANTÓN RISCO: Introducción.

311 SILVIA GASPAR: Paseo-positivista e fugaz pola literatura fantástica galega.

323 MONSERRAT TRANCÓN LAGUNAS: A fascinación polo sobrenatural. O conto fantástico na prensa romántica.

335 FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ: Sobre o realismo máxico pictórico.

353 MARÍA FERNANDA ARENTSEN: O realismo marabilloso en *Moi Tituba sorcière*... de Maryse Condé.

363 ANTÓN RISCO: En torno ós conceptos de fantasticidade e de literatura mestiza.

375 RODRIGO VARELA CABEZAS: Comentario dun conto fantástico: "Las moscas. Réplica de *El hombre muerto*", de Horacio Quiroga.

399 IGNACIO SOLDEVILA DURANTE: Fantasía e fantasticidade na novela de postguerra. Coa obra de Gonzalo Torrente en primeiro plano.

409 ÁNGEL LÓPEZ FERNÁNDEZ: Antón Risco: pantasma, excéptico, subversivo, teórico e mestureiro.

419 CARLOS FERNÁNDEZ: Civilización planetaria e civilizacións.

429 CARLOS CASARES: Anotacións persoais a un libro sobre Eduardo Blanco Amor.

435 LIBROS:

ARMANDO REQUEIXO, DAVID GARCÍA VIDAL, MIRO VILLAR, SANTIAGO BRAGADO TRIGO, HENRIQUE MONTEAGUDO, XULIO RÍOS.

451 ARTE:

XOSÉ C. BERMEJO BARRERA, X. ANTÓN CASTRO.

459 A CULTURA NO MUNDO:

GUSTAVO ADOLFO GARRIDO.

461 ÍNDICE DE COLABORADORES.

Introducción

Antón Risco

Velaquí un conxunto de artigos sobre diferentes formas da fantasía. Na preparación do número preferimos, mellor que imporlle unha orientación monográfica precisa, darlle a maior apertura posible. Así, o lector atopará nos traballos que compoñen o volume ben diferentes orientacións e concepcións referentes á literatura de fantasía en xeral.

Comezamos a nosa proposta con dous panoramas, un sobre a literatura fantástica galega no que Silvia Gaspar, coa intelixencia e rigor que lle coñecemos, presenta algúns dos principais interrogantes que suscita. Cómpre, sen embargo, recoller con ironía o termo de positivista co que caracteriza o seu suxerente paseo.

O outro é un excelente inventario da literatura fantástica do século XIX, século clásico deste tipo de literatura, pola mesma razón que tamén o foi do realismo. Trancón pasou varios anos consultando xornais españois do século pasado e atopou neles un corpus fantástico insospeitado. A maior parte dos que nos adicamos ó estudio desta literatura no ámbito peninsular, criamos que o contido de semellante corpus era mínimo. Pois ben, Monserrat Trancón pon ben de manifesto coma nos trabucabamos.

Segue un artigo no que o irreal a penas se insinúa, artigo que xustamente establece as máis sutís relacións entre o fantástico e o realismo, ó punto de que ás veces resulta ben difícil facer a diferencia entre as dúas maneiras, mesmo se é evidente que existen. Trátase do de Franklin García no que, con notable precisión, estudia o chamado "realismo máxico", mais tal como se manifesta na arte pictórica (por onde comezou para proxectar máis tarde a súa influencia na literatura).

María Fernanda Arentsen prefire, en troques, acollerse ó concepto diferente (mesmo se moitos os confunden, de "realismo marabilloso") para estudiar unha importante novela haitiana.

Pola miña banda, tentei pór unha pouca de orde na complexa problemática que suscitan hoxe estas concepcións irrealistas na América Latina a partir da idea xeral de literatura mestiza.

En canto a Rodrigo Varela Cabezas, para o seu estudio dun conto de Horacio Quiroga, colle apoio na crítica francesa actual (quizais a máis coñecida hoxe no estudio da fantasticidade). Se me cita nela é porque xustamente foron algúns dos seus membros os que máis me inspiraron.

O notable estudioso da novela española contemporánea, Ignacio Soldevila, fai un sintético, rico e suxerente panorama da literatura fantástica da posguerra española, pondo o seu acento na obra de Gonzalo Torrente Ballester.

Por último, o escritor e crítico literario Ángel López quixo engadir ó número un apéndice adicado ó meu libro Viaxes a América Latina a procura de literatura fantástica. *Non podo negar que llo agradezo moito, mesmo ignorando se o libro merecía tanta atención.*

Rematarei afirmando que todos os colaboradores deste volume son xente que probou reiteradamente o seu interese e mais os coñecementos do tema en diferentes publicacións que andan a correr polo mundo.

Paseo positivista e fugaz pola literatura fantástica galega

Silvia Gaspar

A cuestión do fantástico na literatura galega, tras dunha primeira, convencional e categórica afirmación, suscita unha cadea de interrogantes que abranguen todos os ámbitos, desde a clasificación dos temas preferenciais á determinación do xénero deste ou daquel título, pasando sempre polo compracido asombro sobre a propia disposición á maxia. Nun breve e atinado artigo a propósito desta materia, Ramiro Fonte[1] preguntábase polas causas reais desa recorrencia á ensoñación dos nosos autores. O fío desa proposta, sería posible custionarse non tanto a existencia —indubidable— dunha vea imaxinativa na tradición literaria galega, senón cál é o impulso que alenta esa coincidencia. O pensamento positivista no que —queirámolo ou non— nos movemos obriga a desestimar o capricho da casualidade para buscar, en cambio, o funcionalismo dunha causalidade. Procederemos, pois, a un impío intento de racionalizar a ilusión.

Unha vez dentro desta liña non nos interesará definir a esencia da narración fantástica por canto se opón á realista, nin os seus límites en relación ó universo do marabilloso, pois este campo foi sobradamente reelaborado por estudios xa paradigmáticos[2]. En definitiva, referirémonos ó relato fantástico na súa acepción máis xenérica; isto é, a que designa ese peculiar tipo de producción que florece a partir do Romanticismo. Tampouco nos competen aquí as catalogacións das diversas situacións

1. Fonte, Ramiro. "Notas sobre la literatura fantástica gallega", *Anthropos* 154-155, 1994, pp. 133-35.

2. Entre eles destacan os de Roger Caillois (*Au coeur du fantastique*. Gallimard, París, 1996) e Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, París, 1970).

fantásticas, que xa Antón Risco[3] ten pormenorizado reiteradamente. O terreo polo que nos interesa transitar non será logo o que sistematiza os elementos ou as facetas do fantástico, senón aquel no que despunta unha corporeidade máis globalizada. Para Harry Beleven, "[El relato fantástico] No define una cualidad actual de objetos o de seres existentes, no constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática"[4]. Verdadeiramente, esta formulación é compartida en maior ou menor medida polo conxunto dos estudiosos, que conciben estes textos como unha estructura múltiple (en temas, formas e xéneros) na que o único punto común é a intención de evidenciar a dúbida, o momento de incerteza fronte ás leis da orde natural que xace na conciencia do home. Así, cando un factor estraño se introduce nun mundo referencial semellante ó noso, algo quebra na nosa mente e lévanos a recear nesa ambigüidade, suxírenos a incerteza das leis naturais polas que nos rexemos e, moitas veces, fainos temer que, sendo estas obsoletas, exista outro sistema que se nos oculta pero que verdadeiramente nos goberna.

O efecto (factor fundamental nas producciòns fantásticas) acadado na contraposición dos dous sistemas —o da lóxica e o do irracional— atinxe un carácter máis universal para Beleven, para quen o xénero se define por "la yuxtaposición y las contradicciones de diversos verosímiles, es decir, de las dubitaciones y las fracturas de las convenciones comunitarias sometidas a examen"[5]. A consideración destas creacións como *outro* modo de contemplar o cotián postula finalmente que a fantasía consiste nunha particular visión do mundo que se mostra moito máis complexa que as reproduccións mimetistas[6]. Esa mirada distinta foi sempre percibida coma a alteración, o reverso da realidade ou o que a ameaza. A fantasía, que algúns reduciron á *loucura do realismo*, mantívose adoito próxima á tolemia, á perturbación, ó desdobramento da conciencia. Así as apreciacións teóricas de Freud e Todorov[7] ou as representacións artísticas nos temas do dobre, da alienación ou da posesión.

3. Risco, Antón. *Literatura fantástica de lengua española*. Taurus, Madrid, 1987 e *Antoloxía da literatura fantástica en galego*. Galaxia, Vigo, 1991.

4. Beleven, Harry, *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Barcelona, 1977, p. 54.

5. *Ibidem*.

6. Renúnciase por tanto a calquera forma de realismo xenético e formal. Non sucede o mesmo en todas as ordes, posto que os textos fantásticos non son arbitrarios senón que, pola contra, esixen unha certa disposición no momento da recepción, o que nos achega ó realismo intencional (Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 12. Tamén en Antón Risco. *Literatura fantástica de lengua española*. Taurus, Madrid, 1987, p. 12 e Silvia Gaspar. *Antoloxía do conto galego de medo*. Galaxia, Vigo, 1995, pp. 19-24.

7. Xunto a Todorov (*Op. cit.* pp. 121-22 e 127) é moi ilustrativo o magnífico traballo de 1919 de Sigmund Freud, *Lo siniestro*, prólogo a E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*. José J. de Olañeta editor, Balcelona, 1991.

ASALTO Á PALABRA

Aínda que as creacións do marabilloso se perden na noite dos tempos, podemos situar na eclosión do Romanticismo unha fronteira temporal e cualitativa que indica o antes e o despois no que coñecemos por fantástico no resto das literaturas occidentais e na galega. E a idea do novo pulo da estética irracional desencadea de inmediato unha serie de suxerencias a partir do pensamento romántico tales como o auxe do xornalismo, a interpretación da Historia, o espírito dos pobos e a exaltación nacional. Resulta neste punto tentador relacionar a xa citada elusión da realidade canónica con outras escisións da conciencia, en concreto coa idea de pertenza a un ser colectivo.

1. En primeiro lugar, gustaríanos chamar a atención sobre un dos anteditos factores que destaca pola aparente contradicción coa materia que tratamos. Falamos do xornalismo, unha faceta literaria que medra, o mesmo có relato fantástico, como consecuencia directa da práctica romántica. Agora ben, a cuestión é se un xénero profundamente emparentado co positivismo e no que o valor imperante é a obxectividade pode nacer do mesmo impulso que ese triunfo do irracional que é a fantasía. Sen embargo, ambas as dúas modalidades evolucionan en galego ó mesmo paso, coinciden nos momentos precisos e mesmo comparten autores e medios, polo que, dados eses factores comúns, parece razoable tratar de establecer algunha relación que apuntaremos sucintamente a seguir.

A información é poder; a palabra é poder, e o xornalismo fai realidade o desexo de reconquistar a propia Historia mediante o asalto a ese reducto de poder que é a palabra. Os compendios de literatura detallan o interese e mesmo a dependencia que moitos autores galegos (en galego e/ou galeguistas) tiñan respecto dos medios de comunicación e dos xéneros de masas. Agora só hai que lembrar que entre esa pléiade de informadores e colaboradores habituais en prensa queda censada a meirande parte de cultivadores do fantástico na nosa lingua: de Álvarez de Nóvoa a Pérez Placer, de Canalejo a Risco, de Fole a Cunqueiro, de Eliseo Alonso a Arturo Lezcano, de Tucho Calvo a Manolo Rivas. Ademais, cómpre constatar o feito de que a práctica totalidade deses autores elabora unha narrativa breve (de ben sistematizado efectismo desde Poe), cando non fragmentaria (en diferente medida, e salvando as distancias, Cunqueiro e Rivas), coas inferencias rupturistas (dentro da estética posmoderna) e deliberadamente xeradoras dunha macroestructura diferente e múltiple que iso supón. De todo o cal cabería colixir quizais que o principio xornalístico "o que non se publica, non existe" é o que leva ás mesmas persoas a dar conta do que, existindo, debe ser

coñecido e mesmo reivindicado, ben no ámbito do cotián (información xornalística), ben no dunha realidade oculta ou esquecida (creación fantástica).

2. Noutra orde de cousas, tense falado da fantasía como un modo de subversión da realidade. Para Antón Risco, as artes serven como catalizador mediante o cal as comunidades racionalistas expulsan as súas sombras, posto que "a imaxinación desenvolve unha existencia paralela, complementaria e compensatoria"[8]. O fantástico delata os fallos da organización cartesiana do mundo, e faino suscitando dúbidas non teóricas, senón emocionais: apela ás crenzas, ós medos, ós tabús, á febra máis vulnerable. Deste modo, ese tipo de textos desacredita perante o lector unha realidade que resulta inoperante para as demandas da comunidade. Neste sentido, González-Millán[9] lembra o papel que os fundadores do ideograma nacional dan á literatura como configuradora da conciencia colectiva, e apunta o carácter alegórico dalgúns textos que os autores dotarían de especial significación. Trátase de creacións nas que se exhiben certos "signos éticos" e que tenden a evidenciar unha tensión a dúas bandas. Ramiro Fonte, pola súa parte, denuncia a insistencia diferencialista con que os escritores galegos reivindicaron tradicionalmente o lirismo e a fantasía como garantía de "denominación de orixe"; no caso de Vicente Risco, explica a recorrencia ó irracional como argumento contra o *filisteísmo* que o ourensán atribuía ó sistema que combateu. Doutra banda, apunta a sistematización do imaxinario popular de Risco[10] como a fonte na que posteriormente beberon outros fabuladores.

A predilección de Vicente Risco polas producciónns fantásticas e a defensa do argùmento espiritual como definitorio da alma do pobo galego son, sen lugar a dúbidas, estratexias para a formulación dun mitoloxema da nación que resulte doutrinalmente eficaz. Neste sentido, o propio ourensán aceptaba que "ó mito imposible [no seu caso, o mito das orixes] só se accede polo uso racional do símbolo"[11], que nós debemos relacionar de inmediato co imaxinario popular. Deste modo, cabe a posibilidade de que Risco concibise a sistematización da etnografía galega como un paso decisivo no proceso dermiúrxico da nación. Neste momento callaría por primeira vez o espírito do amplo

8. Risco, Antón. *Antoloxía da literatura fantástica en galego.* Galaxia, Vigo, 1991, p. 15.

9. González-Millan, Xoán. *Silencio, parodia e subversión.* Galaxia, Vigo, 1991, p. 23.

10. Refírese ó apartado *Etnografía, cultura espiritual,* que se inclúe na *Historia de Galiza* que compendia Otero Pedrayo.

11. Risco, Antón. "Vicente Risco e os orientes", *Vicente Risco. Arredor de nós.* A Nosa Terra, Vigo, A Nosa Cultura 14, 1993, p. 41.

corpus que, de modo máis ou menos intencional, incidía no compoñente fantástico. Tal vez é a partir deste punto cando se fai deliberado o uso do texto literario como mediador entre "a representación mítica do pasado e a visión conflictiva do presente"[12].

3. Así as cousas, se a fantasía é subversión e mesmo revelación, non pode sorprender que o relato fantástico coincida no discurso literario das nacións en proceso de afirmación —así florece nos Estados Unidos e América Latina desde o século XIX— e das comunidades nacional ou politicamente minorizadas —narradores do *boom* e, entre nós, os de literatura en lingua basca e galega[13]—. Con estas situacións contrasta a debilidade das creacións fantásticas modernas en contextos de estabilidade ou hexemonía cultural.

Entende Beleven que o discurso fantástico utiliza a mecánica de constatar premisas obxectivas para, a seguir, deconstruílas, de modo que alí se evidencie "todo lo que no puede decirse en la literatura oficial", polo que non se basea en asuntos dados senón nunha "vasta carencia colectiva"[14]. Situación que, aplicada ó aquí tratado, coincide coa afirmación de González-Millán de que a "conciencia de pertencer a un espacio cultural irrepresentable"[15] é o que anima en última instancia esas creacións de natureza alegórica orientadas á recuperación da propia Historia. De onde se pode inferir que o modo fantástico poida —en tanto que recolle o imaxinario dunha comunidade— reivindicar por omisión ou por contraste (nesa inhabilitación dos códigos da realidade) os valores somerxidos que pretende potenciar.

CONSTRUCCIÓN DA COMUNIDADE SOÑADA

Centrando o tema que nos ocupa, é no contexto dun conflicto cultural comunitario onde xorde a dicotomización da realidade, unha esquizofrenia perceptiva que se describe como xermolo do pensamento moderno pero tamén como xermolo da idea nacionalista. Nestas condicións, no transo de sentir que o paso da Historia as priva dos referentes identitarios, das canles que os identifican como parte dun universo coñecido, as colectividades (ou, en todo caso, os seus guieiros) tenden a negar a causalidade histórica para substituíla polo compoñente mítico. Da negación dunha realidade adversa xorde a

12. González-Millán, Xoán. *Op. cit.*, p. 46.
13. Sobre o mosaico das literaturas fantásticas peninsulares da actualidade, *vid.* Julia Barella, "Literatura fantástica en España. Percepción intelectual del tema", *Anthropos* 154-155, 1994, p. 18.
14. Beleven, Harry. *Op. cit.*, p. 57.
15. González-Millán, Xoán. *Op. cit.*, p. 33.

crenza noutra realidade non pasada nin real, senón a que se desexaba ter realizado. De onde nacen as comunidades imaxinadas.

Na literatura galega opéraise ese proceso de construcción mítica a través do símbolo —portador este de realidades soñadas—, e lévase a cabo nas épocas nas que a percepción do conflicto intercultural se agudiza, e que resultarán por tanto as máis representativas na formación da conciencia nacional. Este labor levarase a cabo da man das elites —intelectualidade orgánica, no senso de Gramsci— culturais.

A partir do Rexurdimento presenciamos a primeira aportación substancial gracias ós contertulios da "Cova céltiga", que percorren o campo desde a vía da interpretación histórica (Murguía), da poesía heroica[16] (Pondal) e da narración fantástica (Carré, Galo Salinas, etc.), neste último caso aproveitando tanto o elemento etnográfico (*Contos de pantasmas,* de Carré) como a tradición anglosaxona de Poe e Beckford (*Lenda de horrore,* de Salinas); na mesma época, os xornalistas ourensáns Heraclio Pérez Placer e Francisco Álvarez de Nóvoa incorrían no terreo do psicoloxismo con notable éxito. En 1989 publícase na Habana *A campaña de Copernicoa,* unha novela que o seu autor, Luís Otero e Pimentel, titula como "fantásteca", unha denominación contestada por parte da crítica actual.

Nas primeiras décadas do noso século acádase unha maior consolidación na formación do mitoloxema nacional, e os intentos de recuperación da palabra e do propio destino callan novamente na difusión maioritaria da palabra: outravolta o xornalismo e, desta vez, un paso decisivo para a estabilización da literatura galega: a creación da novela popular. Na colección *Lar* ven a luz varios títulos que debemos considerar dentro do terreo fantástico, ben baixo o prisma xocoso (*O home que deu vida a un morto,* de Leandro Carré) ou ben baixo o do estraño (*Contos,* de Alfredo Canalejo).

A incorporación do cenáculo ourensán ó nacionalismo galego[17] potencia —e matiza— os proxectos iniciados coas Irmandades. Nesta etapa, o papel demiúrxico da palabra —da literatura, como a súa representante primordial— cobra nova forza, desde as creacións intencionais de Risco (*Doutor Alveiros, O porco de pé...*) ata as re-creacións historicistas de Otero Pedrayo, todos eles a imaxinar a Galicia que puido ter sido. Canto ó fantástico, Risco compaxina a súa creación narrativa (sempre irreal, de tema variado) coa investigación antropolóxica e a teorización nacional. Neste último terreo establece os principios —uni-

16. Precisamente, esa tendencia do grupo poético coruñés á fantasía épica é un dos aspectos que a caracteriza ós ollos de Méndez Ferrín (*De Pondal a Novoneyra.* Xerais, Vigo, 1984).

17. Ramiro Fonte (*Op. cit.*) lembra sagazmente a coincidencia temporal entre este feito e a publicación de *Do caso que lle aconteceu ó doutor Alveiros.*

versais— da etnicidade en torno ós tres símbolos identitarios: lingua, tradición e terra. Gustaríanos sinalar que todos tres son recorrentes na literatura galega (lingua), e en concreto na fantástica (tradición)[18], de onde cabería imaxinar que o motivo da irrealidade no ourensán non se detén nun vago espiritualismo, senón que podería obedecer a unha deliberada programación. A este respecto, Beleven afirma que o fantástico ten a peculiaridade de "dibujar un orden superior [a la realidad] sólo mediante la letra"[19]. E será este un terreo propicio para a aparición dun texto maxistral na nosa producción fantástica, como é *Dos arquivos* (¿etnográficos?) *do trasno*, de Rafael Dieste.

SOÑAR NA NOITE DE PEDRA

Ninguén ignora que os anos 50 supoñen o inicio da recuperación cultural en Galicia, e que este vén representado en literatura por dúas obras especialmente significativas: *Á lus do candil* (1953) e *Merlín e familia* (1955). A crítica máis recente[20] ten estudiado tan detallada e admirablemente ambas as dúas producciónes que ningunha alusión a elas deixará de resultar temeraria, por reduccionista, neste exiguo comentario á nosa literatura fantástica. En calquera caso, a interpretación da narrativa de Cunqueiro como un texto concibido para representar a tensión entre dous mundos (entre dous tempos) vén avalada pola explicación que se nos dá en *O ano do cometa* sobre os hábitos de Pablos:

"Mentía porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía". A estas alturas, o imaxinario popular e mesmo a mitoloxía universal xa demostraran abondo a súa rendibilidade. Máxime fronte a unha nova realidade que acentúa as tensións entre o home e o mundo, por canto a posguerra española multiplica en Galicia as parcelas de silencio e aniquilación.

Doutra banda, resulta sintomático que nesa década —que se converterá na idade dourada da literatura fantástica galega pola sacralización dos "signos en los cuales los escritores gallegos han querido reconocerse"[21]— estes textos sexan os únicos capaces de quebrar a bóveda de silencio por unha conxunción de causas, entre as que a calidade

18. En canto ó terceiro elemento, Terra, a súa presencia é común nas creacións máis claramente alegóricas e parabólicas —lémbrese a obra de Darío Xohán Cabana—, e míticas (todo o mundo da fisterra atlántica que vai de Breogán a Tagen Ata, e a través do amplo espectro das variacións artúricas).

19. Beleven, Harry. *Op. cit.*, p. 58.

20. Os traballos de González-Millán sobre a literatura da etnopoética en xeral (*Op. cit.*) e de Cunqueiro en particular (*Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación.* Galaxia, Vigo, 1991 e *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia.* Galaxia, Vigo, 1991) hai que sumar todas as aportacións que durante este ano de 1997 saíron á luz sobre Ánxel Fole.

21. Fonte, Ramiro. *Op. cit.*

artística se acompaña dunha extraordinaria recepción. Isto contrasta coas reveladoras e sempre saudosas palabras de Cunqueiro: "[Da literatura de moda] parece deducirse que le queda prohibido al hombre, no ya tanto el derecho a soñar, como el derecho a soñarse [...] Pero en este soñarse está la posibilidad humana de continuar creyendo en los mitos y también, sí, de explicarse por los mitos, y en el modo más antiguo que se quisiera."[22]

Hai que destacar, sen embargo, un factor que se irá reproducindo na maior parte das seguintes creacións fantásticas, e é a súa tendencia á ambigüidade, á producción non actualizada dos textos, susceptibles así dunha maior transcendencia: De todos modos, é lícito imaxinar que a insoportable represión teña forzado ós narradores a procurar formas de expresión menos evidentes e —e isto sobre todo— teña provocado nos individuos un sentimento de angustia existencial máis profundo có propiamente comunitario, de onde é a palabra feita texto a única mediación entre esa fractura do ser, esgazado entre un pasado indefinido de plenitude e un presente abominable. Recoñecemos aquí, segundo indica González-Millán[23], o espírito de Cunqueiro, que por medio de diversas estratexias describe o dramático paso por un presente de personaxes duais que proceden doutro tempo.

Nos anos seguintes, a sensación de absurdo medra baixo o impulso kafkiano que anima á Nova Narrativa Galega. A fantasía aparece agora baixo un novo prisma, pois deixou á parte a faceta amable, mentres que se recrea nas situacións de violencia no medio dun espacio anónimo e extraviado que dalgún modo mimetiza as emocións da patria prohibida. Nos anos seguintes continuarán as secuelas da visión máis violenta do sistema dual, que a medida que nos internamos no posfranquismo van perdendo en irracionalismo e van derivando cara ás solucións máxicas (*Os escuros soños de Clío,* 1979), ou míticas (*Amor de Artur,* 1982), ou mesmo alegóricas desde o historicismo (*Xa vai o griffón no vento,* 1984), pero apuntando xa a un derrube de barreiras que anuncian Tucho Calvo (*Pae s. XXXII,* 1982) e Fernández Ferreiro (*Reportaxe cósmico,* 1983), que se achegan ás ficcións científicas, e mais X. M. Valcárcel (*Contos nocturnos,* 1985), que crea un tortuoso universo no que o onírico e a violencia cobran un papel destacado.

22. Cunqueiro, Álvaro. "Imaxinación e creación. Notas para unha conferencia", *Obra en galego completa,* vol. IV, Ensaios. Galaxia, Vigo, 1991, p. 20.

23. González-Millán, Xoán. *Álvaro Cunqueiro: Os artificios da fabulación.* Galaxia, Vigo, 1991, p. 132.

ACORDAR DE DÍA, NUNHA RÚA

No artigo que tomabamos como punto de partida, a indicación dos "signos con que los cuales los escritores gallegos han querido reconocerse" deixa supor que cabe a posibilidade de non recoñecerse neles. Fonte, narrador de finais dos oitenta, debe sentilo así. Pero poida que ese sentimento comezase antes. En realidade, documentámolo por primeira vez en 1984, cando se publica o conto "A lebre de Merliño" *(Caixón desastre,* de Suso de Toro), evidente parodia do artúrico cunqueirista; unha exposición máis detallada do que está a suceder expona o mesmo autor uns anos despois: "[Este amor por Artur] Quizais veña da natureza crepuscular da nosa nación. Unha nación que se extingue lenta e inexorablemente desde sempre. E os nosos escritores escriben moi ben o ánimo nacional, un ánimo desanimado e inánime. A literatura ideal para un país coma o noso é a épica dun reino imaxinario, Camelot, a épica dunha cultura que morreu derrotada. Unha épica dos fracasos. Unha épica, polo tanto, lírica. Nós non temos dereito á dura, feroz e vital épica contemporánea de John Dos Passos na 'triloxía USA'".[24]

A data de publicación de *Caixón desastre* coincide con algúns outros índices de interese. Por exemplo, no mesmo ano sae á luz a derradeira das tres narracións alegóricas que exemplariza González-Millán[25], pero tamén aparecen a rupturista *Historia do rok'n roll,* de Reixa, e mais a primeira novela policíaca galega, *Crime en Compostela,* de Reigosa. Ademais, hai que lembrar que achamos todo isto nunha flamante Comunidade Autónoma, isto é, no momento en que se institucionaliza a recuperación dos espacios silenciados e se inicia o proceso de estabilización dun sistema sociocultural galego.

Se a partir deste momento e ata o actual facemos un cálculo comparativo das producciòns fantásticas, observaremos que hai un masivo abandono das filas do imaxinativo —como ocorre coa lírica— a prol de novas experiencias emparentadas coa fantasía literaria, pero que obedecen a outras formulacións. Así, xunto coa nova xeración de narradores urbanos que non se sente identificada coa estética cunqueirista (Suso e Xelís de Toro abandeiran a fracción) rexístrase unha progresiva nómina de cultivadores do relato policial e tamén, nos últimos anos, algúns intentos de ficción científica. Todorov describe a mecánica destes dous últimos xéneros como moi próxima ó fantástico, pero de intención oposta. Así, o relato policial supón un desafío á lóxica, que finalmente triúnfa. En canto á ficción científica, distingue entre o marabilloso científico (o que xustifica feitos sobrenaturais en virtude de leis físicas descoñecidas no seu tempo)

24. De Toro, Suso. *Transporte de superficie.* Positivas, Santiago, 1991, p. 52.

25. Referímonos a *Xa vai o griffón no vento.* As outras dúas eran *O triángulo inscrito na circunferencia* (F. Freixanes, 1982) e *Beiramar* (Martínez Oca, 1983).

e o alegórico[26]. Sen embargo, fronte á avalancha de producciónns de signo detectivesco, atopamos moi escasas tentativas de marabilloso científico —dos poucos, as creacións para literatura xuvenil de Suso de Toro (*A sombra cazadora*) e mais en cómic e fanzines—, que incorpora ó seu repertorio os elementos que aportan os tempos: os medios de comunicación de masas e a enxeñería xenética. En calquera caso, estariamos fronte a un síntoma de fortalecemento do mundo referencial real en narrativa, que sabemos máis propio do discurso dunha colectividade estable ou de cultura hexemónica.

Hoxe en día subsisten non moitos cultivadores do fantástico puro, pero de todos modos é posible apreciar neles certos riscos comúns que os aproximan aínda á estela cunqueiriana. O rol de nomes comeza con Paco Martín, que desde *Das cousas de Ramón Lamote* (1985) se mantivo fiel ás pautas xerais da ensoñación, experimentando asemade co relato de terror. Nas mesmas condicións está Xosé Miranda, que da fantasía de *Historia dun paraugas azul* (1991) e *A biblioteca da iguana* (1994) frecuenta tamén as parcelas do medo. Pero a obra destes autores segue reclamando unha lectura intencional, o mesmo que sucede cos (máis inxenuos) contos de Xabier Docampo e coas utopías (pasatistas ou futuristas) de Darío Xohán Cabana. E poida que sexa esa intencionalidade a que explique a adscrición á escola mindoniense duns autores que —se ben todos da Terra Cha— se guían por uns ben definidos principios ideolóxicos nada próximos de seu á controvertida significación que no seu día tivo don Álvaro.

Para rematar, á parte dos incondicionais do xénero, que desde 1994 concorren ó Premio Xenciana de relato fantástico, está a nómina de fieis á fantasía, debemos citar a Valcárcel, este moito máis cinxido á condición do sinistro e da violencia psicolóxica (*Capitán lobo negro,* 1995) que García-Bodaño (*Os misterios de Monsieur d'Alier,* 1992) e Xavier Lama (*Os moradores da nada,* 1995), estes dous máis próximos ó cunqueirismo formal das semblanzas ca a calquera outra consideración. Noutra escala constátase a aparición dun fantástico urbano, por veces relacionado coas situacións do terror, e que crean ocasionalmente nomes como Cid Cabido *(Días contados,* 1991) e Fran Alonso *(Cemiterio de elefantes,* 1994), ademais doutras lecturas híbridas entre o universo máxico de espacio rural e a representación mimetista dos espacios urbanos (Manolo Rivas).

Da diversificación que se observa nos últimos anos a partir da primordial unicidade no fantástico poden tirarse varias conclusións, a primeira

26. Todorov, Tzvetan. *Op. cit.*, pp. 54 e 62.

das cales é a confirmación de que o florecemento dese corpus coincide cunha especial codificación, coa marca diferencial da conciencia colectiva, e como, na medida en que esta perde funcionalidade, se desdebuxa a compactación do xénero como tal para dar pé a outras producciòns moito máis variadas como tales subxéneros (policíacas, de terror, ficcións científicas, etc.), pero pola súa independencia interpretativa tamén indicadoras dunha orientación máis plural, mentres que o fantástico se vai restrinxindo a creacións de proveito artístico ou ben ó discurso que non se pode artellar coa linguaxe convencional, o cómic.

Cando Fonte remata o seu traballo reclamando unha superación desa denominación de orixe, dalgún modo está verbalizando unha intuición á que tende actualmente a cultura galega, e na que nos integramos. Quizais despois de sacar as mans do corpo do fantástico se sinta un tan culpable de cartesianismo como quen tomou parte na captura do derradeiro unicornio. Pero, por sorte ou por desgracia, neste mundo todas as cousas teñen, tarde ou cedo, unha explicación racional. Non será poético, pero para algúns é o único modo de crer na maxia.

S. G.

A fascinación polo sobrenatural. O conto fantástico na prensa romántica

Montserrat Trancón Lagunas

Os relatos de sucesos estraños ou sobrenaturais amosaron desde sempre o temor e, asemade, a atracción do home polo descoñecido. A literatura fantástica recrea a través da ficción a presencia inquietante de "outras realidades" nun mundo aparentemente controlado pola razón[1].

Esta literatura xorde, como forma literaria independente, na segunda metade do século XVIII. A corrente fantástica, presente en xéneros diversos ó longo da historia, necesitou chegar a unha época marcadamente racionalista e escéptica ante o sobrenatural para se manifestar libremente a través dunha forma que se ía converter no seu vehículo perfecto: o relato breve.

O fantástico triunfa cos románticos e convértese deste xeito nunha das súas manifestacións máis representativas. Polo que respecta a España, foi unha opinión bastante estendida considerar que non se producira practicamente literatura fantástica no Romanticismo, agás nalgúns casos excepcionais como o de Bécquer. Esta opinión sobre o fantástico debeuse principalmente ó descoñecemento dunha parte importante dos contos desta temática publicados nas revistas e xornais.

O fantástico e o universo que o configura están moi presentes ó longo do século XIX. Os artigos sobre fenómenos e sucesos extraordi-

1. O fantástico foi analizado desde diferentes puntos de vista e enfoques pero a súa caracterización como "unha intrusión brutal do misterio nun mundo coñecido e familiar", constitúe a base sobre a que se sustentan boa parte das definicións existentes. Remito ó lector ós traballos clásicos sobre o xénero, en especial ós de Caillois, Castex, Vax, Todorov, Irène Bessière, Antón Risco e Ana María Barrenechea. Para unha visión de conxunto sobre este tema, *vid.* Trancón Lagunas, Montserrat. "Teorías de lo fantástico", *Lucanor* 14, pp. 155-82.

narios, tradicións e lendas do pasado, ciencias ocultas e esoterismo abundan na prensa, o que testemuña o interese existente polo mundo irracional e misterioso[2].

De todas as formas artísticas nas que se manifesta o fantástico no período romántico[3], a principal e máis frecuentada constitúena as narracións breves, catalogadas como contos fantásticos[4]. Un repaso por calquera revista literaria amósanos a confusión terminolóxica existente á hora de nomealas. Nalgunhas ocasións aparecen designadas na prensa como contos fantásticos, pero tamén se aplica este nome ás historias desta temática escritas en verso. Utilízanse igualmente, entre outros, os calificativos de "contos de vellas", "contos de lugar", "historias herdadas", "contos populares" e mesmo "novelas marabillosas" para se referir a elas.

As anteriores denominacións acáenlle á concepción romántica que considera estas narracións como pertencentes ó pasado, ó acervo común dos pobos e rexións de España, herdadas e transmitidas por vellas fronte ó lume nas noites de inverno. Esta idea aparece claramente reflectida nos propios contos xa que o narrador que conta a historia adoita ser nos máis dos casos un viaxeiro ocasional a quen o azar pon en contacto cunha lenda, tradición ou suceso local que algún habitante do lugar lle conta, ou ben accede á historia a través dunha fonte escrita, normalmente en manuscrito. Pode ocorrer tamén que o propio narrador sexa testemuña

2. Entre os artigos que defenden o fantástico atopamos o de Patricio de Escosura, titulado "Contos", no que o seu autor salienta a afección do ser humano polo marabilloso *(O entreacto,* t. I, nº 85, 1839, pp. 227-28; ou o publicado no *Semanario Pintoresco Español,* sen a firma do seu autor: "De las leyendas y cuentos populares", nº 29, xullo, 1848, pp. 226-28, no que se defenden especialmente as narracións que producen horror e que se atopan en todas as épocas e nacións. Resultan curiosos os artigos nos que se asocia o clima e o temperamento dos pobos co fantástico; así se expresan Gabino Tejado en "Mis viajes", revista literaria de *El español,* t. I, nº 19, outubro, 1845, pp. 1-4, ou Vicente García Escobar no seu artigo "Las tumbas de Matallana", publicado en 1852 no *Semanario Pintoresco Español,* t. XVII, nº 13, 1852, pp. 101-02.

3. Na prensa, non só se publicaron os artigos xa comentados senón tamén todo tipo de novelas: *Una hechicera,* de José Bermúdez de Castro, *El Español,* nº 35, decembro, 1839, pp. 273-77 e ss.; *La casa de Pero Hernández,* subtitulada "leyenda española", de Miguel Agustín Príncipe, *Semanario Pintoresco Español,* t. XII, nº 9, 1847, pp. 70-71 e ss.; cuentos en verso: "El eco de la tumba", subtitulado "poesía fantástica", de A. G. Ochoa, *El Ramillete,* nº 11, xuño, 1840, p. 171; "La caverna del diablo", subtitulado "leyenda fantástica del siglo XVII", de Heriberto García de Quevedo, *Semanario Pintoresco Español,* t. XIV, nº 4, xaneiro 1849, pp. 30-32 e ss.; e os gravados, que acompañan ós contos e ós artigos, como os publicados en *El artista, La Ilustración,* o *Semanario Pintoresco Español* ou *El Diablo Suelto.* Para unha maior información sobre a presencia do fantástico nestes xéneros, remito ó lector a Mª Montserrat Trancón Lagunas, *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo español,* Servicio de Publicacións do Rectorado da Universidade de Valencia, Valencia, 1991.

4. Ata finais do século pasado non é frecuente a publicación de contos en forma de libro. A supremacía da prensa con respecto ó libro queda patente nun artigo do ano 1844 no que os redactores arremeten contra a introducción xeneralizada de contos e novelas en todo tipo de publicacións: "Folletines de los periódicos", *La Censura,* t. I, nº 6, decembro, 1844, pp. 47-48.

dos sucesos sobrenaturais que acontecen na zona, o que acrecenta a veracidade do relatado. O comezo dun dos contos, "Como mo contaron así volo conto eu", amosa con acerto o tipo de estructura narrativa presente nestes relatos. Paralelamente, os escenarios nos que se localiza normalmente a acción son rurais. A natureza cos seus bosques, covas e ríos subterráneos xunto coas grandes casas, as ruínas abandonadas de castelos, mosteiros ou antigos templos constitúen os lugares preferidos para que o fantástico faga a súa aparición.

Polo que respecta ós temas utilizados nestes relatos, atopámonos con que un grupo importante de contos comparten a presencia no relato dunha intervención divina. O suceso estraño vai unido á crenza ou á sospeita dun posible milagre. O concepto de realidade altérase porque se intentan xustificar os feitos por esa intromisión procedente do máis alá e á que se atribúe unha orixe divina, aínda que en moitos relatos persista a dúbida de que fose esta realmente a causa. Nalgúns contos "fantástico-relixiosos", a intervención débese a un castigo como resposta a unha mala acción por parte dalgún personaxe e noutros, pola contra, xorde para protexer a algún personaxe. Polas súas características, estes relatos están moi próximos á tradición e ó folclore relixioso cristián.

Outro grupo considerable de contos ten en común a presencia no relato dun suceso tráxico anunciado previamente, polo que poden agruparse baixo o denominador común da "premonición que se cumpre". Adoptan, á súa vez, diversas formas como son: a maldición —que se pode exercer contra persoas ou lugares—; o aviso ou presaxio funestos —que se realiza normalmente a través do soño—; e o maleficio —realizado case sempre por seres considerados bruxos ou con poderes—. A maldición pode exercela no conto calquera personaxe, aínda que é frecuente que a realicen mulleres xitanas; en case todos os casos, adoita deberse a unha vinganza por un dano previo. O maleficio sempre recae en personaxes que posúen algún coñecemento oculto. De tratarse de mulleres, aparecen catalogadas como bruxas ou alomenos se insinúa esa posibilidade, e no caso de seren homes, é frecuente que sexan xudeus.

Outros contos caracterízanse pola presencia de "aparicións". Estas aparicións poden agruparse en dous grandes bloques segundo sexan humanos ou non. Dentro das "aparicións humanas", trátase, practicamente en todos os casos, de mortos que regresan ó mundo dos vivos. O regreso débese normalmente á necesidade de axuda dalgún mortal co fin de obter o descanso eterno, ou unicamente para vingarse. Neste último caso, adoitan volveren ós lugares onde foron asasinados ou sufriron algún dano co fin de atormentar ós mortais culpables da súa desgracia. Este retorno acaba con frecuencia cun descenso ós infernos

a través dunha frenética viaxe na que arrastran canda si a súa víctima. Os personaxes femininos abundan nestre grupo. Entre os máis característicos atópanse o da muller abandonada que regresa da morte para vingarse do amante e da súa nova compañeira, e o da muller asasinada que volve para matar o seu asasino ou para sinalar onde foi agachado o seu cadáver. Dentro das aparicións humanas, ás veces o que regresa é só unha parte do corpo, como por exemplo a cabeza ou unha man.

Con respecto ás "aparicións non humanas", estas poden presentarse baixo a forma de luz ou de son —que ás veces se producen simultaneamente con estrañas visións—, ou ben consisten en seres diabólicos e, nalgunas ocasións, na morte personificada baixo a forma dunha anciá necesitada de axuda. Os personaxes diabólicos caracterízanse todos eles polo seu aspecto sinistro. Non son presentados como diaños, senón como seres malignos que provocan temor. O seu aspecto é aparentemente humano pero o narrador dá a entender que non son seres deste mundo.

As aparicións, sexan ou non humanas, poden producirse a través do soño, esta aparición provoca unha interiorización do fenómeno fantástico que parece residir exclusivamente na mente do personaxe, o que fai pensar nalgún tipo de loucura entre os que arrodean ó protagonista que normalmente acaba destruíndose a si mesmo ou ós que o arrodean.

Noutros contos, o tema predominante é o "pauto co diaño". Posúen certas similitudes cos contos que se agrupan en torno á intervención divina, pero aquí o diaño, aínda que ten unha clara conexión co mundo relixioso, encarna o mal nun sentido moi amplo. En case todos estes relatos, o protagonista pide axuda ó demo e este acode sempre no seu auxilio. As causas máis frecuentes do pauto adoitan ser: a ambición desmedida do protagonista, a necesidade de axuda ou a búsqueda de vinganza. No caso do pacto co demo pola necesidade de axuda, o protagonista adoita contar coa colaboración dun relixioso ou dunha boa persoa que o azar pon no seu camiño; noutros casos, é o propio implicado o que consegue salvarse do pacto gracias á súa renartería. Nos restantes casos de pauto co demo, o protagonista ten sempre un final tráxico.

Finalmente, outros relatos teñen como eixe vertebrador a presencia dun "obxecto con poderes sobrenaturais". Este poder é case sempre maligno e con freucuencia os obxectos ocasionan a destrucción ou alomenos algún dano ós personaxes que entran en contacto con eles. En poucas ocasións, a súa utilización aporta un beneficio. O espello que permite ver a través del, o puñal que incita ó crime ou recolle o sangue das súas víctimas, ou o instrumento musical no que está encerrado o espírito dun humano falecido, constitúen algúns dos motivos máis utilizados nestes contos.

Como os relatos se publicaban nas revistas e xornais, estiveron sometidos ós avatares políticos e sociais de todo tipo polos que pasou a prensa no século XIX.

Dentro da etapa que podemos considerar prerromántica, os xornais[5] acolleron algúns relatos nos que o tema do sobrenatural está xa presente. En 1818, no periódico literario *Minerva o el Revisor General* (1817-1818) deuse ó prelo "Cartas del otro mundo"[6], sen o nome do seu autor. O tema do fantasma —neste caso unha morta que envía cartas ó marido— acaba tendo unha explicación racional que destrúe o efecto fantástico; aínda que non sexa un conto logrado, demostra a presencia destes temas na prensa do momento. Igual sucede cos publicados no *Correo Literario y Mercantil* (1828-1833): "Diálogo de muertos"[7] de 1828 e "Historia de un niño de tres días, referida por el mismo"[8], aparecida ó ano seguinte. No primeiro relato, dous ricos defuntos dialogan entre si sobre o seu estado actual e no segundo, un recén nado fala sobre a súa curta vida na terra ós seus compañeiros de ultratumba. Ambas as dúas historias están máis próximas ó relato costumista que ó conto fantástico.

Tras estes primeiros intentos, chegamos ás *Cartas Españolas* (1831-1832), unha das mellores revistas do momento, onde se deron ó prelo algúns contos fantásticos con maior acerto: "Rustán"[9] de 1832, sen a firma do seu autor, o mesmo que "Paulino y las siete mujeres"[10], e "Los Tesoros de la Alhambra"[11] de Estébanez Calderón.

Será sen embargo a etapa progresista e romántica (1834-1843) a que ofreza un dos períodos máis fructíferos para o conto fantástico. É o momento no que as principais revistas románticas acollen entre as súas páxinas un bo número de producciónes deste tipo.

Así nos atopamos cos relatos publicados no xornal político *El Observador* (1834-1835), nos que aparece a firma do seu autor[12]. Pola contra, si apareceron asinados os publicados en *El Artista* (1835-1836). Este xornal literario recolle os de Eugenio Ochoa[13] e os do seu irmán J. Augusto[14], os

5. Todos os xornais e revistas que se citan neste artigo foron publicados en Madrid.
6. T. XII, nº LI, xullo, pp. 214-16.
7. Nº 45, outubro, pp. 2-3.
8. Nº 156, xullo, 1829, p. 3.
9. T. IV, caderno 34, xaneiro, 1832, pp. 51-53.
10. Subtitulado "cuento alegórico", t. V, caderno 56, xuño, 1832, pp. 290-95.
11. T. IV, caderno 37, febreiro, 1832, pp. 142-45.
12. "La capilla de la roca en la cava", nº 6, xullo, 1834, p. 4; "Aventuras de un piloto encarnado", nº 92, outubro, 1834, p. 4 e "La maldita", nº 126, novembro, 1834, pp. 3-4.
13. "El castillo del espectro", t. I, entrega II, 1835, pp. 16-17; "Stephen", t. I, entrega XX, 1835, pp. 234-38 e ss.; "Luisa", t. II, entrega IV, 1835, pp. 40-45.
14. "Beltrán", t. II, entrega XII, 1835, pp. 135-40; "Supersticiones populares", t. II, entrega XX, 1835, pp. 284-86; "La peña del prior", t. III, entrega IX, 1836, pp. 101-93, ou o "Torente de Blanca", t. III, entrega XII, 1836, pp. 137-42.

de Pedro Madrazo[15], xunto ós doutros importantes colaboradores como José de Espronceda[16], José Zorrila[17], Bermúdez de Castro[18], Jacinto de Salas y Quiroga[19] ou Marcelino Azlor[20].

Tras *El Artista*, xurdiron numerosas revistas que inseriron algún conto desta modalidade. Son publicacións moi variadas entre as que se atopan as máis literarias e cultas, as de carácter enciclopédico dirixidas ó gran público ou as orientadas principalmente ás mulleres.

Unha das máis destacadas polo número de contos que acolleu entre as súas páxinas foi o *Semanario Pintoresco Español*. Desde o ano da súa aparición en 1836, ata 1857, que se deixou de editar, a publicación de relatos fantásticos foi constante. Da extensa nómina de escritores que publicaron na revista, salientan algúns nomes como Eugenio de Ochoa[21], Clemente Díaz[22], Juan Antonio Escalante[23], Gabino Tejado[24], Juan Antonio Hartzenbusch[25], Juan de Ariza[26], Gertrudis Gómez de Avellaneda[27], Fernán Caballero[28], ou Pedro de Madrazo[29]. Xunto a estes escritores, atópanse outros menos coñecidos como Nicolás Castor de Caunedo[30], R. D. Valladares[31], J. Giménez Serrano[32], Félix de Espínola[33], J. Giménez Serrano[34], Santiago Iglesias[35], José Gutiérrez de la Vega[36], Vicente Barrantes[37], A. Gil Sanz[38], Fabio de la Rada y Delgado[39], S. J.

15. "Yago Yasch", t. III, entrega IV, 1836, pp. 29-58 e ss.
16. "La pata de palo", t. I, entrega XII, 1835, pp. 138-40.
17. "La mujer negra o una antigua capilla de templarios", t. II, entrega IX, 1835, pp. 103-07.
18. "Alucinación", t. II, entrega XIX, 1835, pp. 223-27.
19. "La predicción", t. II, entrega XXI, 1835, pp. 243-45.
20. "Arindal", t. II, entrega I, 1835, pp. 8-11.
21. "Un caso raro", t. I, nº 2, abril, 1836, pp. 20-21.
22. "Un cuento de vieja", t. V, nº 2, xaneiro, 1840, pp. 13-14.
23. "La iglesia subterránea de San Agustín de Tolosa", t. XI, nº 21, maio, 1846, pp. 164-67.
24. "La cabellera de la reina", t. XII, nº 44, outubro, 1847, pp. 350-52 e ss.
25. "Una mártir desconocida o la hermosura por castigo", t. XIII, nº 2, xaneiro, 1848, pp. 13-15.
26. "Perico sin miedo", t. XIII, nº 9, febreiro, 1848, pp. 67-71.
27. "La velada del helecho o el donativo del diablo", t. XIV, nº 23, xuño, 1849; "La montaña maldita", t. XIV, nº 23, xuño, 1851, pp. 179-81.
28. "La suegra del diablo", t. XV, nº 15, 1850, pp. 117-18; "Los caballeros del pez", t. XV, nº 31, agosto, 1850, pp. 117-18.
29. "El hidalgo de Arjonila", t. XXI, nº 3, xaneiro, 1856, pp. 20-21.
30. "El castillo de Gauzón", t. IX, nº 46, novembro, 1844, pp. 366-67.
31. T. X, nº 31, setembro, 1845, pp. 300-02 e ss.
32. "La virgen del clavel", t. XIII, nº 24, 1848, pp. 190-92 e ss.
33."La visita nocturna", t. XIII, nº 44, outubro, 1848, pp. 347-50.
34. "La casa del duende y las rosas encantadas", t. XIV, nº 38, setembro, 1849, pp. 303 e ss.
35. "El amor de la castellana", t. XVI, nº 46, novembro, 1851, pp. 410-12.
36. "Don Miguel de Mañara", t. XVI, nº 52, decembro, 1851, pp. 410-12.
37. "El espejo de la verdad", t. XVII, nº 7, febreiro, 1852, pp. 53-55 e ss.
38. "Alma por alma", t. XVIII, nº 11, xaneiro, 1853, pp. 86-87.
39. "La noche de bodas", t. XX, nº 24, xullo, 1855, pp. 190-91.

Nombela[40], Carlos de Pavía[41], Luis de Castro[42], Juan de Montesinos y Neyra[43], Manuel Ibo Alfaro[44]. Sen embargo, a meirande parte dos contos apareceron sen o nome do seu autor[45].

Outras revistas de menor duración que o *Semanario* exerceron tamén unha grande influencia no seu momento na historia do conto fantástico. Unha das máis comprometidas coa nova estética foi *El Siglo XIX* (1837-1838). Este xornal literario publicou algúns contos fantásticos de Clemente Díaz[46], e de E. Vives[47], ó lado doutros sen a firma dos seus autores[48]. En 1837, apareceu unha nova revista literaria, gran defensora do romanticismo, cun curioso nome: *No Me Olvides* (1837-1838). Continuadora de *El Artista*, entre os seus colaboradores con relatos fantásticos atópanse Pedro de Madrazo[49], Miguel de los Santos Álvarez[50], José de Espronceda[51] e López de Cristóbal[52].

Outras publicacións, comprometidas en maior ou menor grao co romanticismo, tiveron igualmente unha vida moi efémera. Na súa curta existencia, publicaron algún conto fantástisco entre os que se atopan algúns dos mellores exemplos do xénero. *El Observatorio Pintoresco* (1837) acolleu un conto de B. S. Castellanos[53], el *Museo Artístico y*

40. "Azelia y las Wilis", t. XX, nº 35, setembro, 1855, pp. 273-75 e ss.

41. "La calle del mal consejo", t. XX, nº 51, decembro, 1855, pp. 405-07.

42. "La señora escondida", t. XXI, nº 4, xaneiro, 1856, pp. 28-29.

43. "El monte del ermitaño", t. XXI, nº 51, decembro, 1856, pp. 405-06.

44. "La cruz de los amantes", t. XXII, nº 9, marzo, 1857, pp. 69-71.

45. Neste grupo heteroxéneo atópanse todo tipo de relatos desde os máis orixinais, ós inspirados en lendas e tradicións, ou os que son simples adaptacións de relatos doutros países. Entre os mellores atópanse: "Chiss... chiss...", t. I, nº 13, xuño, 1836, p. 110; "El lago de Carucedo", t. V. nº 30, xullo, 1840, pp. 235-38; "El califa y el astrólogo", t. V, nº 39, setembro, 1840, pp. 306-09; "El ratón enamorado", t. VIII, nº 42, outubro, 1843, pp. 334-36; "El vivac", t. X, nº 6, febreiro, 1845, pp. 45-47 e ss.; "El puñal del capuchino", t. XIII, nº 22, maio, 1848, p. 171; "El abad y el diablo", t. XVI, nº 43, outubro, 1851, pp. 339-40; "La matilda", t. XVI, nº 50, decembro, 1851, pp. 391-99; "La yerba de virtudes", t. XVII, nº 22, maio, 1852, pp. 174-76 e ss.; "El castillo de Montrichard o historia de Guillery (1606)", t. XVII, nº 33, agosto, 1852, pp. 259-262 e ss.; "El caballero de Lys", t. XVII, nº 50, decembro, 1852, pp. 396-98 e ss.; "La capa roja", t. XVII, nº 3, xaneiro, 1853, pp. 18-19; "Darse al diablo", t. XIX, nº 25, xullo, 1854, pp. 196-98; "Una tempestad en los bosques de Neudon", t. XIX, nº 46, novembro, 1854, pp. 365-67; "La hermana Beatriz", t. XIX, nº 50, 1854, pp. 394-96; "Una hora en una ruina", t. XX, nº 5 febreiro, 1855, pp. 34-35; "Bautista Montauban", t. XX, nº13, abril, 1855, pp. 100-01 e ss.

46. "El sepulturero", t. I, 1837, pp. 34-40 e "El hombre alcornoque", t. II, 1838, pp. 62-64.

47. "Roberto de Monwray", t. I, 1837, pp. 81-88.

48. Así nos atopamos con: "El hombre misterioso", t. I, 1837, pp. 92-95; "La bruja", t. II, 1838, pp. 147-55.

49. "Unha impresión supersticiosa", t. I, nº 8, xullo, 1837, pp. 1-4.

50. "Los jóvenes son locos", t. I, setembro, 1837, pp. 3-6 e ss.

51. Espronceda publica aquí de novo "La pata de palo", t. I, nº 23, outubro, 1837, aparecida xa en *El Artista*.

52. Sen título, t. I, nº 23, outubro, 1837, pp. 1-3. Coa firma "L" apareceu tamén na revista o conto "Los duendes", t. II, nº 40, febreiro, 1838, pp. 1-2.

53. "La torre encantada de Toledo", nº 17, 1837, pp. 133-35.

Literario (1837), o de Nicomedes Pastor Díaz[54]; la *Revista Europea* (1837-1838) ofreceu un sen firma do seu autor[55]; *El Liceo Artístico y Literario* (1838) publicou un relato de Cayetano Cortés[56] e outro sen firma[57]; *El Alba* (1838-1839) ofreceu ós seus lectores o de L. Valladares y Garroga[58]; na revista *El Iris* (1841), de forte ton romántico, publicouse un conto de Ros de Olano[59] e outro de E. Scribe[60]; *El Reflejo* (1843) presentou un único conto[61], así como *El Laberinto* (1843-1845), firmado por Eduardo Gómez Pedroso[62].

Con algúns contos máis entre as súas páxinas atópanse *El Panorama* (1838-1841) —continuación de *El Siglo XIX*— onde se publicaron varios contos, entre eles un de Vicente Paisa[63], aínda que a maioría carecen de firma[64]. O mesmo sucede en *La Esperanza* (1839-1840), onde un só ten nome: o de Fernando Gil Gaspar[65], o resto non[66]. *El Ramillete* (1840), cun relato de S. Calonje[67], ó lado doutros sen ningunha referencia sobre o seu autor[68]. *El Pensamiento* (1841), defensor do romanticismo, acolleu principalmente a obra de Ros de Olano[69], un dos seus redactores, e algún relato de José de Espronceda[70]. Do mesmo xeito, atopamos *El Arpa del Creyente* (1842) que publicou un relato de S. M. Gil[71], e outros sen

54. "La cita", nº 7, xullo, 1837, pp. 59-64 e ss.

55. "Lucifer", subtitulado "crónica italiana; historia que leyó", t. I, 1837, pp. 139-52. Dado o talante da revista, que se dedicou a recoller nunha primeira época a literatura doutros países, este conto pode proceder dalgunha revista estranxeira.

56. "Una fantasía", t. I, 1838, pp. 73-77.

57. "El espectro", t. I, 1838, pp. 24-35.

58. "La muerte de Asdrúbal", nº 1, decembro, 1838, pp. 3-5 e ss.

59. "El ánima de mi madre", t. I, 1841, pp. 10-13.

60. "Lo que vale la vida", subtitulado "memorias de un bretón", t. I, 1841, pp. 35-40, onde o efecto fantástico se estropea ó final.

61. Coa firma "P. L... S.", publicouse na revista "La estatua de San Miniato", t. I, nº 7, febreiro, 1843, pp. 49-51.

62. "El astrólogo y la judía", t. I, nº 21, setembro, 1844, pp. 285-86 e ss.

63. "El fatalismo", t. I, nº IX, 1838, pp. 200-04 e ss.

64. Así temos "La loca de Solanto", t. II, abril, 1839, pp. 209-17; "Un muerto galopando", t. II, nº 24, xuño, 1839, p. 370; e "La desposada de Irlanda", t. III, nº 70, abril, 1840, pp. 284-85.

65. "Un hurón", nº 2, febreiro, 1840, pp. 13-14.

66. As siglas N. P. introducen o conto "El diablo enano", subtitulado "leyenda del siglo XIV", nº 28, outubro, 1839, pp. 222-24 e ss.; sen outros datos aparecen "Las ruinas de Soulordou", nº 23, novembro, 1839, pp. 260-62; e "El vampiro", subtitulado "leyenda escocesa", nº 18, maio, 1840, p. 178.

67. "La embrujada", nº 6, maio, 1840, pp. 100-02.

68. Como ocorre con "Los palcos subterráneos de Ellora", subtitulado "historia de un fakir de Bombay", nº 1, 1840, pp. 7-9; coas iniciais D. de S. apareceu "Mi sueño", nº 3, abril, 1840, pp. 41-44.

69. "El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez", que malia a súa grande extensión apareceu subtitulado como "cuento fantástico", t. I, 2ª entrega, 1841, pp. 38-42 e ss.; "Celos", t. I, 7ª entrega, 1841, pp. 145-55; "Lance fantástico y satisfacción sofística", T. I, 8ª entrega, 1841, pp. 185-87; "Cuadro árabe", t. I, 10ª entrega, 1841, pp. 234-35.

70. "Un recuerdo", t. I, 6ª entrega, 1841, pp. 133-36.

71. "Recuerdos históricos", nº 6, outubro, 1842, pp. 44-46.

nome[72]. Dentro das revistas que ofreceron un número máis elevado de contos, salienta *El Entreacto* (1839-1841). A maioría dos relatos foron presentados sen a firma do seu autor[73], agás os de Vicente Balaguer[74]. Pola contra, a *Revista de Teatros* (1841-1844) —continuación da anterior— inseriu un único conto, que ademais xa fora publicado con anterioridade[75].

O público feminino era un dos principais destinatarios destas publicacións e nalgunhas delas constituían o seu obxectivo principal. É o caso das revistas como *La Mariposa* (1839-1840), periódico de literatura e modas. O director da revista, Gregorio Romero Larrañaga, publicou aquí varios contos fantásticos[76] xunto a outros sen o nome do autor[77], ou simplemente precedidos das iniciais[78].

Algunhas revistas humorísticas acolleron tamén entre as súas páxinas relatos fantásticos. Unha das máis destacadas neste terreo foi *El Diablo Suelto* (1839), que pretendía, segundo os seus editores, tratar só asuntos "diabólicos". Os relatos que publicou a revista non apareceron firmados[79].

No período seguinte que abrangue desde 1844 a 1854 —primeira etapa do reinado de Isabel II— son visibles os síntomas dunha reacción antirromántica que, en contra do que se podería pensar, non afecta á publicación de contos fantásticos que continuaron aparecendo nas revistas e periódicos destes anos. A tónica segue sendo a mesma: publicacións que no breve espacio de tempo no que circularon acolleron algún conto fantástico, unha boa parte sen o nome do autor.

Das publicacións deste período destacan pola súa duración e polo número de contos fantásticos que presentaron: *E Museo de las Familias* (1843) e *La Ilustración* (1849-1857). Con respecto á primeira, nos seus máis de vinte anos de duración acolleu entre as súas páxinas un número

72. "El asalto del fraile", nº 2, outubro, 1842, pp. 10-13; e "Inés", nº 5, novembro, 1842, pp. 38-40.

73. Exemplos son: "Una aventura trágica", t. I, nº 6, abril, 1839, pp. 22-24; "El espejo del diablo", t. I, nº 22, xuño, 1839, pp. 90-91; "El aparecido", t. I, nº 30, xullo, 1839, pp. 118-19; "Los ojos de la novia", t. II, nº 60, outubro, 1839, pp. 237-38; "La muerte de Rafael", t. III, nº 22, marzo, 1840, p. 88 e ss.

74. "Una tradición", t. III, nº 37, marzo, 1841, pp. 294-95. e "Herries", el de la manopla verde", t. III, nº 39, marzo, 1841, pp. 307-09.

75. Novamente sen a firma do autor aparerece "El diablo enano", subtitulado "crónica del siglo XIV", t. II, entrega 1, 1842, pp. 101-03.

76. "Carlos II de Navarra", nº 8, xuño, 1839, pp. 57-60 e ss. "Don Francisco Febo, rey de Navarra", nº 16, setembro, 1839, pp. 122-125 e ss.

77. Así nos atopamos con "La noche de Navidad", nº 14, agosto, 1839, pp. 108-109; "El pacto diabólico", nº 21, outubro, 1839, pp. 162-64; "El baile del cementerio", nº 21, outubro, 1839, pp. 175-76; "El aparecido", nº 28, decembro, 1839, pp. 222-23.

78. Como, por exemplo, : M. P. "El torneo", nº 11, xullo, 1839, pp. 86-87; L. de H. "Becerra", nº 14, agosto, 1839, pp. 106-08; E. F. "La vieja hilandera", nº 29, decembro, 1839, pp. 227-30.

79. "Un sueño", nº 5, marzo, 1839, pp. 37-38; "La Galanilla", nº 7, marzo, 1839, pp. 47-52 e "Una coqueta", nº 12, abril, 1839, pp. 95-96.

importante de narracións fantásticas. Con firma apareceron, por exemplo, os contos de José Soler de la Fuente[80], Antonio Neira de Mosquera[81], José Muñoz y Gaviria[82], José María Díaz[83], M. Vázquez Taboada[84], Fernando Mellado[85], Augusto Ferrán[86], sen embargo, a maioría ou non teñen firma[87] ou aparecen simplemente con algunha inicial[88]. No tocante a *La Ilustración*, aínda que a súa duración foi menor, resulta igualmente importante para a historia do conto fantástico. A maior parte dos relatos non leva firma[89], e só nalgúns deles aparece o nome do seu autor; é o caso de Fernán Caballero[90], R. Rúa Figueroa[91], Pablo Gambara[92], Fabio de la Rada y Delgado[93] ou L. Corsini[94].

De a penas un ano de duración temos: *El Artista Español* (1844-45) que presentou un conto[95]; *La Crónica* (1844-45), que a diferencia da revista anterior, si se prodigou na publicación de contos fantásticos, dos que unha boa parte se deben a Benito Vicetto y Pérez[96] e a Martínez López[97], ademais dos non firmados[98]. *El Siglo Pintoresco*

80. "La campana de los tres", t. VIII, xullo, 1850, pp. 145-51.

81. "Un valle en Galicia", t. XI, novembro, 1853, pp. 153-56.

82. "La torre del castillo de Olmedo", t. XIV, 1856, pp. 174-85; "Matías, el herrador", t. XIX, 1861, pp. 122-23.

83. "El pájaro del paraíso", t. XVI, 1858, pp. 121-23.

84. "El castillo del Otero", t. XXII, 1864, pp. 20-23 e ss.

85. "La cueva del Lagarto", t. XXIV, 1866, pp. 10-18.

86. "La fuente del Montal", t. XXIV, 1866, pp. 163-64 e ss.

87. Como, por exemplo, relatos como: "El premio de la sangre", t. I, febreiro, 1843, pp. 39-43; "La torre del diablo en el castillo de Monfort", t. III, nº 1, xaneiro, 1845, pp. 257-59: "Un presentimiento", t. XI, novembro, 1853, pp. 245-55; "La dama blanca de Baden", t. XI, novembro, 1853, pp. 288-94; "Leyenda imitada del siglo XII", t. XXII, 1864, pp. 194-97.

88. Así nos atopamos casos como: J. F. "El bautismo misterioso", t. VII, nº 1, xaneiro, 1849, pp. 7-11; A. de L. "Los seis convidados", t. VIII, outubro, 1850, pp. 230-35; L. V. "El demonio del lago", t. X, nº 1, xuño, 1852, pp. 121-26; J. M. G. "El hombre del mar", t. XV, 1857, pp. 164-66.

89. Sen firma apareceron contos como "La rosa marchita", t. I, nº 16, xuño, 1849, pp. 126-27 e ss.; "El arpa", t. II, nº 34, agosto, 1850, p. 271; "Sobre el simplón", t. IV, nº 50, decembro, 1852, p. 491; "La camelia blanca", t. IV, nº 51, decembro, 1852, pp. 499-501; "La mano derecha del señor de Grae", t. V, nº 212, marzo, 1853, pp. 117-18 e ss.; "Dón Félix Megía", t. V, nº 222, maio 1853, pp. 215; "Roberto de Bris", t. V, nº 231, xullo, 1853, pp. 301-302; "Un alma en el violín", t. VI, nº 259, febreiro, 1854, pp. 63-64; "El fatalista", t. VII, nº 331, xullo, 1855, pp. 258-259; "La butaca encantada", t. IX, nº 418, marzo, 1857, pp. 95-96.

90. "La hija del sol", nº 22, xullo, 1849, pp. 174-75.

91. "Una venganza", t. IV, nº 29, xullo, 1852, pp. 294-95.

92. "La amante muerta", t. VI, nº 258, febreiro, 1854, pp. 51-54.

93. "El lirio de la montaña", t. VII, nº 319, abril, 1855, p. 151.

94. "La mantilla", t. IX, nº 415, febreiro, 1857, pp. 61-62.

95. Co pseudónimo de "El peregrino" presentouse o único conto fantástico publicado na revista *El Castillo de Sterling* 1, novembro, 1844, pp. 2-3.

96. "La cabeza misteriosa", nº 16, xaneiro (1845), pp. 121-25 e ss.; "El puente Da", nº 32, maio, 1845, pp. 252-55, ambas as dúas subtitulados como "Crónicas de Galicia" e "Las Willis" respectivamente, nº 37, xuño, 1845, pp. 289-93.

97. Cun único relato, "Alfaima", subtitulado "novela original", nº 48, agosto, 1845.

98. "Pablo Allerton", nº 13, decembro, 1844, pp. 97-100; "Un viaje a la eternidad", nº 14, xaneiro, 1845, pp. 105-09; "Un sueño en París", nº 50, setembro, 1845, pp. 393-98.

(1845-1848) non se prodigou tampouco na publicación de contos fantásticos a pesar dos seus catro anos de duración. Atopamos as firmas de Gabino Tejado[99], de Antonio Neira de Mosquera[100] e algunhas iniciais[101]. Máis ambiciosa resulta a revista literaria de *El Español* (1845-1847), na que se publicaron algúns relatos fantásticos de Ildefonso Ovejas[102], de Gabino Tejado[103] e de I. Lumbreras[104], e outros sen as firmas dos seus autores[105]. Un ano durou a *Revista de Europa* (1846) na que publicou un conto Joaquín Mª López[106]. A penas uns meses sobreviviu *El Artista* (1847) —continuación da anterior do mesmo nome— nos que ofreceu un único conto sen firma[107]. De curta existencia foi tamén a revista *Hijos de Eva* (1849-1850) que intercalou un relato de José Gutiérrez de la Vega[108].

Na segunda etapa do reinado de Isabel II, que se prolongou ata 1868, atopámonos cunha importante publicación: *El Museo Universal* (1857-1869) que viu substituír en grande medida ó *Semanario Pintoresco Español*, a outra grande revista supervivinte dos períodos históricos anteriores. A diferencia das revistas do século XIX, o *Museo Universal* presentou os seus numerosos contos fantásticos co nome do autor. Así nos atopamos con escritores como Manuel de Palacio[109], José Soler de la Fuente[110], Juan de Dios de la Rada y Delgado[111], Pedro Antonio de Alarcón[112], Carlos Rubio[113], Ventura Ruíz Aguilera[114],

99. "El ahorcado de palo", t. III, nº 1, febreiro, 1847, pp. 9-12 e ss.

100. "Madrid en el siglo XXI", t. III, nº 2, febreiro, 1847, pp. 36-41.

101. Así o caso de M. M. B., "Un conto de pescador", t. I, nº 6, setembro, 1845, pp. 131-37.

102. "Los tres locos", t. I, xuño, 1845, p. 8.

103. "Bosquejo de un cuento", subtitulado "Mis viajes", t. I, nº 19, outubro, 1845, pp. 1-4 e ss. Publicouse en varias entregas polo que a súa extensión é considerable.

104. "No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague", t. 1, nº 39, febreiro, 1846, pp. 209-215.

105. Así nos atopamos con: "El espejo encantado", subtitulado "novela alemana", t. I, nº 13, agosto, 1845, pp. 12-15 e ss.; "Gionata el violinista", t. I, nº 16, setembro, 1845, pp. 12-15 e ss.

106. "Cuento fantástico", t. I, 1846, pp. 209-215.

107. "La virgen del clavel", subtitulado "cuento morisco", t. I, nº 4, febreiro, 1847, p. 31.

108. "Don Miguel de Mañara", t. I, nº 13, abril, 1849, pp. 201-08.

109. "La cueva de Zampoña", nº 6, marzo, 1857, pp. 46-47.

110. "Cuando enterraron a Zafra", nº 10, marzo, 1857, pp. 74-75; "Los maitines de Navidad", nº 15, abril, 1860, pp. 114-16.

111. "El cuarto del aparecido", nº 21, novembro, 1857, p. 179; "Por un homicidio en un hospital", nº 10, maio, 1858, pp. 78-79.

112. "La buenaventura", nº 21, novembro, 1857.

113. "La calumnia", nº 12, xuño, 1859, p. 94; "La piedra filosofal", nº 327, xullo, 1864, pp. 212-14; "El día de difuntos", nº 44, outubro, 1864, pp. 346-47; "El hijo de la fortuna", nº 27, xullo, 1865, pp. 214-15; "El tío miserias", nº 39, setembro, 1865, pp. 311-12 e ss.; "Dos historias" subtitulada "Historia primera", nº 39, setembro, 1868, pp. 311-12; "Dos historias", subtitulada "Historia segunda", nº 40, outubro, 1868, pp. 315-16.

114. "Una realidad en un sueño", nº 27, xullo, 1860, p, 215; "¡Plus Ultra!", nº 1, xaneiro, 1869, pp. 6-7.

Pedro Escamilla[115], Antonio de Trueba[116], T. De Rojas[117], M. Ossorio y Bernard[118], Dolores Gómez de Cádiz[119], Augusto Ferrán[120], Melchor de Palau[121], José Pastor de la Roca[122], Fernando Fulgosio[123], M. Ramos y Carrión[124], Federico Villalva[125], Enrique Fernández Iturralde[126], Mariano Lerroux[127], A. Campos y Carreras[128], José María Gutiérrez de Alba[129].

Outras revistas de menor duración que a anterior inseriron algún conto como *La Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855), pertencente a Mª del Pilar Sinués y Navarro[130]; ou o xornal para nenos *Educación Pintoreca* (1857-1858), no que volvemos atopar o nome de Fernán Caballero[131], xunto a outros contos nos que só apareceron as iniciais[132].

A chamada "Revolución del Gloriosa" no ano 1868 supuxo o final do reinado de Isabel II e, ó mesmo tempo, representa a liña divisoria que separa a prensa da etapa romántica e posromántica do novo xornalismo xurdido despois dela. O conto fantástico seguirá publicándose e verá incrementado o seu prestixio, adaptado agora ás novas correntes literarias[133].

M. T. L.

115. "El gabán verde", nº 48, novembro, 1860, pp. 383-84.

116. "De patas en el infierno", nº 21, maio, 1861, pp. 167-68 e ss.; "El perro negro", nº 34, agosto, 1862, pp. 271-72; "Traga-Aldabas", nº 41, outubro, 1867, pp. 327-28 e ss.

117. "La cueva de Menga", nº 37, setembro, 1861, pp. 295-96.

118. "Un cuento de viejas", nº 4, xaneiro, 1862, pp. 28-30.

119. "La soledad del alma", nº 7, febreiro, 1862, pp. 55-56.

120. "El puñal", nº 16, abril, 1863, pp. 126-27.

121. "El cementerio del mar", nº 19, maio, 1863, pp. 147-50.

122. "La sombra ensangrentada", nº 52, decembro, 1863, pp. 414-15; "Los palacios de Villena", nº 17, abril, 1867, pp. 135-36 e ss.; "La cena de los muertos", nº 10, 1868, marzo, pp. 79-80 e ss.

123. "Alonso de Moar", nº 19, maio, 1864, pp. 151-52 e ss.; "La Corredoira", nº 43, outubro, 1865, pp. 341-42.

124. "La segunda vez", nº 24, xuño, 1866, pp. 190 e ss.

125. "Mal de ojo", nº 42, outubro, 1866, pp. 335-36 e ss.

126. "El espejo roto", nº 32, xaneiro, 1867, pp. 14-15; "Un siglo de vida", nº 43, outubro, 1867, pp. 343-44.

127. "Recuerdos fantásticos de Galicia", subtitulado "el monasterio de Meira", nº 30 xuño, 1867, pp. 239-40.

128. "Desalmao", nº 44, novembro, 1867, pp. 351-52.

129. "Rufina, o una terrible historia", nº 1, xaneiro, 1869, pp. 7-8 e ss.

130. "Luz de luna", subtitulado "Leyenda histórica", t. III, 1855, pp. 634-61.

131. "El pájaro de la verdad", t. II, 1857, pp. 30-70; "Misterios de la noche", t. II, 1857, pp. 257-60.

132. Coas letras J. A.V. firmouse "Los cuentos de la aldea", t. I, nº 3, 1857, pp. 257-60.

133. Algunhas das ideas expostas neste artigo apareceron publicadas con anterioridade en "Periodismo y cuento fantástico en el romanticismo español", I Simpòsi D'Estudis Romàntics: *Romanticisme i Fi De Segle*, Càtedra Ramón Llul, Palma de Mallorca, xullo de 1990; "Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña", *Lucanor* nº 9, maio, 1993, pp. 91-117; e "El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del diecinueve" (1818-1868), Congreso Internacional sobre *La narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, celebrado en Lleida en abril de 1996 (no prelo).

Sobre o realismo máxico pictórico

Franklin García Sánchez

Na segunda metade do noso século o concepto de realismo máxico gozou dunha atención particular no discurso teórico-crítico sobre as artes e a literatura. Non creo que sirva de moito insistir no xa sabido, é dicir, que é extremadamente polémico, como tampouco adoptar unha posición de beata adhesión ou de absoluto rexeitamento. O importante é recoñecer a súa extraordinaria capacidade para cativar a imaxinación crítica e para promover unha reflexión sobre a obra artística. "Realismo máxico", como "barroco", son termos inextirpables e necesarios que interpelan a obra de arte na súa mesma esencia: o primeiro no nivel das complexísimas relacións entre a visión e outras realidades, entre obxectividade e subxectividade, o segundo no da pulsión dionisíaca consubstancial á experiencia artística e sen a cal a arte non sería máis que un esvaído calco da realidade.

As orixes conceptuais do realismo máxico son pictóricas e foi nese eido onde o termo deu coas súas máis felices aplicacións, comezando, claro está, polo propio Franz Roh[1]. Non resulta fortuíto que isto ocorrese deste xeito, ou sexa que o achado conceptual se producise en simbiose coa arte pictórica, xa que este posúe a innegable vantaxe de xustapoñer nunha soa unidade visual, nun verdadeiro simultaneísmo, dúas ordes ou realidades, facilmente recoñecibles, por certo, na nota aclaratoria coa que Roh dá comezo ó seu ensaio: "quero indicar que o misterio non descende ó mundo representado, senón que agocha e palpita tras del"[2]. Certo é que o realismo máxico tamén pode ser cinematográfico, como demostra o cine de Krysztof Kieslowski ou, alo-

1. Roh, Franz. *Realismo mágico. Post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente.* Revista de Occidente, Madrid, 1927.
2. *Ibidem*, p. 11.

menos, dúas das súas obras, *A dobre vida de Verónica* (1991) e *Vermello* (1994), pero en pintura o realismo máxico, ó non precisar da dimensión de temporalidade, ofrécese na súa forma máis quintaesencial. O medio pictórico, xa que logo, asegurou a Roh unha privilexiada perspectiva para a exploración do fenómeno do misterio, da maxia latente no real. Pero seguramente non daría logrado dar substancia a esa perspectiva de non llelo ter facilitado o contexto artístico da época, o cal permitía o contraste entre obras cada vez máis liberadas das ataduras do mundo empírico (fauvistas, expresionistas, cubistas, futuristas e mesmo surrealistas) e obras que non renunciaban a unha determinada representación realista, as cales, *grosso modo*, podemos englobar dentro da *Neue Sachlichkeit*, Nova Obxectividade, termo que abrangue máis que o de Realismo Máxico e equivalente ó *Nach-Expressionismus* de Roh[3]. Nesta Nova Obxectividade caberían, en efecto, boa parte das obras e pintores representados no libro do crítico alemán (Mense, Schrimpf, Räderscheidt, Davringhausen, Kanoldt, Dix, Grosz, Scholtz, entre outros). Todos estes pintores, de feito, forman parte do grupo de figuras representativas desa tendencia, vista xa desde unha perspectiva actual[4]. Indicio de carácter realmente fundacional do libro de Roh.

Xa que logo, e aínda que pareza unha tautoloxía sinalalo, o realismo máxico é un realismo, pero un novo tipo de realismo que non só é unha volta á orde, senón tamén unha arte inquietante, estrañadora, que establece relacións inéditas coa realidade[5]. O realismo máxico é unha vertente artística que parece ter asimilado xa as ensinanzas de Freud e de Jung, de aí que se presente como un discurso para o cal o mundo da psique fixo corpo coa realidade. Isto explicaría un dos seus trazos máis reveladores, consensualmente aceptado por todos os estudiosos do tema: o seu estatismo onírico. Por suposto que esta característica é tamén surrealista, pero hai que lembrar entón de novo que se trata dun realismo e volver á idea de Roh dunha maxia que palpita dentro da realidade mesma. Así, mentres a estética surrealista representa un salto radical ó mundo do inconsciente coa conseguinte aparición doutro mundo, o realismo máxico é unha arte mesurada, "clásica", que se desempeña nunha zona entre o *Unheimlich*, o sinistro freudiano, e *esta* realidade. Por esta razón o realismo máxico é indisociable da esfera do cotián, como entre outros sinala Seymour Menton[6]. En conxunto, a diferencia entre realismo

3. Nótese que Roh, na segunda versión do seu libro (1958), toma xa a terminoloxía de *Neue Sachlichkeit (Vid.* Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981.* The Art Alliance Press, Filadelfia; Associated University Press, Londres e Toronto, 1983, p. 18).

4. *Vid.*, por exemplo, Michalski, Sergiusz. *Nouvelle objectivité.* Beneditk Taschen Verlag GmbH, Colonia, 1994.

5. *Dicitionnarie des courants picturaux: Tendances, mouvementes, écoles, genres du Moyen Âge à nos jours.* Larousse, París, 1990, p. 268.

6. Menton, Seymour. *Op. cit.* p. 58.

máxico e surrealismo é obvia cando se consideran os respectivos coeficientes de irrealidade que os mesmos implican. Existen, non embargante, casos limítrofes como o de certas pinturas de Henri Rousseau (*Guerra* ou *A cabalgata da discordia*, 1894, *Os alegres farsantes*, 1906, *O encantador de serpes*, 1907, *A xungla: tigre atacando un bisonte*, 1908, e, en suma, todas as súas pinturas ambientadas na selva), onde o marco de referencia máxico-realista do cotián, condición necesaria da tendencia, é a penas discernible e penetra nun ámbito surrealizante: o realismo máxico endexamais podería asentarse nun onirismo puro.

Insistir no carácter realista do realismo máxico permite deslindalo tamén doutras tendencias da *Neue Sachlichkeit* e doutros estilos da vangarda (á que, por certo, por pleno dereito pertence).

Con relación ó primeiro hai que salientar as notables diferencias entre o realismo máxico e certas pinturas do chamado "verismo", pois mentres algunhas das obras así clasificadas son plenamente máxico-realistas, outras non o son en absoluto. En efecto, á parte da factura ultranítida (aspecto que logo abordaremos), o que une as pinturas máxico-realistas e as veristas é soamente un antiexpresionismo de tema, razón pola cal deixan atrás o que moitos expresionistas consideraban abstracciónes metafísicas do expresionismo alemán, para se concentrar na realidade cotiá. Polo demais, se se establecen como exemplo dous grupos de pinturas (por unha banda, *Autorretrato con modelo*, 1927, *Dúas amigas*, 1928, e *Sonja*, 1928, de Christian Schad e *Ó traballo*, 1929, de Oskar Nerlinger e, do outro, *Día gris*, 1921, e *Os piares da sociedade*, 1926, de George Grosz, e *Encontro de fetichistas e de flaxelantes maníacos*, c. 1921, de Rudolf Schlichter), descubriranse notables diferencias entre eles en torno ó coeficiente de distorsión. Así, mentres o primeiro grupo ofrece unha realidade non distorsionada ou sensatamente distorsionada (para unha visión familiarizada coa fotografía e o cine os característicos planos de preto de Schad ou o contrapicado de Nerlinger non son verdadeiras distorsiónes), e cunha innegable vibración máxica, o segundo arrastra unha carga satírico-ideolóxica que non só se resolve formalmente en distorsión expresionista, senón que, ademais, disolve toda posibilidade de efecto máxico. A comparación das dúas series permite precisar tamén que o realismo non é soamente un tema, senón a conxunción de dous vectores: unha realidade dalgún xeito familiar ou recoñecible para o receptor e un certo distanciamento, un certo tratamento "obxectivo" non distorsionador desa realidade, o cal non exclúe, por suposto, pero xa a outro nivel, a densidade connotativa. Esta distancia, en certo modo fría, verifícase en todas as grandes obras pictóricas que se puidesen considerar realistas, desde o *Retrato dos Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, ata *Os picapedreiros* (1849), de Gustave Courbet, pasando por unha boa parte da pintura holandesa do século

XVII, con Vermeer á cabeza, e un apreciable número de obras velazqueñas e, entre elas, as sobranceiras *Meninas* (1656)[7].

O realismo máxico ha ser deslindado igualmente de dúas tendencias vangardistas, a *pittura metafisica* e o Novo Clasicismo, coas cales comparte unha característica primordial: a técnica hipernítida, sólida[8], intrinsecamente ligada a un borrado de factura, a cal se ofrecerá como superficie moi fina, como metal brunido, na propia imaxe de Roh[9]. O efecto resultante deste precisionismo uniforme adoita ser de estrañeza, razón pola cal se tendeu a considerar este trazo como indisociable do realismo máxico. O seu indiscutible mestre, como sinala Menton, foi Jan van Eyck[10] e, máis tarde, durante o século XVII, estaría chamado a desempeñar un papel de primeira magnitude na pintura holandesa, aínda que, contra toda esperanza, menos en Vermeer —en quen atopamos un enfoque uniforme pero non ultranítido— que noutros artistas como Pieter Saenredam, Gerard Houckgeest ou Samuel van Hoogstraten. Aínda que frecuentemente asociada a realismos[11], non debe perderse de vista que foi maxistralmente empregada por Piero della Francesca en pinturas de tema bíblico ou relixioso, é dicir, nada realistas, de onde se deduce que a distinción establecida por certos críticos entre realismo e naturalismo é totalmente oportuna[12]. No noso século, en verdade, tivo un uso moi difundido tanto en tendencias realistas (o hiperrealismo americano) como non realistas (o surrealismo). Daquela, esta técnica, máis que realista é ilusionista, xa que se relaciona coa representación convincente —como se fose real ou mesmo máis verdadeira que o real—[13] do significante, independentemente do feito de que este posúa ou non correlatos na realidade. No caso de Chirico, concretamente en *As delicias do poeta* e en *O enigma da fatalidade*, ambas as dúas de 1914, os obxectos e os seres aparecen tan radicalmente desfamiliarizados e distorsionados que non creo posible falar de realismo; non ocorre así en *Misterio e melancolía dunha rúa*, 1913, que considero non só unha obra mestra do realismo máxico, senón tamén, se cadra, como un dos posibles límites da tendencia. Esta obra, en realidade, desenvólvese nunha rexión de perfecto equilibrio entre o real e o onírico, entre unha realidade familiar

7. Non incluín *O dous de maio de 1808* e *Os fusilamentos do tres de maio* (c. 1814), de Goya, por considerar que estas pinturas conlevan un grao de envolvemento emocional que excede con moito a estética realista. Proxección subxectiva que se resolve nunha dinámica xestual con tensión expresionista.

8. En inglés calificada de *ultrasharp focus (Vid.* Menton, Seymour, *Op. cit.*, p. 20).

9. Roh, Franz. *Op. cit.*, p. 132.

10. Menton, Seymour. *Op. cit.*, p. 20.

11. Sager, Peter. *Nuevas formas de realismo.* Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 39-41.

12. Wood, Paul. "Realism and Realities: Realism in the 1930s.", en Fer, Briony; Batchelor, David; e Wood, Paul. *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars.* Yale University Press, New Haven e Londres, 1993, p. 254.

13. Thomas, Karin. *Diccionario del arte actual.* Editorial Labor, Barcelona, 1987, p. 118.

(rúa, praza, nena xogando cun aro, carreta) e unha realidade estrañada, unha realidade na fronteira de *das Heimlich* e *das Unheimlich* (violenta pendente da rúa, sombras, unha delas totalmente misteriosa, carreta fantasmal, agudo contraste de luz e sombras).

No tocante ó Novo Clasicismo e situándonos nun plano que transcende a simple idea de "retorno á orde" ou de "apolinismo", cabe sinalar que "realismo" e "clasicismo" son mutuamente excluíntes, pois mentres o primeiro vive en estricta simbiose coa realidade na súa dimensión cotiá e cambiante, o outro esgrime valores universais e inmutables[14]. De aí que unha obra como *Os dous polichinelas*, 1922, de Gino Severini, por citar tan só esta, non se desenvolva nun ámbito que poida considerarse realista, a causa non só da acentuadísima abstracción que impide asignarlle un lugar e un tempo específicos dentro da realidade, senón tamén pola monumentalidade das figuras. Monumentalidade que, por certo, exclúe automaticamente do realismo certas pinturas de Picasso como *Mulleres correndo na praia*, de 1922. Polo que respecta á maxistral pintura de Severini non poño en dúbida a existencia dun perturbador efecto máxico, pero ese efecto viría, alomenos en parte, da depuradísima factura en *sharp focus*, con independencia do carácter realista ou non desas figuras e do seu universo.

A capacidade da técnica ultranítida para espertar no receptor unha sensación de encantamento, estrañeza ou desasosego é, xa que logo, incuestionable. A técnica é ambigua de seu xa que de tanto acentuar a realidade do representado (esa visión microscópica[15], eses contornos tan imposiblemente precisos, esa inapelable solidez) acaba revelando a súa irrealidade. Carácter oximorónico da técnica que non escapou, por certo, a estudiosos da pintura holandesa do século XVII como Mariët Westermann, quen sinala, referíndose a Gerard Dou e á súa extraordinaria técnica ilusionista con borrado do proceso pictórico, "a súa extraordinaria habelencia para imitar a vida"[16]. No contexto da pintura do século XX a natureza inquietante da técnica apunta a unha realidade que incorporou definitivamente o universo da subxectividade e do inconsciente, sinalando á súa maneira a fin de toda posibilidade do realismo inxenuo, "obxectivo". Eco, se se quere, relativamente serodio cando se considera que xa cara a 1890 a cultura da visión, dominante no campo artístico de Occidente desde tempos de Alberti, entrara en crise, como oportunamente sinalou Martin Jay[17]. Na cultura do século

14. Wood, Paul. *Op. cit.*, p. 256.

15. Consúltese a cita de Robert Hughes sobre a arte de Jan van Eyck (Menton, Seymour. *Op. cit.* p. 20).

16. Westermann, Mariët. *A Worldly Art: The Dutch Republic, 1585-1718.* Harry N. Abrams, Incorporated, Nova York, 1996, p. 33.

17. Jay, Martin. "Photo-unrealism: The Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism", en *Vision & Textuality* (Eds. Stephen Melville e Bill Readings). Houndmills, Basingstoke, Hampshire e Londres, 1995, pp. 344-60.

XX o realismo soamente pode ser revisitado lucidamente, con distancia, polo que non debe estrañar a profunda relación existente entre o hiperrealismo americano e o realismo holandés do século XVII, ata o punto de poder considerar o primeiro como un "renacemento" do outro, entorno, xustamente, á problemática da ilusión da realidade[18].

Na órbita do hiperrealismo, do realismo máxico e do *sharp focus* atópase unha parte da obra pictórica de Fernando Botero. Coas súas formas hiperbolicamente barrocas (barrocas no seu volume, non no seu movemento, pois tenden ó estático), pero cun altísimo grao de ilusionismo e, ademais, conectadas coa realidade cultural hispanoamericana (como en *A familia Pinzón*, 1965, *Santa Rosa de Lima*, 1966 e *La familia presidencial*, 1967), a arte de Botero promove unha reflexión sobre o realismo máxico e os seus límites. Pois, ¿habemos considerar realistas estas obras ou, pola contra, que o elemento de distorsión nelas presente imposibilita calquera hipotética adscrición realista? Unha resposta a tan complexa interrogante será sempre insatisfactoria e incerta porque pon en xogo a noción mesma de realismo, concepto-hidra na feliz formulación de Sager[19]. A primeira vista o argumento da distorsión, anteriormente esgrimido neste traballo, parecía excluír o tipo de figuración boteriana do campo do realismo. En efecto, ¿como conciliar unha forma claramente expresionista (aínda que dun expresionismo non xestual) cun posible realismo? Ademais, ¿por que querer situar a Botero nunha órbita realista cando a súa maneira encaixaría perfectamente dentro do expresionismo, tendencia ata tal punto dominante en Latinoamérica durante o século actual que puido ser considerada nel como conxénita?[20] Sen embargo, o termo de realismo é prestixioso, pertinaz e, provisto de calificativos, temible: "Máxico", "fantástico", "novo", etc.[21], adxectivación que revela a intención de axustar unha problemática metahistórica indisociable da expresión artística a particulares contextos históricos e estéticos. Resoltamente orientados cara a unha concepción diacrónica do realismo e amparados, por suposto, no atributo de "máxico", podemos imaxinar un realismo que espalle os límites do aceptable como real (o que as artes, realistas ou non, sempre fixeron, por certo) a formas como as de Botero, profesando unha militancia dentro do realismo que se vería gratificada pola súa decidida contextualización cultural e histórica. Formas que partindo do real inchan e barroquízanse para acoller realidades non físicas, subxectivas (¿unha interpretación de Latinoamérica, do seu exceso e desmesura?), pero non como aditamento, senón como consubstancialidade. Esta fusión de realidade e de subxectividade nunha mesma figuración pictórica atópase, por certo, en perfecta

18. Sager, Peter. *Op. cit.*, p. 22.
19. *Ibidem*, p. 20.
20. Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. Thames and Hudson, Londres, 1993, pp. 15-16 e 152.
21. Sager, Peter. *Op. cit.*, pp. 18-19.

consonancia co espírito máxico-realista tal como o expresara Roh. Por suposto que sempre se podería aducir que boa parte dos contempladores dos cadros de Botero seguirá considerándoos non realistas, o cal, sen embargo, non sería máis que unha inevitable manifestación do recoñecido carácter elitista da arte moderna.

No curso do noso estudio da problemática do realismo máxico foi xurdindo un determinado perfil coas seguintes liñas dominantes: fusión (e non só combinación) do real co subxectivo ou imaxinario, distanciación obxectiva, estatismo da composición (que adoita asociarse co onírico), uso da técnica do enfoque ultranítido con erradicación dos sinais de factura. Todos estes trazos atópanse espallados —aínda que, por suposto, non con exacta formulación— ó longo do ensaio de Roh, quen logo os recolle en forma de esquema comparativo co expresionismo á fin do libro[22]. Dun xeito ou doutro aparecen nos traballos de estudiosos posteriores do tema, como Wieland Schmied[23] e Menton. Corresponde agora concentrar a nosa atención nos tres primeiros trazos, escrutinio que ten como principal finalidade dar a aquel perfil un maior espesor diacrónico mediante a exploración das protoformas do realismo máxico.

FUSIÓN DE ORDES DE REALIDADE

Este é o trazo que mellor permite captar a esencia do realismo máxico, pois a confrontación de ordes diversas, obxectiva e subxectiva, real e irreal, por exemplo, é susceptible de revelar as fisuras non realistas do estilo. En resumidas contas, o efecto máxico que define á maneira máxico-realista provén da inextricable fusión entre o atribuíble á experiencia obxectiva do real e aquilo que excede esa experiencia, fracturándoa e amosando os seus límites. Por suposto que ese efecto máxico atopámolo en pinturas máxico-realistas nun sentido estricto, é dicir, posteriores ós anos 20[24]. Sen embargo, obras pictóricas anteriores ilustran perfectamente a cuestión do efecto máxico provocado pola fusión de ordes diversas. E, como as obras citadas, fano cun grao cero de distorsión, cun realismo moi depurado. Citemos entre elas o debuxo *A cidade abandonada* (1904) do belga Fernand Khnopff, considerada por Jorg Krichbaum e Rein A. Zondergeld como un paradigma de realismo máxico en pintura[25] e o óleo *A casa cega* (1892) de Wiliam

22. Roh, Franz. *Op. cit.*, p. 131.
23. Menton, Seymour. *Op. cit.*, pp. 18-20.
24. Ás xa citadas pinturas alemanas dos anos 20 poden engadirse as naturezas mortas de Alexander Kanoldt, Georg Schrimp e Hans Martens. Tamén as inquietantes paisaxes de Franz Radziwill, a quen nos referiremos máis tarde.
25. Krichbaum, Jorg e Zondergel, Rein A. *Dictionary of Fantastic Art*. Barron's, Woodbury (Nova York), Londres, Toronto, Sidney, 1985, p. 10.

Degouve de Nunques. En ambos os dous casos (unha praza, posiblemente da cidade de Bruxes, envolta na brétema; unha casa cunha parte agresivamente iluminada e con outra en sombras agás por unha enigmática luz) atopamos espacios desertados, fantasmais, asaltados por outra realidade, que se manifesta, non obstante, como unha posibilidade interna da primeira.

Como considero que a problemática da fusión constitúe o eixe da conceptualización do realismo máxico, debo agora propoñer unha ilustración máis dinámica (e conflictiva) do que entendo por fusión máxico-realista. A tal fin recorrerei ó cine e especificamente a un exemplo que xa utilicei noutro traballo, aínda que daquela non o enfocaba á luz do realismo máxico[26]. Trátase da adaptación ó cine do episodio quixotesco das ovellas e os exércitos de cabalerías, entidades que, como tratei de demostrar naquela ocasión, acadan na versión fílmica un grao de fusión ausente na novela de Cervantes, debido á obstrucción irónica exercida nela polo autor implícito. O que ocorre no filme de Gutiérrez Aragón é que, en medio dunha secuencia na cal se xustapoñen por separado a visión de Sancho (son ovellas) e a de don Quixote (son exércitos), introdúcense cinco planos unitarios onde coexisten no mesmo espacio material, en perfecta fusión, as dúas realidades. No realismo máxico as realidades, aínda que de signo diferente, non se dan desconectadas, senón como compoñentes intrínsecos dun mesmo fenómeno.

Non ignoro, por suposto, os problemas teóricos que suscita esta ilustración como resultado da súa diferencia respecto ós exemplos antes sinalados de Degouve de Nunques e de Khnopff, pois, en efecto, se neste último caso as dúas realidades aparecían iconicamente confundidas, agora cada unha delas acada autonomía icónica, aínda que sempre dentro dunha unidade de visión, o plano. Por conseguinte, nun caso o subxectivo ou irreal só existe como realidade latente, mentres que no outro a "segunda" realidade logra manifestarse. Trátase, obviamente, de dúas especies dunha mesma familia, a cal calificarei de entrópica por tender á indiferenciación, é dicir, á anulación das diferencias entre realidades de distinta orde[27].

A primeira rama desempéñase na exacta fronteira entre as dúas ordes (Jackson falaría de *paraxe*)[28], de aí que represente por definición

26. García Sánchez, Franklin. "Adaptación e contido latente: a propósito dunha secuencia de *El Quijote* (1992) de Manuel Gutiérrez Aragón", en *Boletín Galego de Literatura* 12 . Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, novembro, 1994, pp. 83-87.

27. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, Londres e Nova York, 1986, pp. 72-73.

28. *Ibidem*, pp. 19-20.

un realismo máxico de atmosfera. Dentro del, sen embargo, habería que distinguir dous subtipos, un de atmosfera poética, outro de atmosfera sinistra, inquietante. No século XX o realismo máxico adoita pertencer ó segundo subtipo, pero se pensamos, por exemplo, en Vermeer veremos que boa parte dos seus trinta e cinco cadros corresponden á modalidade poética polo fondo lirismo que manifestan. Sinalemos entre eles os seguintes: *Moza lendo unha carta* (1657), *Canellón* (1657-1658), *A leiteira* (1658-1660), *Vista de Delft* (1660-1661), *Muller en azul lendo unha carta* (1662-1664), *A lección de música* (1662-1665), *Dama pesando perlas* (1664), *Muller con xerra* (1664-1665) e *Rapaza con pendente de perlas* (1665). Por suposto, nada impide considerar estas obras como simplemente poeticorrealistas.

Polo que toca á segunda modalidade entrópica, a súa inclusión no realismo máxico permite a incorporación teórica da decisiva dimensión da realidade desdobrada, do dobre. A cuestión resulta de máxima importancia non só por representar a manifestación icónica dunha fisura en aparente equilibrio apolíneo do estilo e situarnos de plano no campo da fantasía, do non mimético, senón tamén por constituír o nexo preciso entre realismo máxico e barroco.

Aínda que se poden imaxinar tratamentos estrictamente realistas do tema do dobre, a súa relación coa fantasía resulta case natural como manifestación dunha realidade que se desequilibra e fractura. De aí que os desenvolvementos fantásticos do tema do dobre sexan correntes, como nos dous filmes antes mencionados de Kieslowski (*A dobre vida de Verónica* e *Vermello*) e en *Lost Highway* (1997) de David Lynch. Significativamente, un fascinante cadro do realismo máxico histórico (*Autorretrato*, 1928, de Anton Räderscheidt) utiliza a temática do dobre como unha estratexia de penetrante sentido metafórico. Así, veremos nel o artista no seu estudio e, detrás del, o seu dobre feminino, espido e en forma de cadro dentro do cadro. Ambas as dúas figuras escrutan abertamente o espectador nesta sobrecolledora representación do ser andróxino.

En canto ó barroco, non me refiro, por suposto, ó barroco exuberante, expresionista, xestual de Rubens, senón ó máis discreto e conceptista de Velázquez[29] ou ó delicado e case imperceptible de Vermeer. Aínda que *As meninas* presenta a factura solta tan característica da maneira xestual velazqueña, o seu realismo, tanto factual (trátase dunha escena real) como de execución (o seu carácter en certo modo fotográfico, a construcción da perspectiva do chan como se prolongase o

29. Considero pertinente o paralelismo entre as parellas Quevedo / Góngora e Velázquez / Rubens como expresión de dúas modalidades barrocas perfectamente discernibles.

espacio do espectador, etc.)[30], non foi posto en dúbida polos críticos. Agora ben, dese entorno incontrovertiblemente realista xurdirán as múltiples fracturas do realismo, os múltiples xogos de espellos e ocultamentos que fixeron da interpretación deste cadro, como do *Quixote* en literatura, un exercicio sempre parcial e inconcluso: o cadro dentro do cadro co pintor pintando, sen que se saiba exactamente qué[31], outros cadros dentro do cadro, *Minerva e Aracné* e *Apolo e Marsias*, os cales encerrarían a clave do tema[32], o esvaecido reflexo especular dos monarcas, as miradas dos personaxes, que ó miraren os máis deles á fronte poderían estar facéndoo tanto na nosa dirección como na dos reis. Este realismo desestabilizado, desdobrado e ambiguo está na orixe do efecto perturbador producido por unha obra posuidora dunha esencia tan lexitimamente máxico-realista como barroca.

Vermeer é outro mestre do reflexo e do desdobramento, dimensión que tamén nel adoita tomar a forma do cadro dentro do cadro e do espello, como sinala Gállego[33]. Esta cuestión repercúte polo menos no tercio da producción do artista, cómputo realizado excluíndo aquelas obras onde as pinturas representadas dentro do espacio pictórico desempeñaban un papel que me parecía obedecer máis ben a imperativos formais ou simplemente decorativos. Dese tercio escollín *A lección de música* por tratarse dunha obra exemplar no plano que nos ocupa. Non me fixen eco do maxistral autorretrato *A arte de pintar* (1666-1667) a causa da compoñente alegórica do cadro, que absorbe nitidamente os elementos realistas que tamén posúe[34].

A lección de música é unha obra indiscutiblemente mestra de Vermeer. Construída cunha perspectiva do chan en forma de plano inclinado que fai "rodar" o cadro cara ó espectador, obrigándoo a abrazarse a el, a fundirse con el, *A lección de música* é tamén unha das pinturas máis xeométricas, máis "abstractas" do mestre de Delft. Dominada por liñas e ángulos rectos, a obra difunde cadrados e rectángulos por todo o espacio pictórico: ringleiras de lousas cadradas en alternancia de negro e de branco veado, separadas por intervalos de lousas soamente negras, conxunto que o receptor percibe ilusionisticamente desde enriba e que atravesa a parte visible da sala onde se atopan os

30. Brown, Jonathan. *Images and Ideas in Seventeeth-Century Spanish Painting*. Princeton University Press, Princeton, Nova Jersey, 1978, p. 91. *Vid.* Tamén Baticle, Jeanine. *Velázquez el pintor hidalgo*. Aguilar Universal Pintura, Madrid, 1990, p. 119.

31. Gállego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Ensayos Arte, Cátedra, Madrid, 1991, p. 128.

32. *Ibidem*, p. 165.

33. *Ibidem*, pp. 98-100 e 170-72.

34. Tamén *As meninas* foi obra interpretada como alegoría da creación artística, pero o feito de que ese sentido fose só captado tres séculos despois (*Vid.* Brown, Jonathan. *Op. cit.*, p. 89) demostra qué oculto estaba.

dous personaxes; rectángulos das ventás da esquerda, da sección de parede onde se atopan as mesmas, rectángulos do virxinal, do espello e do cadrado pendurados na parede frontal, da sección do teito onde remata o cadro pola súa parte superior, da mesa cuberta dun groso tapiz estampado no primeiro plano da dereita. Fronte ó virxinal, e se cadra tanguéndoo, a rapaza, e á súa dereita o home cunha man posta na esquina frontal do instrumento. E o máis importante: ante a muller, o sinalado espello onde se reflicten o seu rostro e mais o seu torso, así como unha parte da mesa, a parte inferior dun cabalete e unha caixa, supostamente unha cámara escura[35]. Reflexo, daquela, non só do personaxe senón tamén do mesmo cadro nunha das versións máis suxestivas do tema do cadro dentro do cadro na historia da pintura. De particular interese é o reflexo da rapaza, que ó non corresponder á posición do personaxe ante o espello, abre unha fenda na suposta fidelidade do dispositivo especular na representación da realidade. En efecto, como observou Edward A. Snow, ese reflexo, onde o rostro da rapaza aparece ladeado cara á dereita, cos seus ollos mirando resoltamente en dirección ó home, sería máis ben o reflexo do ser interior da figura[36]. Encontrariamos así unha "montaxe" de gran pureza onde o personaxe é simultaneamente o mesmo e mais o outro.

Pola súa parte, o reflexo tan elusivo e fragmentario do cabalete, acompañado pola soberbia elipse do artista e do seu acto creador (explícitos, por exemplo, en *As meninas*) xera unha dinámica tanto entre o artista e a súa obra (a eclipse do pintor como metáfora, digamos, da impersonalidade realista) como entre o visible e o invisible na obra de arte, entre o que o artista pode dar a ver (é dicir; moi pouco) e o espesor alucinante e labiríntico da realidade exterior ó cadro. Nin nun caso nin no outro se desmente a proverbial modestia de Vermeer, que profesa un realismo, ó apuntar claramente ós límites da arte na captación da realidade, que é todo menos inxenuo[37].

DISTANCIACIÓN OBXECTIVA

Vermeer é o artista que con maior plenitude encarna esta característica e é de xustiza que unha obra súa, como acabamos de ver, lógrase expresar a impersonalidade perseguida polo creador realista en tan fermosa metáfora sinecdótica e elíptica. Isto non significa, por certo, que

35. Bailey, Martin. *Vermeer.* Phaidon, Londres, 1995, p. 70.

36. Snow, Edward A. *A Study of Vermeer.* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1979, p. 93.

37. Comparando *A Gioconda* (c. 1500) e *Rapaza con pendente de perlas*, Snow observa con agudeza cómo a segunda encerra unha protesta "contra a súa propia inadecuación, contra a futilidade da creación" (*Ibidem*, 9, traducción miña).

Vermeer estea totalmente ausente da súa obra. En *A alcaiota* (1656) a figura en posición lateral que nos interpela cun vaso de viño na man esquerda e unha cítara na dereita é con toda probabilidade unha imaxe do propio artista. *A arte de pintar*, pola súa banda, é indubidablemente un autorretrato. En ambos os dous casos, non obstante, o creador aparece desmitificado: no primeiro mediante unha sorprendente invitación "dionisíaca" nun artista apolíneo por antonomasia, no segundo coa representación non só elusiva do pintor —de costas—, senón tamén un tanto burlesca cos calcetíns caídos.

Vermeer, pero non só Vermeer, tamén un sector apreciable da pintura holandesa do século XVII e comezos do XVIII (a de Ambrosius Bosschaert, Pieter Saenredam, Gerard Houckgeest, Samuel van Hoogstraten e Jan van der Heyden, por exemplo) ilustran o borrado de subxectividade a que me veño referindo. E ilústrano máis pronunciadamente que Vermeer, pois eles, a diferencia do mestre de Delft, optan decididamente por un xestualismo imperceptible baseado no enfoque ultranítido combinado co borrado da factura. Isto é así agás nas seguintes pinturas, que lles pertencen respectivamente: *Xerra de flores* (c. 1618-1621), *Interior da igrexa de San Bavo en Haarlem* (1648), *Nova igrexa de Delft coa tumba de Guillerme I* (1650), *Vista dun corredor* (1662) e *Habitación con curiosidades* (1712). A extraordinaria atención ó detalle que manifestan todas estas pinturas demostra, como sinalou Svetlana Alpers, que a arte holandesa do Século de Ouro presenta unha irreprimible tendencia cara ó descritivo, cara á realidade como experiencia da visión[38]. De aí que pinturas como estas, aínda que en absoluto asimilables a imaxes logradas mecanicamente a causa do grao de estilización artística que as preside, poidan considerarse nalgunha medida como precursoras da imaxe fotográfica na cultura visual do Occidente. En realidade, se estas pinturas aparecen como máxicas (admitindo que a percepción do carácter máxico dunha obra en cuestión moi subxectiva) é precisamente porque non son posibles. Non o son, de feito, nin a alucinante precisión con que se ofrecen á vista dos obxectos de van der Heyden (mobles, enciclopedias abertas, alfombra, tapiz, mapamundis, armadillo disecado, etc.) ou as flores de Bosschaert nin os interiores de Houckgeest, van Hoogstraten e Saenredam, bañados os tres nunha similar luz irreal, de ton uniforme. Tampouco o é a minuciosa escenografía a que se somete o espacio pictórico, como a coexistencia na xerra de Bosschaert de flores de diferentes estacións[39] ou a carta depositada no primeiro escalón da escaleira á dereita en *Vista dun corredor*, por non sinalar máis que eses exemplos.

38. Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeeth Century*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983 *passim*.

39. Westermann, Mariët. *Op. cit.*, p. 90.

A obxectivación da imaxe en Vermeer reviste un carácter máis complexo, pois nel as formas vistas (figuras e obxectos), como se dan acompañadas dun leve xestualismo, carecen da definición ultranítida e da solidez características da pintura holandesa do Século de Ouro[40]. O cal, por certo, faría menos "fotográficas" ou, en todo caso, "ópticas" estas imaxes, a non ser que ampliemos o paralelismo coa fotografía á obtención de imaxes borrosas ou que lembremos a familiariedade do pintor con outro dispositivo óptico, a cámara escura, hipótese hoxe incontrovertible. Isto non significa que o artista traballase directamente a partir de imaxes de cámara escura, pero si que con toda probabilidade as tivo en conta para acadar algúns dos seus sorprendentes efectos pictóricos[41].

Resulta, xa que logo, evidente que a factura velada de Vermeer se atopa na raíz da atmosfera de poesía ou de maxia que se desprende da súa arte, e este simple feito desafía a idea tan difundida da relación exclusiva do realismo máxico coa técnica ultranítida. Un tal enfoque é reductor e teoricamente inaceptable por canto exclúe do realismo máxico aquelas pinturas posuidoras dun efecto máxico que provén precisamente dun tratamento plástico suxeridor dunha realidade en vías de descomposición. *A vila abandonada* de Khnopff pertence a esta categoría, como tamén outros dous debuxos seus do mesmo ano de 1904, ambos os dous da serie *Lembranzas de Flandres: unha canle* e *A entrada da beguinaxe.*

Á parte do efecto de velado que informa de maneira xeral a obra de Vermeer, conferíndolle unha nota lírica e como onírica, é posible identificar na técnica do artista unha forma de xestualidade que ben se podería considerar impresionista. Non me refiro ó seu puntillismo, técnica divisionista non xa propiamente impresionista senón neoimpresionista, e que xa atopa no mestre de Delft algunhas realizacións maxistrais, senón a unha pincelada solta de inconfundible carácter impresionista[42]. Este tipo de pincelada percorre practicamente toda a obra de Vermeer e repercute nas súas dúas únicas escenas de exterior realistas[43], *Canellón* e *Vista de Delft.* Outra obra seductora desde o

40. Por suposto, ó outro lado do espectro están Rembrandt e a súa escola, xa que Rembrandt encarna coa súa factura abertamente pictórica unha xestualidade de orde expresionista. Alpers observa esta cuestión (*Op. cit.*, pp. 225-27).

41. Westermann, Mariët. *Op. cit.*, pp. 82-83.

42. Para a cuestión do puntillismo *vid.*, por exemplo, *Dicitionnaire des courants picturaux*... op. cit., pp. 266, 336. En Vermeer, algúns exemplos de motivos tratados á maneira puntillista serían os seguintes: as partes ocre do vestido da rapaza de *Moza lendo unha carta (Vid.* Bailey, Martin. *Op. cit.*, p. 44), o pan da natureza morta integrada en *A leiteira*, as árbores de *Vista de Delft*, os colares de *Dama pesando perlas* e o vestido branco e ocre da figura de *A palilleira* (1669-1670).

43. Exclúo por razóns xenéricas obras temperás de Vermeer de carácter relixioso ou mitolóxico como *Santa Praxedis* (1655) e *Diana e as súas compañeiras* (1655-1656).

ángulo impresionista é *Moza con sombreiro vermello* (1655), pero coido que este cadro debe ser tratado con cautela a causa dun trazo que, de tan solto e esquemático, parecería situarnos máis ben no século XIX. Razón para non facer oídos xordos ás protestas, minoritarias hoxe segundo Bailey[44], de certos especialistas que cuestionan a autenticidade da obra. Ateñámonos, xa que logo, ós dous exemplos antes sinalados, suficientes para o noso propósito e mesmo máis cinguidos a el por ser o impresionismo unha escola predominantemente asociada á pintura de exteriores. Aínda que, por suposto, nin Vermeer nin os seus contemporáneos practicaron a pintura de *plein air*[45].

Canellón é de resolto carácter fotográfico, tanto pola ficción ocular que conleva como polo seu encadramento. Así, non só o canellón coas súas dúas casas será captado en perpendicular desde a beirarrúa oposta, como se a escena estivese sendo mirada desde alí en fronte, senón que a envoltura do espacio pictórico aparecerá tratada fotograficamente: a beira inferior do cadro atravesa lonxitudinalmente a rúa, deixando un bo sector del no espacio "real", as beiras dereita e esquerda recortan masivamente as dúas vivendas (un tercio aproximadamente da casa da dereita, e case a totalidade da outra), e a beira superior recorta na dereita o remate da fachada. Aínda que sen a acentuada definición habitual nos outros pintores holandeses da época, os motivos arquitectónicos do cadro (fachadas de ladrillo, teitos, ventás, contraventás e reixas) posúen un alto coeficiente de detallismo e mesmo de carácter táctil. Onde a pincelada se esquematiza é no tratamento do canellón (en forma de onduladas liñas ocre), da hedra que oculta parte da fachada da esquerda e, sobre todo, das catro figuras humanas do cadro: unha muller que cose no van da porta da dereita, dous nenos que xogan na beirarrúa, uns pasos á súa esquerda e, aínda máis á esquerda, nunha pasaxe, outra muller realizando tarefas domésticas, inclinada sobre o que semella ser un vertedoiro. As catro figuras están claramente constituídas de manchas de color aplicadas de maneira plana, e chama a atención o feito de que o único rostro visible, o da muller da porta, careza de faccións. Como os impresionistas dous séculos máis tarde, Vermeer xoga coas posibilidades da óptica, pois esas figuras esquemáticas e imprecisas mimetizan no seu *non finito* o acto de mirar a unha certa distancia, creando unha relación extremadamente dinámica co espectador, invitado agora a considerar a variabilidade do representado en función do factor da distancia.

Canellón é outro cadro que demostra a inadecuación de limitar o realismo máxico a obras de factura ultranítida. A fin de contas, o efecto

44. Bailey, Martin. *Op. cit.*, p. 88.
45. Westermann, Mariët. *Op. cit.*, p. 71.

máxico pódese conseguir tanto por hiperdefinición como por emborronamento da realidade representada. Isto implicaría a idea de que o impresionismo (en sentido lato, enténdese) constitúe unha forma de realismo máxico motivado non por unha forza sinistra que tomaría corpo na realidade, senón por unha acción xestual de intención lírica. O cal estaría en consonancia coa natureza profundamente optimista e sensual do impresionismo.

O impresionismo como celebración lírica dunha determinada realidade acada unha precisa ilustración na espléndida *Vista de Delft*, unha das obras máis fermosas da historia da arte. Suspendida entre ceo e terra, familiar e estraña asemade, inmobilizada no tempo a pesar de estar dando as sete no reloxo da Torre Schiedam, Delft foi inmortalizada neste cadro. *Vista de Delft* é sen lugar a dúbidas unha celebración, a celebración dun espacio entrañable. De aí que se poida afirmar que a maxia que irradia o cadro ten un *punctum nascendi* na íntima relación do artista coa súa cidade natal. Agora ben, no plano artístico esta relación, lonxe de se expresar cunha factura sólida e hipernítida, faino mediante unha forma impresionista que partindo dunha realidade observada e plasmada con paciente minucia realista (personaxes, barcazas, edificios e os seus reflexos no río Schie, contraste de sol e sombra, etc.), disolve tenuemente esa mesma realidade para darlle unha atmosfera unha miga quimérica. O impresionismo da pincelada (hai mesmo sectores do lenzo tratados a puntillismo)[46] pois, desrealiza sobriamente a Delft (nova nota do apolinismo vermeeriano), que sendo a mesma da realidade é tamén xa outra. Na súa dobre condición de real e irreal, *Vista de Delft* é, por suposto, unha metáfora de toda verdadeira creación artística, pero tamén resulta unha suprema ilustración do realismo máxico de raíz lírica, o cal, como se viu, pode constituírse en estreita simbiose co impresionismo, cuestión ó meu entender totalmente descoidada pola crítica.

ESTATISTMO E CARÁCTER ONÍRICO

A diferencia do enfoque ultranítido, este trazo é condición *sine qua non* do realismo máxico. Efectivamente, se ben é certo que o estatismo da composición e dos motivos non é privativo do realismo máxico (desempeña igualmente un papel de primeira orde ma maior parte da arte de vangardas e en particular no surrealismo), non é concibible unha obra máxico-realista que non presente este trazo. Isto non empece, claro está, que dentro dunha determinada composición poidan

46. Bailey, Martin. *Op. cit.*, p. 60.

darse elementos dinámicos (como a nena xogando ó aro en *Misterio e melancolía dunha rúa*), pero o efecto xeral será sempre de conxelamento e inmobilidade. Considero que a clave máis importante do realismo máxico se atopa na simbiose co estático, pois só esta dimensión permite deter o curso da realidade representada e outorgarlle un espesor metafísico ou irreal. Agora ben, esta extracción da realidade do fluxo do tempo e a súa integración a outra esfera ocorre a partir da realidade mesma, como unha probabilidade ontolóxica da mesma. O estatismo é, xa que logo, o elo onde cristaliza a íntima fusión máxico-realista de dous tempos, de dúas realidades, co resultante carácter onírico dunhas obras onde figuras, obxectos e espacio aparecen extraviados, estrañados entre dous mundos.

Unha cuestión pertinente ó estatismo máxico-realista é a súa relación coa tendencia á planitude do cadro. É, por certo, en virtude desta característica, ligada á solidez volumétrica, o motivo polo que se pode asociar a Piero della Francesca co realismo máxico[47]. Non en tanto, é no século XX onde podemos imaxinar que a relación planitude / estatismo acada todo o seu relevo, xa que esta problemática é inseparable da ruptura vangardista —iniciada por Cézanne e logo culminada por fauvistas, cubistas, expresionistas, futuristas e abstraccionistas— coa arte de mímese, asentado na convención da perspectiva albertiana. O realismo máxico é manifestamente o máis convencional dos *ismos* do século XX no nivel formal, pero ese convencionalismo está fracturado por unha resolta tensión ó plano e á xeometrización das formas.

Consideremos a modo de ilustración unha obra de Franz Radziwill, que eu teño polo pintor máxico-realista por antonomasia: *A arca de auga de Bremen* (1931). Este cadro presenta unha certa organización perspectivística, pois se compón de tres seccións espaciais consecutivas (unha horta tapiada, unha ringleira de casas das que sobresaen algúns teitos situados nun plano posterior, e un fantasmal tanque de auga perdido na escuridade), as cales orientan dalgún modo a mirada do espectador cara ó fondo. Chama a atención, non en tanto, o feito de que o camiño de bloques rectangulares que se inicia na beira inferior do cadro e que parte en dúas metades a horta, é interceptado por unha tapia que obstaculiza o deslizamento da mirada cara ás seccións posteriores a través desa liña de fuga. O resultado é un espacio que se ofrece á visión máis como superposición de masas espaciais que como unha realidade fluída. Esta tendencia á planitude maniféstase tamén na xeometrización do espacio, con neto predominio do rectilíneo. A horta

47. A formulación destas dúas características vénme inspirada por Marilyn Aronbert Lavin no seu *Piero della Francesca* (Harry N. Abrams, Incorporated, Nova York, 1992, pp. 7, 14). Roh xa coloca a della Francesca e ós *quattrocenti* na órbita do realismo máxico (Roh, Franz. *Op. cit.*, p. 13).

está dividida toda en parcelas rectangulares ou cadradas, as seccións da tapia son rectangulares, as casas constitúen un verdadeiro exercicio pictórico sobre o cadro, o rectángulo e o triángulo, mentres que a torre da auga contén na súa forma cónico-cilíndrica unha multitude de cadrados e de triángulos. En razón do seu xeometrismo a composición aparece como un espacio conxelado, que comparten os dous campesiños que traballan na horta, inmobilizados nas súas respectivas faenas. Ese estatismo, sumado á artificialidade dunha luz que ilumina violentamente a horta e as casas, en contraste coa sinistra escuridade da torre, son os mecanismos que xeran o inquietante efecto máxico deste cadro.

Se para rematar volvemos a mirada a *As meninas* e ós cadros de Vermeer que aquí se destacaron, comprobaremos que absolutamente todas esas obras presentan fragmentos de mundos reais estáticos, como suspendidos no tempo, eternos, co seu resultante efecto onírico. Agora, entre moitos outros exemplos posibles, sería pertinente engadir á nosa nómina *O xantar sobre da herba* (1863) de Edouard Manet, obra que, como sinalei noutra ocasión, é non só unha celebración da vida moderna senón tamén da modernidade artística[48]. Como se ve, o realismo máxico está ligado ó realismo por un cordón umbilical, pero sempre logra transcendelo. Transcendencia que atopa, nesa obra de Manet e nas outras, a súa precisa metáfora plástica no estatismo dunhas figuras penduradas entre dous mundos. Neste sentido de transcendencia o realismo máxico confúndese, por suposto, coa obra de arte plenamente lograda. As obras sinaladas son así dobremente máxicas.

F. G. S.

48. García Sanchez, Franklin. *Estudios sobre la intertextualidad.* Dovehouse Editions, Ottava, 1996, pp. 48-49.

O realismo marabilloso en *Moi Tituba sorcière...* de Maryse Condé

María Fernanda Arentsen

O obxecto do presente traballo é o estudio sobre o realismo marabilloso no caso da guadalupana Maryse Condé. Analizamos en concreto a súa obra *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, novela publicada no ano 1986. No tocante á metodoloxía, seguimos os supostos teóricos propostos por Irlemar Chiampi no seu traballo *O realismo maravilhoso*[1].

O realismo marabilloso constitúe unha corrente da literatura antillana e latinoamericana da segunda metade do século XX que centra o seu interese na historia dos pobos americanos, nas súas crenzas, nos seus costumes, na súa particular visión do mundo, así como a súa maneira de comprender a vida. Nas narracións deste tipo, a historia e a maneira de ver a vida dos pobos americanos están presentadas como parte da realidade. Os artistas do realismo marabilloso salientan a diferencia de mentalidade existente entre o Occidente e América e, entre eles, as mulleres toman outros vieiros e centran o seu interese noutras diferencias.

En efecto, as mulleres interiorizan a súa propia historia (como a conquista española e o posterior comercio de escravos) e cóntana á súa maneira. Os personaxes de Maryse Condé expresan angustia ante unha realidade insoportable, non só para as mulleres, para as que a vida é sempre difícil, senón en xeral para todo o pobo antillano. O realismo marabilloso permite á nosa autora narrar esta dolorosa historia dunha maneira conxunta, non disxuntiva.

1. Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1980.

Malia todas as controversias que rodean esta modalidade literaria, a crítica non acada unha definición unánime da mesma. Algúns considérana unha variante do xénero fantástico, outros non ven nela senón o marabilloso e aínda hai outros que a identifican coa versión americana do realismo. Por desgracia, a falta de comunicación entre a crítica hispanófona e mais a francófona acentúa máis aínda as diferencias.

Houbo que agardar ata os anos oitenta, momento no que Irlemar Chiampi propuxo unha poética do realismo marabilloso, para acceder a unha análise completa do problema, dado que esta se centra sobre dous niveis do esquema da comunicación, o das relacións pragmáticas e o das relacións semánticas.

No *nivel das relacións pragmáticas* (emisor – signo – receptor) contémplase a producción do efecto de encantamento, que establece unha relación metonímica entre as lóxicas empíricas e metaempíricas do sistema referencial do lector, así como a enunciación problematizada, obtida pola función supradiexética da voz, que enxendra o diálogo entre o narrador e o narratario.

No *nivel das relacións semánticas* (signo – referente extra-lingüístico) contémplase en primeiro lugar o desvío a un discurso referente (o real marabilloso), unidade cultural integrada nun sistema de ideoloxemas do americanismo que ten por significado base a non-disxunción e en segundo lugar, a remodelación deste significado na súa forma discursiva por medio da articulación sémica non contradictoria das isotopías "natural" e "sobrenatural", e en terceiro lugar, a manifestación sémica en dúas modalidades: a desnaturalización do real e a naturalización do marabilloso.

No tocante ós *procesos recorrentes*, contémplase, entre outras, a narración *tética* (representación do real) como soporte da narración *non-tética* (representación do marabilloso); a destonalización / afirmación da mensaxe para rematar coa dúbida sobre o suceso insólito; a causalidade interna, discontinua e metaempírica (adoito de tipo mitolóxico) que rexe a non-antinomia da diéxese e os distintivos da autorreferencialidade da enunciación.

Limitados como estamos pola natureza deste tipo de comunicación, non podemos, en consecuencia, considerar certos aspectos do realismo marabilloso nesta novela e deberemos contentarnos con mencionar algúns deixando outros no silencio.

AS RELACIÓNS PRAGMÁTICAS

Esta parte do traballo dedicada ó estudio das relacións pragmáticas en *Moi Tituba sorcière...*, está estructurada sobre dous polos, o da recepción e o da emisión.

PRIMEIRO POLO: O EFECTO DE ENCANTAMENTO NO DISCURSO

O efecto de encantamento no discurso establece unha relación metonímica entre as lóxicas empíricas e metaempíricas do sistema referencial do lector. O realismo marabilloso rexeita todo efecto emotivo con referencia ó insólito e produce o efecto de encantamento, correspondente á interpretación non antitética das compoñentes diexéticas. O insólito queda, xa que logo, incorporado no plano real, a maxia radica na realidade.

A incorporación do marabilloso á realidade

Nesta novela, que se apoia sobre un referente histórico, o proceso de bruxería que tivo lugar en Salem no ano 1692, Maryse Condé incorpora o aspecto marabilloso. A autora introdúcenos nunha dimensión do universo antillano que pasa adoito inadvertida, a das meigas.

Tituba, a narradora, é unha meiga habelenciosa que foi iniciada nesta especie de poder desde a súa infancia por unha muller maior, Man Yaya, e que loita, dentro do aberrante sistema da escravitude, por conservar a súa propia dignidade e a do seu pobo.

Nesta narración inspirada en sucesos reais autentificados pola historia, o marabilloso está introducido dun xeito discreto, como unha especie de continuación lóxica do relato. A nai de Tituba, unha rapaza africana vendida como escrava e que acaba de entrar no mundo dos Brancos, conserva as súas antigas crenzas relixiosas: o animismo africano. A narradora esquece voluntariamente comentar esta relixión; o lector, vaise introducindo pouco e pouco no marabilloso pola vía da relixión dos escravos que acaban de chegar. Unha demanda de explicación a este respecto implicaría unha visión desde o exterior, a dun estraño, que admite a súa ignorancia no tocante ós ritos relixiosos africanos. Como membro da comunicade africana, Tituba non ten nada que xustificar; para ela resulta completamente natural e lóxico invocar as forzas da natureza para a súa protección contra certos perigos nocturnos como os bebedores de sangue.

Deste punto de vista interior (o dunha crente) sobre os sucesos sobrenaturais, resulta unha narración natural que provoca no lector a suspensión de toda dúbida e a neutralización de todo efecto emotivo de medo ou de incerteza con relación ó insólito. O marabilloso está introducido, xa que logo, gradualmente, a través da relixión dos negros adultos. A partir deste momento, todo suceso ou feito de tipo marabilloso do relato atopa a súa orixe na relixión de Tituba, nos mitos que ela coñece desde o seu nacemento, e sobre todo desde a morte dos seus pais, cando pasa ó coidado dunha meiga que

> ... a penas tiña os pés sobre a nosa terra e vivía constantemente na [compaña do seu compañeiro e dos seus dous fillos, axustizados

> e mortos]. Todo o mundo tiña medo dela, pero víñana ver de lonxe por mor do seu poder (p. 21).

Ata a aparición de Man Yaya, o relato *tético* predomina na narración. A narradora cóidase ben de presentar todo tipo de detalles pertencentes ó eido do real: as datas, o nome das vilas, a comportamento dos brancos con respecto dos negros, as tentativas de suicidio dos escravos, a descrición da vida destes na plantación, dos seus sentimentos de impotencia ante as inxustizas e as atrocidades do sistema de escravitude, os seus contos, as súas alegrías, as súas penas, os seus sufrimentos...

Esta presentación detallada dos feitos reais non deixa lugar a dúbidas: o lector sabe que o relato se desenvolve nun mundo real. Os primeiros indicios da presencia do marabilloso, presentados coa mesma naturalidade que son presentados os feitos reais, introdúcennos pouco e pouco na isotopía marabillosa. Así, o relato *non tético* das actividades de Man Yaya preséntase como unha continuidade lóxica e natural dos relatos *téticos* e *non téticos* precedentes.

O ton aseverativo da narradora revela tamén a non contradicción que caracteriza o realismo marabilloso. Trátase dunha mirada interna, a dun crente para o que a división, ou a contradicción, entre o natural e o sobrenatural non existe. Esta intencionalidade do discurso de naturalizar o sobrenatural evidénciase polo ton da narración que permanece neutro.

A non contradicción entre o natural e o sobrenatural é percibida polo lector que constata así unha continuidade entre as esferas do real e do irreal. Noutras palabras, estas técnicas lévannos ó establecemento dunha relación metonímica entre as lóxicas empíricas (o colonialismo, a escravitude) e metaempíricas (o mundo das meigas) do sistema referencial do lector.

A norma lida como sobrenatural

Toda narración considerada realista-marabillosa caracterízase pola naturalización do sobrenatural e pola sobrenaturalización da norma. En *Moi Tituba sorcière...*, algúns comportamentos ou actitudes consideradas como "normais" pola cultura occidental provocan sorpresa e estrañeza. A presentación sobrenatual da norma implica un dobre sentido: encanta ó lector e nega a normalidade das actitudes, das crenzas e da personalidade mesmo de certos prototipos da cultura occidental.

Así, Susanna Endicott, a mestra de Tituba, ten o poder de paralizar de terror coa súa mirada. Ela ten o poder de decidir o destino de John

Indien e de Tituba. Está claro que existe unha razón natural e racional que explica este poder: Susanna é a propietaria dos escravos, así que ela pode explotalos, liberalos, vendelos... ó seu antollo. Pero para Tituba as cousas non resultan tan simples. Ela sente que o poder desta muller transcende o natural.

Samuel Parris, personaxe histórico que representa o prototipo do pastor puritano emigrado a América entre sos séculos XVI e XVII, convértese, ós ollos de Tituba, no mesmo Diaño, un ser sobrenatural, saíndo das tebras e capaz de crear o mal ó redor súa. O representante de Deus sobre a Terra convértese no representante do Demo.

Os historiadores que teñen centrados os seus intereses no tema da colonización dos EE UU buscan unha explicación do proceso de bruxería de Salem pola vía psicolóxica; tratarías e, conforme eles pensan, dunha explosión de histeria colectiva. Noutras palabras, atopáronse xustificacións racionais a estes feitos para inserilos nos parámetros occidentais da realidade.

Pero no caso de Tituba, cómpre buscar as causas que provocan semellantes fenómenos. Samuel Parris non é un home normal, nin sequera é un home, encarna o Maligno, Satán, un demo, un espectro, unha sombra que escurece a luz do sol; produce o mal por todas partes, aterroriza, paraliza, causa horror, envelena... O reverendo, personaxe familiar da nosa Historia, está presentado como un ser sobrenatural, como un demo; a norma percíbese como sobrenatural.

A causalidade restablecida

No realismo marabilloso a causalidade é restablecida pero queda difusa. Non se percibe continuidade entre a causa e o efecto, é non conflictiva pero ó mesmo tempo discontinua.

Os lazos de causalidade introdúcense pouco e pouco no relato, igual que o sobrenatural. Por exemplo, unha vez que se coñecen as facultades de Man Yaya, compréndese por qué Tituba se converte nunha meiga. A narradora toma coidado de restablecer os lazos de causalidade no tocante ós seus poderes sobrenaturais. O seu interese polos detalles restablece os lazos de causalidade, mesmo se esta permanece difusa, pois, malia as explicacións, haberá sempre un aspecto que permanecerá na escuridade dos misterios (por exemplo, a afirmación "os meus rezos feren o resto", esixe unha fe tanto da narradora como do lector).

Outro aspecto do restablecemento da causalidade é a explicación minuciosa de certos aspectos históricos no eido das isotopías do real.

Atópase, por exemplo, o fracaso da revolta dos escravos. ¿A causa? A traición dos "marróns", escravos evadidos que pagan o prezo da súa liberdade denunciando toda tentativa de revolta nas plantacións. Atopamos así tamén as razóns que explican o proceso de Salem e a traición de John Indien.

Constátase que segundo o punto de vista da narradora, as causas que provocan o fracaso da revolta, a histeria colectiva en Salem e a traición de John Indien son de orde moral. O fracaso está causado pola traición dos "marróns"; a histeria que provoca o proceso está provocada pola corrupción e a hipocrisía que reinan no seo do puritanismo, e a traición de John Indien nace do seu desexo de seguir a calquera prezo.

A percepción da continuidade entre as esferas do real e do irreal, do natural e o sobrenatural, provocou un efecto de encantamento no lector. Unha causalidade omnipresente pero difusa lle foi revelada; percibe unha relación metonímica entre os datos da diéxese; non hai disxunción entre os relatos *téticos* e non *téticos*. O lector ve un mundo real, concreto, ó que se superpón un mundo invisible, sobrenatural. Entre estes dous mundos, ve ir e vir a Tituba para a que só existe unha realidade con dúas dimensións. A fe que esta lectura esixe significa para o lector o descubrimento doutro sentido. Así, penetra no real marabilloso das súas tradicións familiares e descobre o mundo misterioso das meigas. O efecto de encantamento volve colocar o lector americano no seo das crenzas da súa comunidade, do seu inquietante familiar colectivo.

SEGUNDO POLO: A ENUNCIACIÓN PROBLEMATIZADA

Ó nivel da enunciación, o realismo marabilloso cuestiona a perspectiva narrativa e critica o acto de narrar.

Este relato caracterízase pola forte intencionalidade da narradora de establecer un contacto co narratario e pola importancia da súa relación moral coa historia. Da combinación destas dúas características resulta unha tentativa máis ou menos explícita de facer participar o narratario na problemática presentada no relato e obter a súa simpatía. As interpelacións repetidas e directas da narradora representan unha táctica que marca unha certa transgresión da convención autoritaria da voz.

O recurso ó relato paródico fai máis evidente aínda esta transgresión. Trátase dunha voz discreta que transgrede sen alardes a convención autoritaria da representación da novela.

Dous exemplos abondan para ilustrar esta técnica: a introducción de Hester e as referencias históricas. Hester Pryn é a heroína da novela de Nathaniel Hawthorne, *La lettre écarlate*. Na novela de Maryse Condé,

Hester transfórmase nunha combatente, fermosa feminista anoxada polo cinismo da sociedade puritana e patriarcal. As referencias históricas constitúen tamén un fermoso exemplo do relato paródico: contra a metade da novela atopamos o título "Interrogatorio de Tituba Indien" que anuncia unha serie de preguntas e respostas que trastocan o ton do relato:

> —As-tu jamias vu le Démon?
> —Le Démon est venu me voire et m'a commendé de le servir.
> —Qui as-tu vu?
> —Quatre femmes quelquefois tourmentent les enfants... (p. 163)

Este diálogo, tirado directamente dos arquivos do proceso, fai que o lector adquira a convicción de que dun xeito verosímil Tituba, meiga, bruxa, posuidora do poder de curar e de comunicarse cos mortos, existiu.

A novela de Maryse Condé traduce a complexidade cultural das Antillas e de América Latina, o que nin o realismo nin o fantástico poden facer porque presentan unha concepción antinómica do real e do marabilloso. Por outra banda, o cuestionamento do signo literario, recorrendo ó relato paródico, abre unha vía de acceso á procura de novas formas de ficción. Utilizando estas elaboracións discursivas Maryse Condé deconstrúe as oposicións que a tradición literaria impón. Xorde unha nova imaxe do mundo, un mundo sen contradiccións nin antagonismos.

Como nós non podemos dedicarlle máis tempo ás *relacións semánticas* contentarémonos con mencionar o feito de que o referente extralingüístico que se fai omnipresente nesta novela é a aberración do sistema de escravitude e as súas consecuencias na vida dos homes e das mulleres escravas.

No tocante ós *procesos recorrentes*, observamos que un recurso salientable do realismo marabilloso que Maryse Condé emprega na súa novela é o de mitificar a historia (proceso que consiste en desnaturalizar o que é natural). Tituba, Samuel Parris, o proceso de Salem, a escravitude, unha manchea de feitos, sucesos e personaxes, pertencen á historia. Nunha entrevista aparecida na revista *Callaloo* afirma:

> Eu quería transformar a Tituba en heroína folclórica das Antillas e, como vostede sabe, as heroínas folclóricas das nosas terras son meigas[2].

A historia convértese así nun mito, a heroína entra no mundo inmortal das crenzas populares. Logo dunha vida de sufrimentos,

2. Condé, Maryse. "Je me suis reconciliée avec mom île", en *Callaloo*, vol. 12 nº 1, 1989, p. 128.

Tituba reencóntrase cos seus amigos no máis alá onde ela continúa a traballar polo seu pobo. O lector é de novo colocado ante un dobre sistema referencial: o cotián individual tido como normal e o cotián do familiar colectivo composto polos mitos e as lendas americanas.

Á crueldade do sistema racional e patriarcal occidental, Tituba opón outra realidade: a das crenzas negras nas que se refuxia para non volver endexamais ó mundo "normal". O dualismo existente entre realidade e o marabilloso desaparece para deixar lugar a unha soa realidade, o real marabilloso. O real marabilloso americano é unha unidade cultural e semántica, inserida no discurso americanista e profundamente comprometido na problemática social americana.

A metonimización do sistema referencial do lector é un movemento complexo pois, por unha parte existe a metonimia dos referentes empíricos e metaempíricos e, por outra parte, existe unha metonimización anterior, xa desde a propia concepción da obra. O concepto de realismo marabilloso completa o do realismo social (como di Maximilien Laroche). En efecto, Maryse Condé, en tanto que escritora comprometida coa realidade histórica da súa cultura expande o realismo social ata acadar o realismo marabilloso, modalidade literaria capaz de expresar a realidade da súa nación. O seu discurso desenvolve o sentido "engadindo niveis e rexistros complementarios [...] nunha dialéctica non contradictoria".

Por outra parte, a introducción supradiexética da voz, conduce o lector a converterse en receptor activo da diéxese e faino participar nela. Esta perspectiva crítica que cuestiona a autoridade da voz está profundamente relacionada co sentido revolucionario da escritura proposta polos escritores do realismo marabilloso. Trátase dunha elección ideolóxica. Maryse Condé rompe a autoridade da voz do narrador pasando dunha maneira inadvertida da diéxese á supradiéxese e propoñendo a nominación de feitos históricos e de crenzas populares que non foron rexistradas nos discursos canónicos. Esa é a súa maneira de recrear a realidade americana, realidade onde reinan as diferencias sociais revolucionarias herdadas, en parte, da conquista ou do sistema de escravitude.

A estética do realismo marabilloso nega a disxunción dos termos contradictorios e reflicte unha maneira propia e diferente de ser e de afirmarse expresando outro sentido. Este sentido transcendente reflicte unha búsqueda dos valores propios da realidade americana que se constrúe sobre as bases dunha historia dolorosa, historia de explotación e de destrucción.

O papel que desempeñan as mulleres neste sentido reviste unha importancia capital. A revisión imparcial da historia contribúe a restablecer a súa imaxe, por unha parte tirándolle a responsabilidade dos

erros históricos, por outra, deixando ó descuberto o seu papel na historia das loitas populares americanas. Así, gracias á aportación feminista de Maryse Condé, o realismo marabilloso vese enriquecido con novos puntos de vista e cunha extensión temática.

Para rematar, podemos afirmar que a nosa escritora permanece fiel á estética proposta por Jacques-Stéphen Alexis. En tanto en canto artista progresista, ela soubo reflectir as tradicións, as tendencias, os gustos, as esperanzas, os soños, as certezas e as loitas do seu pobo. Inspirouse nas formas culturais negra e indíxena para traducir unha estética popular relacionada coa súa maxia. Maryse Condé soubo integrar o marabilloso da súa cultura no realismo, o que produce un certo tipo de arte que desafía as regras, unha arte viva e vibrante. Abandonou a súa torre de marfil para expresar "a imaxinería na que o seu pobo envolve a súa experiencia, amosa a súa concepción do mundo e da vida, a súa fe, a súa esperanza, a súa confianza [...] nunha grande xustiza...", como nos di Jacques-Stéphen Alexis.

M. F. A.

En torno ós conceptos de fantasticidade e de literatura mestiza

Antón Risco

Dentro da narración latinoamericana, os conceptos de realismo máxico e de real marabilloso están dando lugar a non poucas polémicas. En efecto, ambos os dous termos orixinan moi heteroxéneas interpretacións, ás veces mesmo contradictorias. No que se refire ó realismo máxico, hai quen prefire aterse á súa significación orixinaria europea, a proposta por Franz Roh —tal é o caso de Enrique Anderson Imbert ou de Seymour Menton, por exemplo—, ou aquel que tende a confundilo co termo acuñado por Alejo Carpentier, no prólogo á súa novela *El reino de este mundo*, de "real marabilloso". Pero a este respecto hai tamén quen distingue desta idea a de "realista marabilloso"[1]. Cando se trata de aplicar semellantes conceptos a obras concretas, a confusión multiplícase considerablemente.

O que eu agora pretendo é poñer unha pouca orde neste eido propoñendo unha nova clasificación de tales termos a partir da lectura que veño facendo desde hai anos da literatura que, dun modo xeral, podemos caracterizar como irrealista ou de fantasía. Se cadra con todo isto o que fago non é máis que contribuír á confusión xa reinante, pero tales son os riscos que entraña todo estudio literario.

Entendo moi ben que a crítica latinoamericana queira tomar as súas distancias con respecto á europea tradicional, da que ata hai ben pouco mostrara unha excesiva dependencia, adoito sen ter en conta as particularidades destes países do chamado Novo Continente. A base, xa que logo, desta secesión, por así chamala, é a que segue: a nosa literatura,

1. Sobre todo a partir do importante libro de Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1980.

aínda que filla da europea, ofrece profundas diferencias con esta en razón das súas particulares determinantes culturais (fundamentadas noutra xeografía, noutras compoñentes raciais e noutra historia). Pero se a creación literaria se manifesta como diferente, ¿por que para lela habemos servirnos do mesmo material crítico que foi elaborado para interpretar outras literaturas? ¿Non a obrigamos a entrar á forza dentro de categorías que non lle corresponden? ¿Non é así xustamente como nunca aprenderemos a lela?

Creo que estas ideas son, en abstracto, dificilmente controvertibles. Non obstante, poden opoñérselles estoutras: que dentro da literatura occidental, á que pertencen as literaturas latinoamericanas en boa parte, hai tamén notables diferencias culturais, máis ou menos profundas; que mesmo parte dela se produce noutros continentes (a norteamericana ou a australiana), e que a propia Latinoamérica tampouco constitúe un bloque homoxéneo, nin moito menos, pero que, xustamente, a base común do seu complexo aglomerado, a máis xeral e menos discutible, é a europea, comezando polas súas linguas, española e portuguesa.

Outra obxección é que a arte literaria obedece a tradicións culturais específicas e que os países latinoamericanos, nas súas valoracións estéticas, seguiron sempre, rigorosamente, as que impoñía o hemisferio occidental. Se comezamos por considerar os xéneros, os seus autores escriben novelas, contos, poesía lírica, teatro (e dentro deste, comedia, traxedia, drama) de acordo cos módulos que en cada momento propuxeron as literaturas occidentais. E, como as linguas que manexan case todos eles son occidentais, procuraron os seus mestres nas literaturas europeas e norteamericanas, aínda que na actualidade queiran integrar nos seus textos mitos, relatos, tradicións amerindias ou negroafricanas, do mesmo modo que os autores europeos do século XIX facían con tradicións de carácter rural, pero tanto nun como noutro caso, para integralos en esquemas *estéticos* urbanos occidentais. É así como tantos autores latinoamericanos contribuíron e contribúen a elaborar unha literatura realista obediente a condicionamentos racionalistas e positivistas non moi diferentes dos que inspiran a escritores europeos que se inscriben nesa corrente, como tamén o simbolismo e o decadentismo hispánicos (modernismo), como contribuíron á vangarda, ás veces mesmo no propio París, que era unha das súas capitais e, en ocasións, tanto en francés como en castelán (Vicente Huidobro).

O resultado é que, desde o punto de vista rigorosamente estético, non haxa adoito máis diferencia entre a imaxe da realidade ou da irrealidade (deliberada) que ofrece un autor colombiano cun autor inglés que a que se pode atopar entre un escritor sueco e outro español. En todos eles se recoñecen uns esquemas xenéricos comúns e unha visión equivalente da literatura e das artes en xeral.

O que fai a diferencia é o referente cultural extraestético. E é aquí xustamente onde se produce a falta de entendemento e se xera a confusión a que fixen referencia. Pero creo que facer unha pouca historia aclararía algo a cuestión. Partamos do realismo, categoría estética que durante moitos anos se considerou a manifestación idónea das artes.

A súa elaboración foi lenta e dificultosa. É unha pretensión que comeza a decantarse en certo modo no Renacemento, de acordo coa lectura que fan os eruditos, sen dúbida moi condicionada polo novo contexto sociohistórico, das poéticas de Aristóteles e de Horacio. E a partir de aí, e a favor do ríxido racionalismo do século XVIII, aínda que en loita con correntes que propugnan unhas artes fundadas máis ben na liberación do instinto e da fantasía (e que chega a promover o movemento romántico), imponse á fin a mediados do século XIX, e en todo Occidente, como a estética máis valiosa.

Velaquí os seus supostos básicos: que a linguaxe é quen de figurar fielmente a realidade tal como esta se ofrece ós sentidos, e que nada impide daquela que a ficción se torne perfectamente convincente na súa imitación desta mesma realidade. En consecuencia, as obras que se acollen a esta convención propoñen o seguinte pacto de lectura: o receptor ten que imaxinar (é dicir, finxir) que o que lle aconteceu verdadeiramente no mundo empírico e que o narrador-autor (xa que daquela se identifican) non é máis que un informador, un cronista deses acontecementos, que, xa que logo, pode contar de moi diferentes maneiras. O que entraña, loxicamente, a separación radical de fondo e de forma. Así é como funciona a chamada "ilusión referencial".

Agora ben, a crítica actual, malia recoñecer a íntima relación entre aqueles dous planos, ó punto de poder reducir todo a discurso (implicando que non hai outro fondo, en realidade, que o que xera o propio proceso de escritura), segue distinguindo, na obra rematada, tres niveis fundamentais baseados na lingüística saussiriana: o significante, o significado e o referente[2]. O que máis se achega ó concepto tradicional de fondo é, naturalmente, o de significado (que algúns prefiren denominar referente interno para diferencialo do extratextual ou externo). Como xa probei en repetidas ocasións[3], é neste nivel onde funcionan con máis claridade e seguridade as distincións entre realismo e irrealismo

2. Para evitar termos tan estrictamente lingüísticos que conducen facilmente a confusión, eu prefiro utilizar os termos de "figurado" (o complexo imaxinario que o lector constrúe a partir do texto) e de "figurante" (o instrumental formal que o emisor pon a disposición do receptor para lle facilitar a elaboración daquelas vivencias imaxinarias). Conservo o de "referente" na súa significación extratextual. Desenvolvo estes conceptos principalmente no meu libro *A figuración literaria*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1991.

3. Principalmente en *Literatura fantástica de lengua española (Teoría y aplicaciones)*, Taurus, Madrid, 1987 e mais no prólogo á *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, Galaxia; Vigo, 1991.

(incluíndo aquí o marabilloso, o fantástico e a ciencia-ficción, por exemplo), de acordo coa convención de lectura tradicional á que fixen referencia. Agora ben, non poucos críticos prefiren partir dos outros niveis, o do significante (ou figurante, como prefiro chamalo eu) ou o do referente. Nestes casos, os resultados obtidos poden ser moi diferentes, e mesmo entrar en conflicto cos que un deduce desde a análise do significado (ou do figurado, se se prefire), de acordo con aquela tradición máis xeneralizada.

Certamente, as descricións da selva tropical en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, se un se atén ó significante, poderá consideralas como netamente marabillosas (é o que fixeron moitos críticos), mentres que se un inicia a súa análise a partir do significado, pensará que, en definitiva, aí hai só unha selva non máis prodixiosa que calquera outra, e que todo o efecto discursivo considerado é soamente a vivencia subxectiva do narrador impresionado pola súa fermosura. O mesmo se pode dicir de certas descricións dunha novela de vontade tan realista como *Peñas arriba*, de José María de Pereda. ¿Non podemos experimentar unha arroutada lírica semellante ante calquera paisaxe e tentar reproducilo logo nunha carta? Sen embargo, non por iso deixamos de nos referir a un lugar obxectivo, real. Pois ben, é esa obxectividade suposta (a ilusión referencial) a que parecen esquecer tales críticos nos seus xuízos. Ou sexa, que rompen cos supostos básicos daquela convención tradicional definitoria de realismos e irrealismos. ¿Por que utilizar, xa que logo, semellantes conceptos se se prestan a tanta confusión e non cualificar tales pasaxes sencillamente de líricas, dada a carga de subxectividade que revela o discurso, co cal é moito máis fácil entenderse?

Tamén, polo que respecta ó referente extratextual, se proba o realismo dun relato aparentemente marabilloso ou fantástico alegando que os prodixios que se narran forman parte da cotianeidade da poboación a que se alude. É xustamente nesta pretensión na que se basea o citado concepto acuñado por Alejo Carpentier: o real marabilloso. Termos contradictorios que se xustifican do seguinte modo: real para a cultura indíxena que ofrece o material, (para a ocasión a haitiana), marabilloso para o lector occidental; de maneira que se considera que o texto fai a unión entre os dous e que dese xeito se acolle á idea xeral de mestizaxe. A súa contradicción resulta, xa que logo, inherente ó hibridismo que comporta.

Naturalmente, tales conceptos non poden deixar de suscitar o seguinte interrogante: ¿por que non se consideran entón reais marabillosos (ou realista máxicas, cando as significacións de ambos os dous termos se confunden) relatos decimonónicos en que tanto autor europeo aludía a prodixios que constituían tamén as crenzas cotiás dunha cultura rural?

Xeralmente a resposta é que a razón estriba en que esas crenzas populares non chegan a constituír unha relixión como o vodú caribeño ou as reminiscencias precolombinas das comunidades amerindias.

Pero é que tampouco eses termos se estenden a relatos escritos por europeos ou por norteamericanos que recollen elementos das relixións africanas ou asiáticas. Ó que se responde que nese caso hai unha excesiva distancia entre a visión da realidade do europeo e a dos crentes desas relixións.

Un opón: ¿é tan diferente a idea que se fai da realidade física Gabriel García Márquez, por exemplo, da de Álvaro Cúnqueiro, con quen o propio García Márquez confesou o seu parentesco literario? O mesmo cabe dicir de tanto escritor latinoamericano que pretende cultivar o real marabilloso, pero que escribe nunha lingua occidental, que foi educado nunha escola occidental e que nutriu o seu pensamento, a súa ideoloxía e a súa concepción da literatura con modelos occidentais. Neste caso a resposta adoita consistir en que en tales escritores hai unha vontade sociopolítica de reivindicación desas culturas e de fundilas imaxinativamente coa súa nunha mestizaxe esperanzadora.

Pode replicarse, creo eu, que daquela xa saímos da literatura en si —que é onde funcionan e se xustifican estas clasificacións— para entrarmos noutros eidos sumamente interesantes, sen dúbida, pero alleos en principio ó que é a simple producción artística.

Non tanto, dinos, por exemplo, Irlemar Chiampi no seu intelixente libro citado. Esa pretensión ideolóxica condiciona resoltamente a maneira literaria particularizándoa en gran medida. "Por iso eu non falo —explica— de real marabilloso, que é un concepto extraartístico, senón de realismo marabilloso, que sí é artístico".

Agora ben, para definir esa maneira, a autora en cuestión procura unha identidade entre os tres niveis considerados que, cando se aplican a obras concretas, non sempre resultan tan evidentes. De aí que eu non vexa por qué tantos relatos que, non só Irlemar Chiampi, senón outros críticos consideran realistas marabillosos ou realistas máxicos, non entrarían nos límites doutras categorías irrealistas.

Volvamos a considerar a orixe destes conceptos para explicala. En primeiro lugar, o estudio do realismo tradicional próbanos que, dentro da súa convención, convén poñer máis o acento no natural que no *real*. En efecto, a idea do real, ligada en arte ó concepto de verosimilitude, pode, en teoría, cambiar considerablemente dunha persoa a outra, segundo se crea ou non nos milagres, na parapsicoloxía, na astroloxía, na maxia, etc. Non obstante, as mesmas persoas que cren neses fenómenos considéranos extranaturais. Pois ben, o realismo tradicional o que sempre defendeu foi xustamente unha arte que imitase a

natureza, tal como comezaran a propoñelo as retóricas clásicas: a verdade está na natureza. Esta debe constituír, xa que logo, o modelo do artista. Polo que foi xustamente aquí, fronte á natureza, como se constituíu o consenso de tantos lectores ó longo dos anos; é o que fai que os relatos de sucesos milagrosos, mesmo en ámbitos tan católicos como son os hispánicos, non se teñan considerado nunca realistas.

A partir de aí concluiremos que as maneiras literarias, e no que se refire estrictamente a esa relación coa natureza, poden dividirse en dous grandes grupos: o natural (ou realista) e o extranatural (ou irrealista). Mesmo podemos engadir outro, o pseudonatural (ou ciencia-ficción).

Dentro destas dúas maneiras irrealistas, a extranatural e a pseudonatural, cabe distinguir, como se vén facendo de maneira bastante xeneralizada, a marabillosa e a fantástica, considerando a primeira como aquela que nos exilia de entrada noutro mundo, e a segunda como a que confronta o prodixio co noso espacio natural tal como o percibimos. En varios escritos meus tentei fundamentar loxicamente tales termos (consúltese a nota 3). Non vou repetilos aquí.

Agora ben, nada impide —e neste punto estou enteiramente de acordo con Irlemar Chiampi— que, dentro do propiamente marabilloso, se manifesten dúas tendencias: unha que nos sitúa nun espacio que obedece, naturalmente, a leis diferentes do noso, pero que ofrece ademais un carácter máis ben impreciso (é, en xeral, o dos contos de fadas tradicionais) e outro que, aínda que nos exilia a eses mundos tan distintos do noso, se concreta, non obstante, nunha xeografía precisa (non importa que sexa enteiramente imaxinaria) e que multiplica os detalles ambientais por moi prodixiosos que sexan (é dicir, que xoga amplamente co que Roland Barthes deu en chamar "efectos do real"). Pois ben, a esta maneira pódeselle chamar xustamente, creo eu, realista marabillosa (a propia Irlemar Chiampi incluíuna no seu concepto), aínda que, claro está, con independencia de que se refira ou non a América Latina. Dentro desta caracterización entraría, sen dúbida, o Macondo de *Cien años de soledad* de García Márquez, pero tamén as xeografías, faunas e floras tan prodixiosas de *Graal Flibuste*, de Robert Pinget, ou os precisos obxectos imposibles de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio.

Non obstante, Irlemar Chiampi insiste no seu referente latinoamericano e, ó igual ca ela, tantos outros críticos que estudian esa literatura. ¿Debemos, xa que logo, rexeitar enteiramente e sen apelación ese tipo de interpretación tan xeneralizada, a pesar de crer que a obra artística se realiza de veras na súa recepción, na súa lectura; mellor dito, nas súas lecturas? Creo que non é posible volver as costas a un fenómeno histórico semellante. En consecuencia, pretendo aquí cumprir un esforzo de conciliación entre estes termos (eu prefiro resoltamente o de

realismo marabilloso) e os que deducín da miña lectura da literatura irrealista, apoiándome, criticamente, en numerosos autores de prestixio que estudiaron e estudian esta clase de obras.

Parto, xa que logo, necesariamente, da lectura referencial e histórica das literaturas latinoamericanas. No seu pasado procuro as manifestacións que máis se achegan a este realismo marabilloso ou máxico e, naturalmente, dou coa literatura indianista decimonónica e a indixenista da primeira metade do noso século. Creo coincidir con non poucos especialistas destes tipos de literatura ó concluír que a indianista vén significar unha expresión máis do costumismo tradicional hispánico, cos seus frecuentes ingredientes idealizadores. Así mesmo, vexo que a indixenista, xa na súa denominación, marca a diferencia entre o indíxena e o crioulo, quen, partindo doutra cultura, trata de comprender ó primeiro. Polo demais, ocúpase estrictamente das culturas amerindias, que son as máis radicalmente indíxenas, claro está.

Fronte a elas, atopo na nosa segunda metade de século o desenvolvemento dunha literatura que asume conscientemente a mestizaxe cultural latinoamericana e que, a partir dela, trata de elaborar un horizonte imaxinario (en rigor, mítico) que estimule a súa diferencia, o que mesmo debe dar pé a novos proxectos sociopolíticos. Isto é, sen dúbida, moi serio e moi respectable. Pero, ¿por que non denominar máis ben a esta literatura como mestiza, o que resultaría moito máis claro e daría lugar a menos malentendidos?

En efecto, en relación co nivel referencial, podería falarse dunha literatura mestiza, que se manifestaría en varios continentes, pero, dentro da cal, a latinoamericana acadou un notable protagonismo na actualidade. Agora ben, nada impide que este condicionamento do referente non poida conciliarse con maneiras de escrito-lectura tradicionais, tales como a realista, a marabillosa ou a fantástica, segundo que non haxa nada no relato que vaia contra a nosa percepción do mundo natural (realismo), que o *real* e o marabilloso se confundan nun mundo diferente (marabilloso; máis ben realismo marabilloso) ou que entren en conflicto (fantástico). No marabilloso a mestizaxe aparecerá resolta, superada e mitificada; no fantástico, non; entraría en loita íntima. En canto á manifestación realista podería ofrecer ambas as dúas posibilidades indiferentemente.

A continuación expoñerei algúns exemplos referidos á obra de Gabriel García Márquez. Prescindo das narracións realistas (como *La hojarasca*, *Crónica de una muerte anunciada* ou *El amor en los tiempos del cólera*, por exemplo; en realidade, son as máis numerosas) porque en ningunha delas a mestizaxe cultural ten unha función relevante. En *Cien años de soledad*, aparece, sen dúbida, connotada (como o propio autor ten manifestado reiteradamente) tanto en certas influen-

cias africanas como tamén, posiblemente, nas de indios guaxiros. A obra comeza así:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos [...] Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un gran alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades [...] Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aún los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado... [4]

É notable a precisión con que se nos detallan todos os elementos a que fai referencia o texto na procura dunha cabal mímese realista, pero para expoñer a acción dun imán enteiramente imposible na súa capacidade de atracción de todos os obxectos. A razón váisenos dar máis adiante, cando se nos revela que o tal Macondo é o producto dun soño que adopta forma real:

> José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea[5].

Non é estraño que semellante lugar resulte, xa que logo, tan prodixioso. Mais non só e Macondo. Así mesmo fóra del, en todo o espacio que abrangue a novela, os elementos marabillosos acumúlanse: aparecen fantasmas, nacen nenos con cola de porco (productos de incesto), unha muller levita ata desaparecer no firmamento, prodúcense

4. García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad.* Edición de Jacques Joset, Editorial Cátedra, Madrid, 3ª ed., 1987, pp. 71-72.

5. *Ibidem*, p. 97.

chuvias de paxaros mortos, nubes de bolboretas rodean a namorados e ocorren múltiples prodixios máis. Isto proba que se nos sitúa ante un mundo onde non rexen as mesmas leis naturais que rexen no noso. De aí que entre plenamente na maneira marabillosa. Agora ben, dada a concreción con que o narrador quere amosar ese mesmo outro mundo, multiplicando os efectos do real, semellante novela constitúe un exemplo idóneo de realismo marabilloso. Pero, repito, non polo condicionamento intercultural que se pode deducir a nivel extratextual, senón por ese simple xogo realista ou de *realización*... Clasificariamos a obra da mesma maneira se fose escrita por un alemán que nos describise de modo semellante un mundo de bosques fabulosos habitados por dragóns e nibelungos. Tales conceptos é neste nivel do significado intratextual onde funcionan.

En troques, en *Del amor y otros demonios* fáisenos viaxar a unha Colombia do século XVIII moi convincente, na que, en principio, todo parece obedecer ás mesmas leis naturais que coñecemos. Polo cal hai na base da historia un enfoque realista. Agora ben, en tal ambiente rexido pola normalidade natural prodúcense fenómenos enteiramente inxustificados que transgreden esa normalidade, semellante lexislación. Podemos resumilos así: 1) o personaxe negro-africano de Dulce Oliva aparece dotado de poderes extranaturais, de xeito que foi quen de atraer un alustro que fulminase a muller coa que o marqués de Casalduero casara e de provocar unha nevada de pombiñas de papel nas que aparecía escrito: "Ese rayo era mío"; tamén é posible que impedise maxicamente, e como unha simple aparición, a unión de Cayetano Delaura e de Sierva María; 2) o médico xudeu Abrenuncio posuía un cabalo centenario, inventou unha píldora que alongaba a vida e era quen de predicir ós enfermos o día e mais a hora do seu pasamento; mesmo se lle atribuía ter resucitado un morto, aínda que sen serias probas; 3) o sacerdote Cayetano Delaura soña a Sierva María con toda exactitude antes de coñecela; este mesmo personaxe, obsesionado pola propia Sierva María, soña con ela noutra ocasión colocando unhas gardenias nun xarrón, e cando esperta sente no ámbito un vivo arrecendo a gardenias precisamente; 4) Sierva María experimenta un soño que coincide exactamente co primeiro de Cayetano Delaura que xa comentei; ambos amantes comunícanse, xa que logo, oniricamente; 5) é posible que a misteriosa morte do padre Aquino fose causada por algunha práctica máxica; 6) morta Sierva María, velaquí que "los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado, y se los veía crecer"[6].

6. García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios.* Ed. Norma, Santafé de Bogotá, 1994, p. 198.

Agora ben, tales manifestacións extranaturais que se producen no curso do relato apóianse explicitamente nas diferentes culturas que se dan cita no seu espacio interior: a colonial europea, representada por crioulos e autoridades civís e eclesiásticas españolas, cunha poderosa presencia da Igrexa e da súa Inquisición (á que serven tanto o bispo de Cáceres e Virtudes como Cayetano Delaura) en conflicto interno coa científica laica representada polo médico de orixe xudeu Abrenuncio de Sa Pereiro Cao; a negro-africana, na que salienta a acción máxica de Dulce Oliva, e mesmo un tanto a amerindia. Agora ben, tales influencias culturais mantéñense en conflicto ata o final sen que nunca cheguen a sintetizarse verdadeiramente nunha mestizaxe coherente e superadora. O feito de que tanto o personaxe de Sierva María, sometida ó longo da súa vida a tan encontradas solicitacións, como o seu amante, o sacerdote Cayetano Delaura, elixan á fin a vida pagá, non resolve en absoluto, a un nivel colectivo, semellantes oposicións culturais. O drama que estas forzas encontradas constitúen segue logo en pé, irresoluble: xustamente, esta falta de solución parece querer simbolizar, ó nivel referencial, o problema fundamental que viviu Colombia ó longo da súa historia, como tamén boa parte de América Latina. De aí que cando ambos os dous amantes citados pretenden superalo refuxiándose nun mito, que podemos denominar con certa ironía "realista máxico"ou "real maravilloso", se convirtan en víctimas dese soño imposible.

O elemento que dá orixe á anécdota é unha trabada dun can. A pregunta que se formula daquela é a seguinte: o can en cuestión, ¿padecía ou non de rabia? En caso positivo, Sierva María ¿estaría infectada por el? Para poder responder a estas preguntas invócase á medicina occidental, ós exorcismos católicos e á maxia negro-africana sen que ninguén sexa quen de chegar a unha conclusión. Con esta problemática patolóxica mestúrase o amor cos seus demos, o que de ningún xeito amaña as cousas.

Cada persoa que intervén ó respecto exprésase co seu propio discurso, derivado á súa vez da súa orixe cultural e da súa profesión. E tales discursos confróntanse mutuamente, tanto ó nivel do significante (ou do figurante) como do significado (ou figurado). O conflicto, xa que logo, prodúcese tanto a nivel diexético (ou do figurado) como a nivel formal (ou figurante) e mesmo a nivel do referente extratextual, que pon de manifesto cómo tales culturas pugnan entre si sen acadar unha verdadeira síntese.

¿Non estamos, daquela, enteiramente dentro do fantástico, se, de acordo con boa parte dos estudiosos desta maneira artística, a consideramos como aquela na que se producen contradiccións nada ou dificilmente resolubles?

Pero aínda así podemos privilexiar a perspectiva referencial preferida por tanto crítico da literatura latinoamericana e, nese caso, entraría sen a menor dúbida no esquema da literatura que caractericei de mestiza. Agora ben, no seu interior, non é o real ou o realista marabilloso o que se manifesta neste caso (como ocorría con *Cien años de soledad*), senón o fantástico. Velaquí, xa que logo, unha posible maneira de reconciliar esa crítica latinoamericana coa que practicamos os que nos ocupamos das artes realistas e irrealistas en xeral. Como se ve, trátase de conceptos relativos enteiramente dependentes do esquema en que se integren e do nivel da obra que se reteña. Pero creo que, polo mesmo, paga a pena tratar de sometelos ó maior rigor lóxico posible.

A. R.

Comentario dun conto fantástico: "Las moscas. Réplica de *El hombre muerto*", de Horacio Quiroga

Rodrigo Varela Cabezas

INTRODUCCIÓN

Antes de afrontar o comentario dun relato pertencente á chamada literatura fantástica, resulta inevitable formularse certas cuestións e darlles cumprida resposta. En consecuencia, cómpre determinar con claridade qué entendemos por literatura fantástica, así como as súas posibles modalidades segundo a interpretación dos críticos especializados. Realmente, basearemos a nosa análise nas teorías expostas por Antón Risco ó longo da súa obra (1976, 1985, 1987, 1991 e 1994), aínda tendo en conta as aportacións doutros estudiosos de prestixio e reservándonos sempre o dereito á discrepancia en aspectos puntuais.

A definición da literatura fantástica pode facerse en principio desde dúas perspectivas básicas: unha sincrónica e outra diacrónica[1]. En relación con esta última, parece evidente que, desde un rigoroso perspectivismo histórico, a literatura fantástica, así entendida por críticos e lectores, só puido nacer por oposición a un tipo de literatura non-fantástica, representada fundamentalmente pola literatura de ton realista. Dado o carácter eminentemente práctico e limitado deste traballo, non nos deteremos aquí a comentar a evolución histórica de ambas as dúas modalidades literarias (para o coñecemento das mesmas, remitimos ó interesado ós estudios correspondentes[2]).

1. Este dobre camiño foi percorrido polo equipo da Universidade canadiana de Laval, segundo expón Ignacio Soldevila no seu artigo: "En busca de conceptos operatorios: la anisotopía semántica", en *Actas del I congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, CSIC, Madrid, 1983, pp. 455-59.

2. Para o referente á xestación da convención estética realista *vid.* Risco, Antón. *Literatura fantástica de lengua española (teoría y aplicaciones).* Taurus, Madrid, 1987, pp. 24-25.

Desde unha perspectiva sincrónica, os críticos conciden en xeral en que o fantástico xorde da entrada en conflicto nun texto do marabilloso e do realista; así, a fantasticidade ten que aparecer nunha narración de tipo orixinariamente realista. Nese realismo xorde de improviso o prodixioso, o que provoca habitualmente unha perturbación, unha reacción de terror (ou doutro tipo) nos personaxes e no lector.

En definitiva, dentro das lóxicas diferencias aprécianse entre a crítica dúas coincidencias fundamentais:

— Todos tenden a separar tres maneiras: a marabillosa, a realista e a fantástica.

— Todos están de acordo en que o fantástico vén da mestura das outras dúas maneiras.

É considerable a influencia da crítica francesa (Todorov, Irène Bessière, Louis Vax...). Realmente, o que fan os franceses é reelaborar a idea de fantasticidade xerada xa no século XIX.

Risco (que se apoia en particular en Roger Caillois[3] e Ana María Barrenechea[4]) tratou o tema de forma máis ponderada, procurando unha gradación do fantástico, sen incorrer nos radicalismos de Todorov ou Bessière[5].

Respecto á evolución histórica da literatura fantástica, *vid.* o citado libro de Antón Risco (1987, pp. 143-50). Segundo este autor, a primeira mostra clara de literatura fantástica no Occidente europeo data do século XVI, e trataríase dunha das *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes; en concreto, "El casamiento engañoso y coloquio de los perros". Habería aquí unha primeira narración ("El casamiento engañoso") que encadraría á outra ("El coloquio de los perros"); a primeira historia sería de tipo costumista, pre-realista, e a segunda sería un relato marabilloso protagonizado por dous cans que se contan as súas experiencias, segundo o testemuño dun dos protagonistas da historia anterior; aparece así o conflicto entre un relato marabilloso e outro realista, e xustamente nese conflicto é onde xorde a literatura fantástica. Daríase unha situación de fantasticidade pura: o lector non sabe a qué aterse.

Outros estudiosos non atopan precedentes ata o século XVIII, e citan en concreto o iniciador da novela gótica Horace Walpole, coa súa novela *The Castle of Otranto* (1764), e mais o francés Jacques Cazotte, autor de *Le Diable amoureux* (1772).

3. Caillois, Roger. "Prologue" da súa *Anthologie du fantastique.* Gallimard, París, 1966.

4. Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura latinoamericana)", en *Revista Iberoamericana* 80, Pittsburg, 1972, pp. 391-403.

5. As importantes aportacións de Todorov foron punto de partida, adoito polémico, de estudios posteriores. Este autor fai toda unha clasificación de tipo científico, intentando unha aproximación fundamentalmente *formalista* ó xénero. Todorov considera que a literatura fantástica é un xénero literario con características específicas, aínda que prescinde da idea de terror. Pero precisa Todorov, e por tal motivo recibiu frecuentes críticas, que o especificamente fantástico se produce no instante preciso dunha dúbida, dunha vacilación do lector entre dar unha explicación realista ou marabillosa a un feito prodixioso. De seguida o lector opta por unha ou outra explicación, e de seguida abandona así o fantástico. Antón Risco critica, ó meu ver atinadamente, a postura de Todorov, pois a súa argumentación baséase nunha mala lectura da narración fantástica. Así, só un mal lector elixiría entre un final realista e outro marabilloso, sendo o correcto manterse nesa dúbida suscitada polo propio texto.

Unha autora francesa moi importante é Irène Bessière (*Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*). Corrixe a Todorov na xa aludida proposta de facer residir a fantasticidade no ins-

Para comezar, Risco[6] sitúa a fantasticidade no nivel do texto que chama *figurativo*, e que se correspondería con "a figuración de todo ese complexo imaxinario de suxestión polisensorial, vivencial, con que respondemos ó texto". Xunto ó plano figurativo, Risco ten tamén en conta o do *figurante* (semellante ó significante, á forma, ó estilo)[7] e o plano extratextual (ou intersemiótico, ou semántico, ou da traducción referencial). Refírese Risco ó fantástico como *maneira*[8], e establece unha clara diferenciación dentro da *literatura de fantasía* entre dous grandes grupos, un de *literatura fantástica* ("aquela en que o extra-natural se enfronta co natural producindo unha perturbación mental, de certa orde, nalgúns dos personaxes que viven a experiencia e, en segundo termo, no lector")[9] e outro de *literatura marabillosa* ("sitúa de golpe ó lector nun ámbito onde a manifestación dos fenómenos extranaturais non se problematiza")[10]. En relación con isto, resulta de grande utilidade o concepto de *anisotopía* de Ignacio Soldevila[11], quen defende que "o relato fantástico non é senón unha concreción histórica dun discurso anisotópico". En consecuencia, como asegura Risco, "as oposicións marabilloso / realista veñen a significar, a fin de contas, as actualizacións históricas da oposición lóxica isotopía (ou principio de coherencia) / anisotopía (ou ruptura do mesmo)"[12]. O anterior é ilustrado por Risco co seguinte esquema[13]:

tante da dúbida. Asegura ademais que o fantástico puro non estaría na dúbida entre unha solución realista e unha marabillosa, senón que radicaría nunha "recusación mutua" entre os dous elementos. Considera Bessière que a dúbida é a resposta psíquica do lector e/ou os personaxes; é dicir, trátase simplemente dunha reacción fronte a esa situación. Engade que o fantástico mestura o real e mais o irreal, e esta mestura conduce ó irracional, e afirma que o escepticismo é o ingrediente necesario do inimaxinable e o que une razón e desatino. A concepción do fantástico de Bessière é restrictiva, pois limítao á fantasticidade pura, na que o enfrontamento entre o real e o marabilloso queda sen resolver.

6. Risco, Antón. *Literatura fantástica de lengua española (teoría y aplicaciones).* Taurus, Madrid, 1987, pp. 14-16.

7. Segundo Antón Risco, malia a opinión de moitos estudiosos, o plano discursivo (do figurante) ten unha importancia relativa, meramente cuantitativa (en canto á frecuencia de determinados recursos), e non posúe un carácter cualitativamente determinante na definición da fantasticidade literaria.

8. Antón Risco, fronte a Todorov, non acepta que a literatura fantástica sexa considerada un xénero literario (o mesmo defenden Ana González Salvador e Louis Vax), pois isto introduciría confusións na tradicional concepción dos xéneros; por iso prefire falar de *maneira* (mentres Vax se refire ó fantástico como *categoría estética*).

9. Risco, A. *Op. cit.*, 1987, p. 139. Máis abaixo Risco matiza que esa "sorpresa experimentada polo personaxe ante semellante contraste ou contradicción non é máis que un signo deste conflicto". Engade o estudioso que "o fantástico ha de partir sempre [...] dunha perspectiva *realista*".

10. *Ibidem*, p. 25.

11. Soldevila, Ignacio. *Op. cit.*

12. Risco, A. *Op. cit.* 1987, p. 140. Risco presenta tres breves contos (p. 141) que exemplifican o funcionamento da anisotopía:

> "Se levantaba el dragón y, como todas las mañanas, se iba a su oficina, el Registro Civil, donde, evidentemente, habían de estar inscritos todos los dragones de Dracolandia".

	ANISOTOPÍA SEMIÓTICA (ou intratextual)	ANISOTOPÍA SEMÁNTICA (ou extratextual)
O MARABILLOSO	Non necesaria	Na mesma base da figuración
O FANTÁSTICO	Necesaria	Só a partir do feito prodixioso, da súa manifestación.

Dentro deses dous grandes grupos, o marabilloso e o fantástico, Risco distingue varias modalidades. Vexamos as que sinala no ámbito do fantástico:

I. Contraste de dous espacios opostos nas súas leis.

II. Irrupción do marabilloso no cotián.
   A) O marabilloso é exterior ó home. Tratarías e, segundo Risco, do "home relixioso".
   B) O responsable do marabilloso é o home. Tratarías e do "home mago".
   C) O marabilloso é creado polo home. Sería o caso dos relatos de ciencia-ficción.

III. O fantástico puro.
   Aquí hai tal confusión que calquera explicación resulta irreductible á razón.

IV. Fusión da ficción coa realidade.

V. Confusión de retórica e diéxese, ou de signo e referente.
   Como o anterior, dáse sobre todo na literatura do século XX.
   Estas dúas últimas modalidades en realidade formarían parte do fantástico puro.

Como xa indicamos, no noso comentario, aínda tendo en conta as teorías doutros críticos (algunhas das súas aportacións serán mencionadas ó

Trátase dun conto marabilloso. É isotópico desde unha perspectiva semiótica, pois presenta un mundo coherente dentro dun mesmo código, pero resulta anisotópico a nivel semántico, "xa que entra en conflicto co código de *normalidade*, de *natureza* do lector".

"Y en el letargo de la cotidianidad provinciana, surgía de pronto el dragón provocando el pasmo general".

Conto fantástico, no que a anisotopía é tamén semiótica, pois o dragón é un elemento que rompe o código de normalidade.

"Era y no era lo que era".

Fantasticidade pura. A anisotopía, ó mesmo tempo semiótica e semántica, sitúase na "mesma substancia do actor e actante do conto, na súa mesma figura".

13. Risco. A. *Op. cit.* 1987, p. 142.

longo do presente traballo), basearémonos fundamentalmente nas obras do profesor Antón Risco, pero queremos manifestar aquí as nosas reservas e matizacións a determinados aspectos das súas propostas para o estudio da literatura fantástica. Así, cremos que na práctica ás veces resulta complicado establecer unhas fronteiras nítidas entre os distintos niveis de análise (figuración, figurante, traducción referencial); as contaminacións, como o mesmo crítico demostra nos seus comentarios, son adoito difíciles de evitar. En todo caso, tampouco se trata de pretender unha precisión na diferenciación dos tres niveis que sería de moi complexa consecución ante a unidade indisoluble do texto literario (aínda que se cadra se podería intentar unha mellor delimitación). Unha última cuestión: na nosa opinión, Antón Risco debería estudiar con maior profundidade a fantasticidade de escritores contemporáneos como Borges e Cortázar, que responde a concepcións moi diferentes das tradicionais, aínda que certamente afectan non ó nivel figurativo, senón ó nivel semántico ou extratextual.

I. A FIGURACIÓN

O conto "Las moscas. Réplica de *El hombre muerto*" apareceu publicado por primeira vez o día 7 de xullo de 1933 no diario *El Hogar* (ano 29)[14]. Posteriormente sería incluído na antoloxía de contos titulada *Más allá* (1935). O subtítulo do relato, que se engadiu coa publicación desta edición[15], non hai que entendelo seguramente como un intento de rectificación do conto aparecido en *Los desterrados* (1926), senón máis ben como a búsqueda doutra solución narrativa (e tamén metafísica), desta vez pola vía do fantástico, ó misterio último de toda vida: a morte. Pero disto falaremos máis adiante.

O conto é moi breve[16]. Comeza situando o lector no espacio en que se vai desenvolver a historia: trátase dun segmento de monte rozado

14. Aparecería en dúas páxinas con tres ilustracións de Pintos Rosas. Na primeira páxina aparece, xunto a dous dos debuxos, unha fotografía de Horacio Quiroga, seguida do aviso seguinte:

"Horacio Quiroga, el vigoroso cuentista a cuya pluma se deben algunas de las narraciones más hermosas que se han escrito en castellano, es colaborador de *El Hogar* desde hace mucho tiempo [...] El cuento que aparece en estas páginas responde a la manera más personal y más subyugante de Quiroga. Una tremenda sensación de misterio escapa de él, y la selva, en todo el espanto de su soledad, va hundiendo poco a poco en el lector la mole de su pesadumbre incendiada, mientras una vida se apaga, hebra a hebra, y las moscas de la muerte trazan en el aire las curvas de su tétrico vuelo verde". *Vid.* Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos.* Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León e Jorge Lafforgue. CSIC (Archivos), Madrid, 1993, p. 737.

15. Quiroga, Horacio. *Op. cit.* 1993, p.733.

16. De remitírmonos ó contexto literario do propio autor (saíndo así do plano figurativo para introducirnos no terreo extratextual), sabemos que esa brevidade era moeda corrente na maioría dos seus relatos, e fora condicionada en boa medida polas esixencias

hai un ano, no que destaca un tronco que, a pesar do incendio, conserva "case intacta" a cortiza. Se o primeiro parágrafo presentaba ó lector unha localización espacial, o comezo do segundo fai o mesmo no ámbito temporal ("Esto era el invierno pasado. Han transcurrido cuatro meses"). No medio dese "páramo de cenizas" (a morte, significativamente, parece rodear ó agonizante), sentado, inmóbil, apoiado no tronco, está o personaxe narrador-protagonista; logo de tropezar cunha raíz, rompeu a columna vertebral. O home percibe un zunido "que o inunda todo" e que considera provocado pola súa lesión. Este detalle, aparentemente sen importancia, adquirirá especial relevo ó final do relato. Polo demais, o moribundo a penas se pode mover, e sabe, de forma tan dramática como absoluta, que lle quedan só uns segundos de vida. Unha apremiante pregunta se impón a calquera outro pensamento: ¿canto tempo durará a súa angustia antes de que todo remate? Prevese a fusión futura do cadáver e da árbore, dos ósos e mais do calzado, gracias á acción conxunta e continuada das chuvias e o sol. O narrador non pode senón sorprenderse da angustiosa normalidade do entorno, indiferente ante a anormalidade do acontecemento que está tendo lugar. Fronte á extrema quietude que o rodea, o moribundo amosa a súa "bárbara inquietud" pola proximidade ameazante da morte. O zunido medra. Nese momento, várreselle a vista e, logo duns rombos verdes, ten a visión dun zoco marroquí: por unha das follas da gran porta sae un grupo de "potros blancos", mentres que pola outra entra unha procesión de "hombres decapitados". Aínda que o intenta, o home xa non ten forzas nin sequera para pechar os ollos, e ten unha nova visión: está nun hospital, onde catro amigos médicos tratan de o convencer de que non vai morrer. Un deles, ante a súa incredulidade, dille que o único que lle queda é recorrer á "jaulita de moscas". Trátase de moscas verdes que perciben a descomposición dun corpo moito antes da súa defunción; o médico deixará esas moscas no corredor, e se entran pola pechadura e as oe zoar... Tan bruscamente como se lle vai a visión, xorde no protagonista a seguridade de que o zunido que oía desde a súa caída procede precisamente dos funestos insectos. Estes "revolotean" pacientemente en torno ó futuro cadáver, calculando as proporcións do seu próximo niño.

É xustamente nese momento cando o home perde xa toda a súa angustia, acadando un estado de imperturbable benestar. Xa non se sente atado á terra; sábese liberado dos vínculos espacio-temporais, e a

editoriais de periódicos e revistas. Este condicionamento, por outra banda, é extensible a gran parte das narracións curtas de comezos de século; de feito, unha das razóns aducidas con frecuencia para explicar o auxe que o relato breve acadou a finais do século XIX e principios do XX é precisamente a enorme expansión de revistas, periódicos, semanarios... que por primeira vez permitía ós escritores vivir (as máis das veces malvivir) da arte literaria.

penas pode xa ver, "como un recuerdo de remoto existir", o seu propio corpo inerte. Nesa expansión da súa conciencia, elévase e comeza a voar... Por fin, pousa xunto ás súas compañeiras, xa unha mosca máis preparada para renovar o ciclo da vida a través dun novo desove.

A sencillez argumental do relato é clara. Case todo o conto se formula en clave netamente realista, aparecendo o fenómeno fantástico unicamente ó final (en particular nas tres liñas do último parágrafo). Xa que logo, a historia adécuase desde un principio ós moldes consagrados polo realismo literario, e só ó final irrompe, *anisotopicamente*, o acontecemento extra-natural que nos permite adscribir o texto á chamada literatura fantástica. Unha vez exposta a secuencia argumental, parece igualmente obvia a modalidade que, seguindo a clasificación proposta por Antón Risco[17], conviría ó texto: tratarías sen dúbida da modalidade II —irrupción do marabilloso no cotián— e, no seu interior, o subtipo A —o marabilloso é exterior ó home—.

A fantasticidade xorde no momento en que se plasma a *reencarnación* do protagonista nunha das moscas que agardan a súa morte inminente. Diríase, xa que logo, que a vida, o pulo ou principio vital do moribundo desprázase dalgunha forma desde a súa envoltura humana ó diminuto corpo dun dos insectos que voan en torno a el. Non se dan razóns ou xustificacións explícitas dese particular fenómeno de metempsicose, e a explicación queda pois ó arbitrio do lector (e a isto nos referiremos no apartado dedicado á traducción referencial do conto). En todo caso, o feito fantástico exponse desde un único punto de vista: o do protagonista do relato. O fenómeno extra-natural resulta, de seu, de importancia fundamental no desenvolvemento da historia; de feito, é con toda seguridade (e sobre este punto insistiremos máis tarde) o punto de partida sobre o que se fundamenta o conto que aquí nos ocupa; abonda lembrar o título do mesmo (referido ós insectos nos que se reencarna o protagonista) e a localización textual do fenómeno fantástico: xustamente ó final da historia (como é ben sabido Quiroga consideraba que "o conto comeza pola fin"[18]).

A transmigración espiritual plásmase no penúltimo parágrafo, culminando no último. Pero o lector non adquire conciencia do cambio ata as últimas liñas, podendo interpretar as anteriores (en tanto non chega ó parágrafo final) como unha manifestación de elevación espiritual do home que vai morrer, chegando a un desexo de fusión case panteísta coa natureza; só a última frase dá, xa que logo, pleno sentido ó parágrafo previo. A transición que leva á alma do individuo a abandonar a

17. Risco, Antón. *Op. cit.* 1987, pp. 187-247.

18. Quiroga, Horacio. "El manual del perfecto cuentista", en *El Hogar*, 10-VI-1925. Agora recollido en *Los desterrados y otros textos.* Introducción biográfica e crítica de Jorge Lafforgue. Castalia, Madrid, 1990. p. 402.

envoltura carnal sen vida por outra, a dunha mosca, repleta de enerxía, é así enfocada con certo misterio (o misterio que conleva a morte), e non se explicita ata que se culmina.

É importante salientar que o fenómeno fantástico se formula sen sorpresas para o personaxe-narrador; este feito é un trazo de modernidade, e oponse á tradición decimonónica na que a fantasticidade estaba habitualmente unida a unha reacción de terror ou asombro por parte dos personaxes e, en segundo termo, do narrador[19].

Obsérvese como a morte do home dá orixe ó fenómeno fantástico. É xustamente a chegada da morte a que permite que xurda o extranatural, pois sendo a morte o fenómeno máis natural na vida do home, común a todo home (como ser-para-a-morte que é), é tamén a maior incógnita da súa existencia, en tanto en canto supón precisamente o final desa existencia, e a entrada nunha non-existencia só asequible por medio dunha fabulación fantástica como a que neste caso nos ocupa.

Resulta significativo o feito de que o personaxe protagonista non sexa descrito nin se lle aplique un nome propio calquera; alúdese a el simplemente como "o home", converténdose así nunha representación simbólica de todos os homes no seu enfrontamento coa morte[20]; este procedemento propio dos contos populares, permite ó lector unha considerable liberdade figurativa ó concretar mentalmente a imaxe do personaxe[21]; ademais, propicia que calquera lector se identifique facilmente con aquel, o que resulta de grande eficacia de cara á posibilidade de que o lector experimente figuradamente a historia *como se* fose o personaxe protagonsita. Como veremos no apartado seguinte, diversos procedementos estilísticos van encamiñados nesa dirección.

II. O FIGURANTE

Desde o punto de vista da modalización narrativa, o conto que nos ocupa responde á esixencia de Todorov de que o narrador do relato

19. Risco, Antón. *Op. cit.* 1987, p. 187. Críticos como Pierre-Georges Castex, Louis Vax, ou Roger Caillois consideran como característica definitoria da literatura fantástica a presencia do escándalo, dunha perturbación que afecta ó narrador, ós personaxes e en último termo ó lector. Pero habería que lles replicar que moitas obras fantásticas do século XX buscan precisamente a imperturbabilidade, eludir todo escándalo no transcurso da narración. De aí que Antón Risco considere que o escándalo sería unha reacción psicolóxica provocada pola anisotopía que supón a aparición do fantástico, e non un trazo obxectivo definitorio da obra fantástica.

20. Ezquerro, Milagros. "Los temas y la escritura quiroguianos", en Horacio Quiroga. *Todos los cuentos.* Op. cit., pp. 1379-1414, especialmente a p. 1410.

21. Risco, Antón. "*A muller loba.* Estudio figurativo dun conto popular" en Claudio Rodríguez Fer (ed.). *Comentarios de textos populares e de masas.* Edicións Xerais, Vigo, 1994, pp. 11-38 (e, en concreto, p. 21).

fantástico sexa o protagonista[22]. Como algún crítico salientou, advírtese na obra de Horacio Quiroga "a ansia de xogar o seu propio ser a través do que se di —como a través do que se fai—: identificado e distante, morrendo e vendo os outros morreren..."[23] Así pois, a primeira persoa non só permitiría ó lector identificarse *figuradamente* co personaxe, experimentando os seus mesmos medos e desexos, as súas mesmas ideas e impresións, e compartindo en definitiva a experiencia interior do home morrendo; esa forma modalizadora do narador-protagonista respondería tamén á propia necesidade do autor de vivir (como lector primeiro e privilexiado que é), e sobre todo (neste caso), morrer cos seus personaxes. Esa experimentación figurada da morte é precisamente, como comentaremos no apartado seguinte, un dos núcleos temáticos máis característicos da obra quiroguiana.

Ó longo do relato hai unha alternancia entre un narrador-protagonista que fala en primeira persoa e un narrador externo que usa a terceira persoa, que aparece nos parágrafos sétimo e oitavo (onde se contempla desde fóra ó protagonista, referíndose a el como "o home"), e se cadra nas interrogacións retóricas dos parágrafos precedente e seguinte; esta alternancia impide caer na monotonía ou nun excesivo dramatismo, pero o certo é que todo converxe no personaxe protagonista. Trátase, xa que logo, de conseguir unha especie de fusión entre dúas visións que se complementan[24]: a emocional e subxectiva fronte á obxectiva e realista (que apoia a verosimilitude do narrado e que, por logrado efecto contrastivo, precede á aparición dos soños delirantes do moribundo). Realmente, atopámonos ante unha manifestación da *técnica contrapuntística* que Bellemin-Nöel[25] considera propia dos relatos fantásticos: as dúas voces responden a unha escisión do suxeito que vai encamiñada a dar unha visión máis *obxectiva* da particular vivencia do protagonista. De feito, ás veces resulta difícil distinguir entre ambas as dúas voces, polo que quizais haxa que pensar que se trata realmente dunha única voz, "ou mellor, dun só narrador que se desdobra en dúas voces cando o monólogo se volve inadecuado"[26]; Quiroga conseguiría así obviar as habituais transicións entre o estilo directo e indirecto (propias da tradicional prosa realista), "adelgazando os cambios ata confundir as dúas

22. Bellemin-Nöel, Jean. "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", en *Littérature* 2, 1971, pp. 103-17 (en concreto, p. 109).

23. Jorge Lafforgue (na súa "introducción biográfica e crítica" de Horacio Quiroga, *Los desterrados y otros textos*, op. cit., p. 83) insiste na presencia da primeira persoa, nas súas distintas formas ("o plural nós, o eu singular, ese narrador testemuña unificante"), nas obras de Quiroga, o que responde ó desexo do autor de identificarse cos seus personaxes.

24. Ezquerro, Milagros. *Op. cit.*, p. 1408.

25. Bellemin-Nöel, Jean. *Op. cit.*, p. 110.

26. Alazraki, Jaime. "Relectura de Horacio Quiroga", en *El Cuento hispanoamericano ante la crítica*. Castalia, Madrid, 1973, pp. 64-80 (e, en concreto, p. 78).

voces"[27]. Deste xeito, evítanse rupturas modalizadoras que rompan a tensión emocional coa que se plasma a enérxica resistencia do individuo ante a inmediatez da morte, así como a súa incredulidade fronte á normalidade que lle rodea en tan dramáticos instantes.

É interesante a equilibrada arquitectura sobre a que se construíu o relato. Así, vemos que comeza o conto cun ton marcadamente realista, situando espacial e temporalmente o lector; a continuación, no cuarto parágrafo, o protagonista recoñece claramente que vai morrer nuns instantes, idea sobre a que se volve no parágrafo seguinte. A tensión intensifícase no sexto parágrafo cunha interrogación retórica na que xorde a angustia ante a imposibilidade de saber o momento exacto no cal o protagonista deixará definitivamente de vivir; habilmente, Quiroga introduce a continuación un fragmento en que un narrador en terceira persoa desdramatiza e obxectiva os feitos. Pero volve á carga no comezo do oitavo parágrafo, cunha terrible exclamación ("¡Y nada, nada en la serenidad del ambiente que denuncie y grite tal acontecimiento!"), de novo seguida da serenidade desapaixonada que aporta o narrador en terceira persoa. E, unha vez máis, vólvese incrementar a tensión por medio dunha atormentada pregunta retórica (parágrafo 9). A morte está cada vez máis próxima, o que Quiroga plasma na narración en dous soños ou visións delirantes (parágrafos 10-15), o primeiro de claro sentido simbólico (como comentaremos no apartado seguinte) e o segundo (mediatizado por un diálogo —novo elemento contrastivo— evocado ou imaxinado) coa finalidade evidente de proporcionar ó personaxe a clave dese zunido que cada vez se sente máis próximo. Logo duns últimos instantes de lucidez (parágrafos 16-18), reflectida na presencia unha vez máis do narrador en terceira persoa e na utilización de frases breves e equilibradas ("Son ellas las que zumban. Desde que he caído han acudido sin demora..."), chégase por fin ó momento da morte e do fenómeno fantástico, expresado sempre na primeira persoa do narrador-protagonista. En definitiva, as acertadas combinacións de diversos elementos narrativos (primeira e terceira persoa, interrogacións retóricas e precisións descritivas, exclamacións e frases enunciativas reflexivas e serenas...) dotan ó relato dun xogo contrastivo de tensións e distensións, procurando unha harmonía entre o dramatismo e o rigor obxectivo.

En certa forma, podería entenderse a breve narración como unha gran pausa digresiva, pois a historia desenvolve fundamentalmente os pensamentos que asaltan a un home que vai morrer. A penas hai

27. *Ibidem.* Isto apréciase en particular no parágrafo 17: "Son ellas las que zumban. Desde que *he caído* (subliñado noso) han acudido sin demora. Amodorradas en el monte por el ámbito de fuego, las moscas han tenido, *no sé como,* conocimiento de una presa segura en la vecindad. Han olido ya la próxima descomposición *del hombre sentado...*"

acción, e o paso do tempo percíbese case a ralentí; todo é quietude, todo está inmóbil, tanto o espacio exterior como o propio corpo do moribundo, que contrasta coa súa angustiosa axitación interior. Non obstante, podemos detectar tamén, xunto ás digresións, breves descricións (sobre todo nos dous primeiros parágrafos), que dan unha visión panorámica (case se podería dicir cinematográfica, tendo en conta a admiración do escritor cara á sétima arte), desde o ollo do moribundo, do lugar en que se atopa; hai ademais un diálogo que é realmente unha evocación, se cadra ficticia, provocada polo delirio do protagonista. Ante a ausencia de acción, a combinación de perspectivas e de técnicas narrativas tendería tamén a evitar a monotonía e a manter a tensa atención do lector.

Quizais unha das características máis chamativas do presente conto a nivel estilístico é a súa paradoxal non-fantasticidade discursiva. Así, se atendemos ós aspectos formais que algúns estudiosos consideran característicos do relato fantástico, inmediatamente descubrimos non só a súa ausencia en "Las moscas" senón mesmo a utilización de elementos absolutamente opostos: fronte ós adverbios e locucións adverbiais dubitativos ("quizás", "tal vez", "a lo mejor"...), e os verbos do mesmo sentido ("parecía", "yo tenía la impresión de que...", "yo creía"...), o relato que aquí nos ocupa destaca precisamente pola abundancia de termos e expresións que denotan precisión, seguridade e firmeza: "una franja carbonizada habla muy claro de..." (parágrafo 1), "No puedo ya mover las manos" (parágrafo 3), "Clarísima y capital, adquiero... la certidumbre" (parágrafo 4), "Esta es la verdad" (parágrafo 9 e 10), "han tenido... conocimiento de una presa segura..." (parágrafo 17), "El médico tenía razón" (parágrafo 18); nese afán de precisión e exactitude, o narrador chega mesmo a corrixir as súas propias palabras ("permanezco sentado —quebrado, mejor dicho—...", parágrafo 2). Ben é certo que todas estas frases teñen xustamente a función de incrementar no lector a figuración realista do narrado, de modo que a morte do home sexa contemplada en toda a súa crueza, en toda a súa dramática realidade. Por iso, pode entenderse ese discurso como o esperable nunha obra que sitúa o lector no ámbito realista e que só ó final presenta o fenómeno fantástico, que ocupa unha parte mínima (aínda que determinante) no transcurso da historia; pero tamén é verdade que aínda nos dous últimos parágrafos do texto, onde ten lugar o acontecemento prodixioso, mantense unha notable claridade expresiva. En definitiva, hai que tomar con moitas reservas os intentos de caracterización de Todorov ou Bellemin-Nöel dun discurso especificamente fantástico; se ben Bellemin-Nöel[28] recoñece que o discurso dos relatos fantásticos é dobre; pois é necesario por un lado o discurso razoador e realista

28. Bellemin-Nöel, Jean. *Op. cit.*, pp. 111-12.

(con precisións espacio-temporais e afirmacións exactas, firmes e claras) e por outra banda o do prodixioso e inexplicable (expresado mediante vacilacións, imprecisións, figuras *poéticas e oblicuas...*), o certo é que ó longo deste conto apréciase unha notable uniformidade discursiva que resulta ademais dunha extraordinaria modernidade[29]. Non obstante, hai que recoñecer a presencia, se ben só marxinal e esporádica, de expresións imprecisas, moi subxectivas e vacilantes: "...*siento* un zumbido fijo... en el que mi aliento *parece* defluirse" (parágrafo 3), "Todas las otras flotan, danzan en una *como* reverberación lejanísima de otro yo" (parágrafo 5), "las moscas han tenido, *no sé como*..." (parágrafo 17), "Han olido ya la próxima descomposición... *tal vez* en la exhalación..." (parágrafo 17), "No *me siento* ya un punto fijo en la tierra... *Siento* que fluye de mí..." (parágrafo 19), "...lejanísimo ya, *como* un recuerdo de remoto existir..." (parágrafo 19). Significativamente, as escasas vacilacións e dúbidas, expresadas quer mediante verbos que denotan a subxectividade do narrado (*parecer, sentir*), quer mediante símiles e adverbios (*tal vez*) que implican a imposibilidade de describir con exactitude unha determinada idea, un feito ou unha impresión, todo isto xorde sempre en relación coas moscas ou o afastamento espiritual do envoltorio carnal; en definitiva, trátase dos elementos que desembocarán finalmente no fenómeno fantástico. A mención do *zumbido* (parágrafos 3, 10 e 15), identificado nun primeiro momento erroneamente como "el zumbido de la lesión medular" e só no parágrafo 16 descifrado con acerto, resulta tamén un elemento misterioso que se vincula á fantasticidade do relato (de feito, a presencia de ruídos mal identificados está asociada, segundo Bellemin-Nöel[30], ó discurso tipicamente fantástico); o mesmo sentido ten a difusa alusión ás moscas no parágrafo 10 ("Ciérnese ahora sobre mis ojos un velo de densa niebla en que se destacan rombos verdes"). Todos estes elementos, que podemos considerar indicios (pero non signos determinantes[31]) da fantasticidade do relato, confiren un matiz poético a unha linguaxe que, como vimos, se nos presenta como marcadamente aus-

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem*, p. 112.

31. Fronte ó que defendía Bellemin-Nöel, *op. cit.*, pp.111-13, que ademais relacionaba a poeticidade do discurso fantástico co carácter de puro obxecto verbal, metafórico, da "cousa" fantástica (o que o levaba a falar dunha "rhétorique de l'indecible"). Isto, na nosa opinión, iría contra a propia fantasticidade do relato, pois desde o momento en que resolvemos a lectura dándolle ó acontecemento prodixioso unha interpretación metafórica abandonamos o ámbito do fantástico. Ademais, no caso do conto que nos ocupa, aínda que poidamos ver no apartado da traducción referencial un intento de interpretación metafórica ou simbólica do relato, o certo é que este nos presenta na lectura *figurativa* un caso claro de metempsicose; non hai posibilidade de pensar nun obxecto verbal, pois se trata dun proceso interno (de cambio espiritual e non físico) no cal non cabe (alomenos en primeira instancia) a lectura metafórica (fronte ó que ocorre nos relatos que Risco situaba na modalidade V. Confusión de retórica e diéxese).

tera e realista. Esta austeridade estilística, que algúns críticos vinculan ó carácter esquivo e túzaro do escritor e que se chega a calificar de descoido "baroxiano", é considerada por outros estudiosos a consecuencia necesaria da búsqueda continua dunha depuración da prosa quiroguiana, sempre aspirando ás máximas claridade e precisión[32]. En definitiva, trátase de salientar trazos estilísticos de sobriedade sobre os que o propio autor insistía nos seus artigos de teoría literaria[33].

Neste conto, Horacio Quiroga é quen de plasmar unha crecente tensión mediante unha considerable densidade narrativa. A resistencia desesperada e desesperanzada do home que vai morrer exprésase a través dunha acentuada depuración estilística. Esa prosa "ceñida y directa" está, en consonancia coa rudeza do mundo selvático en que se formou o seu autor, como "canteada a machetazos", segundo a gráfica e expresiva metáfora proposta pola estudiosa Leonor Fleming para definir o estilo único dun escritor irrepetible[34].

III. A TRADUCCIÓN REFERENCIAL

Como afirma Antón Risco, todo fenómeno fantástico non supón senón "a extensión dun noso desexo, dunha nosa esperanza ou dun noso medo"[35]. Neste sentido, entendemos que a fantasticidade do noso conto xorde da ancestral esperanza humana dunha vida alén da morte; isto acádase no relato por un proceso de metempsicose, doutrina de arraigado desenvolvemento (sobre todo antigamente) en diversosos puntos do planeta.

Se pasamos do plano semiótico (o da figuración) ó intersemiótico ou semántico (o da traducción referencial), o que supón interpretar o que antes era *mostra* como *modelo*, a relación da historia co mundo real deixa de ser metonímica para facerse metafórica[36]. E, nese senso, podemos considerar o relato quiroguiano como unha metáfora da súa visión panteísta-animista do eterno problema humano da morte; o escritor, un home marcado tanto na súa vida como na súa literatura pola presencia constante da morte, propón así unha posible solución á súa obsesión pola caducidade do individuo, solución que, dito sexa de paso, non hai que entender

32. Lafforgue, Jorge. "Introducción biográfica y crítica", en Horacio Quiroga. *Op. cit.* 1990, pp. 85 e ss.

33. *Vid.* "El manual del perfecto cuentista" e o "Decálogo do perfecto cuentista", en Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, pp. 406 e 408.

34. *Vid.* "Introducción" en Horacio Quiroga, *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 41.

35. Risco, Antón, *Op. cit.* 1987, p. 151.

36. Risco, Antón. "Una novela fantástica de Rosalía: *El caballero de las botas azules*", en A.A.V.V. *Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo.* Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, pp. 449-55 (en concreto, véxase a p. 452).

como unha convicción firme de Quiroga (de feito noutros contos non se considera), senón máis ben como unha resposta literaria ante a angustia dun final se cadra definitivo.

Para Risco, a metempsicose está vinculada á metamorfose, pois "unha alma que abandona un corpo morto para renacer noutro significa un cambio nun mesmo ente, a súa transformación". Esta crenza ten as súas raíces en "unha concepción animista ou panteísta da realidade": trátase de contemplar o conxunto dos seres do universo como animados por almas ou espíritos que lles proporcionan o pulo vital e que poden reencarnarse nos máis variados corpos (animismo); ou ben se interpreta o mundo como unha totalidade na que reside a esencia divina, polo que todos os seres son iguais en tanto en canto son unha manifestación dese común principio espiritual (panteísmo)[37].

O caso é que, independentemente dos referentes culturais (neste caso de carácter relixioso-mitolóxico) que se atopen detrás da historia, trátase de feitos que rompen coa convención estética realista e deben pois considerarse fantásticos.

Non deixa de ser significativa a atracción dos modernistas cara á metempsicose. É coñecida de todos a súa afección polas culturas e relixións exóticas, polas doutrinas esotéricas e as prácticas ocultistas, que se plasmou a finais do século pasado e comezos do século XX nun notable desenvolvemento da literatura fantástica e marabillosa[38]. E non debemos esquecer que Horacio Quiroga se iniciou como escritor modernista e é realmente un herdeiro *sui generis* da grande escola modernista hispanoamericana[39], E, por outra banda, o mesmo Quiroga pasou o período máis importante da súa vida en permanente contacto coa natureza salvaxe da rexión fronteiriza de Misiones, loitando sempre por se integrar nesa harmonía que sempre percibiu na selva, onde a cotiá presencia da morte adquiría todo o seu sentido nun constante proceso de rexeneración vital, tan ben plasmado en relatos como "El regreso de Anaconda", "La gama ciega", "Historia de dos cachorros de coatí y de dos cachorros de hombre", e tantos outros. Así pois, unha dobre motivación pode atoparse no interese de Quiroga por plasmar no noso conto un fenómeno de metempsicose: por unha banda, as influencias culturais das correntes literarias do seu tempo; e, por outra, as súas propias convicciónns instintivas, froito dunha vida en contacto coa natureza.

37. Risco, Antón. *Op. cit.* 1987, p. 216, propón dous exemplos de contos nos que a fantasticidade reside nun caso de metempsicose: "D. Q.", de Rubén Darío, e "Las casas". Fronte ó relato que estamos comentando, nestes casos a reencarnación prodúcese noutro ser humano.

38. *Ibidem*, p. 217.

39. Hai quen o definiu como un "posmodernista con voz propia" (Jorge Lafforgue, na "Introducción" de Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, p. 13).

O propio Horacio Quiroga, nunha carta escrita pouco despois do relato que aquí nos ocupa (29-IV-1936) ó seu bo amigo Ezequiel Martínez Estrada, proponlle unha visión da morte como descanso tras dunha vida chea de rudezas, "demasiado vivida", descanso que se asocia precisamente ó desesperanzado regreso á natureza e en definitiva á realización da metempsicose:

> ... retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si desaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces[40].

Non cabe dúbida de que a transgresión dos límites entre o animal e o humano é un tema recorrente na obra quiroguiana, aínda que non sempre adquira a forma de fenómeno metamórfico que suscita o noso relato[41]. Esta transgresión tería a función, na nosa opinión, de dar unha visión panteísta da natureza, na que o home é un máis cos mesmos dereitos e deberes que o resto dos seres vivos (aínda que abusase dos seus privilexios). A ruptura de toda fronteira entre o humano e o animal plásmase de maneira clara no conto que aquí nos ocupa no feito de que o protagonista se reencarna nunha mosca, unha das moitas que aproveitarán o seu cadáver para desovar; así, a morte dá paso á vida, e o ciclo vida-morte está en constante renovación. A mesma idea, se ben plasmada desde outro punto de vista (o do animal), e con outros procedementos narrativos (o relato é unha fábula marabillosa e non un conto fantástico) plásmase nun famoso conto de Quiroga: "El regreso de Anaconda". En efecto, aínda que non haxa metempsicose, aquí se nos presenta unha vinculación especial entre a serpente preñada e o home moribundo que lle vai servir de niño. Deste xeito, en ámbos os dous relatos atopamos a fusión do personaxe co seu entorno mediante a morte, a utilización do cadáver dun home como niño, fonte de vida, e a unión do animal e o humano configurada a través dos ciclos eternos (formando un círculo perfecto) de morte e resurrección[42].

Se intentamos unha interpretación do noso conto en clave psicanalítica, observamos un claro predominio dalgúns dos temas característicos

40. Cito por Jorge Lafforgue, na súa "Introducción" á obra de Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, p. 58. Noutra carta co mesmo destinatario, Quiroga insiste no seu desexo de se integrar na natureza: "No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas, aún para nosotros, pero existentes", en Martul Tobío, Luis e March, Kathleen N. "Ejes conceptuales del pensamiento de Horacio Quiroga", en *Cuadernos hispanoamericanos*, v. 443, 1987, pp. 73-87 (en concreto, pp. 84-85).

41. Lafforgue, Jorge. "Introducción" a Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, p. 89.

42. As ideas finais deste parágrafo proceden do comentario de "El regreso de Anaconda" de Guillermo García ("Notas para una contralectura de Horacio Quiroga", Universidade Nacional de Lomas de Zamora, 1987), citado por Jorge Lafforgue, "Introducción" a Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, pp. 90-91.

do *eu*, seguindo a clasificación proposta por Todorov[43]: cuestionamento do límite entre materia e espírito, pandeterminismo e transformación do espacio e do tempo (palpables no fenómeno de metempsicose): ruptura do límite entre suxeito e obxecto (tamén expresada no penúltimo parágrafo: "siento que fluye de mí... la ligereza del vaho ambiente, la luz del sol..."); cuestionamento do sistema "percepción-consciencia" e posición estática e pasiva, igualmente perceptibles ó longo do relato. Malia as críticas que tal clasificación poida nos suscitar (xa formuladas por outros estudiosos), o certo é que tales trazos son perfectaemnte aplicables ó noso conto; de feito, xa no comentario estilístico resaltabamos a importancia do eu narrativo e a súa idoneidade para facer ó lector partícipe, figuradamente, da experiencia do home que morre.

Por outra banda, sen intentar interpretacións de tipo rigorosamente freudiano, os dous soños ou visións delirantes do moribundo parecen ter un sentido claro na estructura argumental do relato. Así, no primeiro caso, a visión do zoco coa ringleira de decapitados que entran e de poldros brancos que saen, pódese relacionar coa entrada da morte no agonizante e a saída continua da vida, e todo isto nese gran pequeno mundo de continua axitación e vitalidade que é o corpo (o *zoco*) do personaxe. Respecto á segunda visión, á dos médicos que falan das moscas rastreadoras da morte, serve evidentemente para que o moribundo asocie inconscientemente o zunido que oe desde a súa caída con eses agoireiros insectos. A morte e as moscas aparecen, xa que logo, asociados ó soño, ó mundo da fantasía e do inconsciente, o que demostra así mesmo a incapacidade do agonizante de afrontar lucidamente os seus últimos instantes.

O fenómeno da metempsicose, que supón a ruptura das relacións suxeito-obxecto, o que nos leva a dubidar en último termo da nosa propia consistencia[44], fundaméntase, na nosa opinión, no intento do autor de procurar unha "fisura" ou "fenda" na nosa tradicional percepción do mundo real. Non se trata, xa que logo, dunha concepción *neofantástica*[45] do mundo, na que este resulta ser unha trampa que oculta a verdadeira realidade, senón dunha aceptación da realidade cotiá da vida (e sobre todo da morte), e unha búsqueda de alternativas a esa angustiosa caducidade.

43. Bellemin-Nöel, Jean. *Op. cit.* 1971, pp. 115-16. Todorov distingue unha dobre temática que percorrería toda a literatura, partindo da oposición *eu / ti*. Pero esta catalogación parécenos, malia posuír un certo interese, excesivamente simplificadora e pouco operativa. Sen embargo, resultan suxestivas as coincidencias coa obra *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, de Marthe Robert, Taurus, Madrid, 1973.

44. Elementos que permiten situar o conto no segundo dos apartados, tanto no "nivel semántico dos compoñentes do texto" como no "nivel da semántica global do texto", da clasificación semántica proposta por Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura latinoamericana)", en *Revista Iberoamericana* 80, Pittsburgh, 1972, pp. 391-403.

45. Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico?", en *Mester*, vol. XIX, nº 2, 1990, pp. 21-33.

A obsesión quiroguiana polo tema da morte, que o acompañou tanto ó longo da súa biografía como da súa literatura, permítenos vinculalo a aqueles que el consideraba os seus grandes mestres: Poe e Maupassant. Pero, como dicimos, o contacto coa morte foi unha constante na vida do noso escritor, ata o punto de que case se podería crer que un tráxico fatalismo perseguía a Horacio Quiroga (1878-1937): o 14 de marzo de 1879, cando a familia volve dunha cacería, ó descender o pai dun bote dispáraselle a escopeta, morrendo no acto; o 5 de novembro de 1896, Ascensio Barcos, o padrasto do mozo Horacio, inválido logo dunha hemorraxia cerebral, suicídase apuntando á súa cara co cano da escopeta e disparando cos dedos do seu único pé hábil; en 1901, Quiroga perde a dous dos seus irmáns: Pastora (nada en 1870) e Juan Prudencio (nado en 1876), víctimas dunha febre tifoidea; o 5 de marzo de 1902, cando o escritor examinaba a arma de Federico Ferrando, que se ía bater en duelo, escápaselle un tiro que mata ó seu amigo (logo de ser sometido a xuízo, Quiroga queda en liberdade); o 6 de novembro de 1915, logo dunha violenta discusión, a súa muller Ana María Cires toma unha forte dose de sublimado, polo que morre ó cabo duns días (desde aquela, o escritor borrará toda lembranza dela); o 18 de febreiro de 1937, o autor, enfermo no hospital, descobre que ten un cancro incurable, polo que esa mesma noite se suicida cunha dose de cianuro. Por se isto non abondase, no primeiro aniversario da súa morte, o poeta e contista Leopoldo Lugones suicídase igualmente; o mesmo fai, meses máis tarde, Alfonsina Storni, amiga tamén e escritora. Finalmente, os seus propios fillos Eglé e Darío acabarían tamén suicidándose..

Horacio Quiroga foi un home que ó longo da súa vida andou sempre á procura de experiencias extremas, en loita constante consigo mesmo e co mundo exterior (en relación con isto está o título do libro ó que pertence o noso conto: *Más allá*). Neste sentido, a morte era contemplada como a experiencia definitiva, sempre cerca pero nunca esperada, sempre axexando e nunca evitable. Pero cómpre salientar que, máis que o tema da morte en abstracto, o que de veras preocupa ó escritor é o tema da morte como realidade humana; trátase sobre todo do tema do "*home-que-está-a-morrer*, apaixonado actor do seu acontecer definitivo". Así pois, non é tanto a morte como "la perplejidad del hombre al enfrentarse con ella; más aún, es la resistencia tenaz del hombre a reconocer que muere, el rechazar esa idea, la no aceptación de esta conciencia"[46]. Por todo isto, pode entenderse a frecuente ficcionalización literaria do

46. Lafforgue, Jorge. "Introducción biográfica y crítica", en Horacio Quiroga, *op. cit.* 1990, pp. 92-93. Recolle as nosas dúas citas de José Enrique Etcheverry e Pedro Luis Barcia, respectivamente. A incredulidade ante o feito da morte é así mesmo o elemento máis notable do monólogo interior do personaxe segundo Milagros Ezquerro (en Horacio Quiroga, *op. cit.* 1993, p. 1411).

tema da morte como un intento de coñecer e quizais ó mesmo tempo conxurar a morte que agardaba ó propio escritor. Habería así que considerar a posibilidade de que Quiroga tratase de exorcizar a morte por medio da escritura[47]. Se cadra en ocasións nin sequera abondaba esta esperanza, e o rexeitamento ante a idea insoportable dun final definitivo plasmábase nunha resolución fantástica como a que á morte dá o conto que aquí nos ocupa. Non deixa de ser significativo que a última palabra dun conto que trata da morte dun home sexa "vital", síntoma da non aceptación da morte como final.

Unha caracterísitica común ós relatos de Quiroga nos que, dunha forma ou outra, se cuestiona a morte do individuo, é a súa orixe casual e accidental. En efecto, independentemente da causa directa da defunción (un tiro, un machete, o veleno dunha víbora, unha enfermidade...) sempre, invariablemente, atopámonos con que o mesmo feito atroz, o acontecemento definitivo na vida de todo ser humano, depende simplemente do azar. Así, no noso conto, o protagonista rompe a columna vertebral "después de tropezar *sin suerte* contra un raigón" (o subliñado é noso). A morte é unha posibilidade cotiá e imprevisible, e iso é precisamente o que obsesiona ó escritor. Para el a morte é unha nonpresencia constante, e malia o seu ocultamento, sempre está aí, por moito que tratemos de esquecelo; en calquera momento un accidente pon de manifesto a nosa fraxilidade, asómbranos ó nos lembrar que a morte estivo sempre axexando, e arráncanos da nosa existencia xa definitivamente. E o máis dramático é que isto sucede sen que a normalidade do mundo se altere o máis mínimo, sen que nada extraordinario suceda ante o acontecemento máis extraordinario na vida de todo ser humano ("Y nada, nada en la serenidad del ambiente que denuncie y grite tal acontecimiento", parágrafo 8). En relación co tema da morte está tamén o ámbito en que se desenvolve a historia: trátase de "un rozado perdido por la sequía" (parágrafo 2), un auténtico "páramo de cenizas". Todo isto remite naturalmente á falta de vida que parece rodear por completo ó moribundo, afogando pouco e pouco os seus últimos restos de enerxía anímica. Ademais, a extrema quietude do espacio, da que paulatinamente se contaxia o corpo do protagonista, establece un brutal contraste coa súa angustia vital, co atordamento interior que ten lugar na resistencia desesperada de "o home" ante a súa morte inminente.

Se atendemos ó estudio do *paratexto* (en terminoloxía de Gérard Genette) e, en concreto, á vinculación de tipo semántico entre a historia e o seu título, o certo é que este, "Las moscas", non merece en principio maior comentario despois do visto xa ó longo do presente

47. *Ibidem* p. 85.

traballo. Máis atención reclama o subtítulo do relato, "Réplica de *El hombre muerto*", que enfoca a historia como unha contestación a outro conto anterior do mesmo autor. De feito, o argumento é semellante en tanto en canto narra os últimos momentos dun home que morre; ademais, en ambos os dous casos as mortes obedecen a accidentes fortuítos, e tamén nos dous relatos se narra a historia "desde un desdoblamiento del yo, capaz de autocontemplarse. Se produce una fractura de la percepción del personaje que actúa a la vez como víctima y testigo"[48]. A diferencia estribaría en que en "El hombre muerto" Horacio Quiroga permanece no plano do real, e non vai máis alá da morte final do personaxe; pola contra, no noso conto o escritor enfróntase á incógnita da morte coa única arma que posúe: a fantasía; de aí que penetre nos enigmas do "más allá" (título do libro ó que pertence o relato) da morte; e isto desemboca necesariamente no plano literario nun relato fantástico, dando unha solución de tipo panteísta a un drama que foi contemplado desde unha óptica completamente individual[49].

En definitiva, ó longo deste apartado tratamos de elaborar a traducción referencial do noso relato tendo en conta os diferentes planos en que tal traducción era posible: ontolóxico (o individuo ante a morte, o ciclo eterno vida-morte...), psicolóxico (a angustia do home que morre, o medo ó descoñecido, a búsqueda de solucións alternativas ó final da existencia...), mitolóxico (as doutrinas panteístas e animistas, as metamorfoses e a metempsicose...), literario (o tema da morte, a grande obsesión do escritor Horacio Quiroga; a influencia de Poe e Maupassant...), e biográfico (a presencia constante da morte na propia traxectoria vital do escritor).

Por riba de todos estes códigos (e outros menores que se poderían enumerar) estaría o arquicódigo[50], que lles confire unidade e cohesión. No conto que nos ocupa, cremos que o arquicódigo habería que procuralo evidentemente na *morte*, co peculiar tratamento con que Horacio Quiroga a presenta nesta ocasión ante os seus lectores: a angustia, a soidade, a incredulidade do home que *sabe* que está morrendo sen que nada no mundo real cambie e sen que el mesmo poida facer nada por evitalo; e tamén a morte como parte da engranaxe do ciclo universal, a morte como paso a outra forma de vida, como enxendradora en si mesma de vida. Trátase en definitiva de presentar as dúas caras da morte: como angustia e como esperanza, como final e como principio, como abandono e como integración definitiva na natureza.

48. Fleming, Leonor. "Introducción", en Horacio Quiroga, *op. cit.* 1994, p. 51.
49. Martul Tobío, Luis e March, Kathleen N. *Op. cit.*
50. Risco, Antón. *A figuración literaria* I. Edicións Xerais, Vigo, 1991, pp. 30 e ss.

CONCLUSIÓN

Carece de sentido que reivindiquemos aquí a mestría de Horacio Quiroga como contista excepcional, xa suficientemente destacada pola crítica especializada (aínda que quizais non tanto polo público lector). En todo caso, si queremos salientar a súa importancia decisiva na consolidación do relato fantástico hispanoamericano, que o mesmo Cortázar recoñecería e resaltaría en multitude de ocasións. Sen dúbida, hai aínda na súa narrativa fantástica un tradicionalismo evidente, o que podemos apreciar no conto comentado ó longo do presente traballo. En efecto, no relato o fenómeno prodixioso só se produce ó final, cando xa o personaxe-narrador morreu; a fantasticidade xorde, xa que logo, da morte, do descoñecido, e en consecuencia en ningún momento interfire coa normalidade do mundo exterior. Non hai, pois, como na contística dun Borges ou dun Cortázar, unha confusión entre distintos planos da realidade, unha absoluta imbricación do fantástico e o supostamente real.

Pero ese clasicismo no tratamento do fantástico non impide a existencia de avances importantes, froito da singular personalidade do escritor, que deixou pegadas indelebles na súa obra literaria. Así, a xa sinalada presentación do fenómeno extra-natural sen sorpresa aparente para o protagonista, a utilización dunha linguaxe sobria, exacta, concisa e o tratamento do tema da morte, plasmado nun constante e angustioso *in crescendo* a medida que os últimos "potros blancos" da vida abandonan o corpo inmóbil do moribundo.

Trátase, xa que logo, dunha morte vivida (valla o paradoxo) polo autor, e con el polo lector. Non é a morte en abstracto, obxecto da fría meditación filosófica, senón a morte humanísima de cada individuo o que preocupa ó escritor; é en definitiva o tema do home que morre, que contempla impotente o seu propio e irremediable morrer.

Horacio Quiroga plasma no noso conto a angustia do home ante o definitivo acontecer da morte, ante ese arrancarse á vida, á normalidade, ó mundo coñecido, para entrar no ámbito do irracional, do a-normal, do descoñecido. Sen respostas ante o que hai "más allá", o autor ten que recorrer necesariamente ó fantástico; se cadra a súa solución resulta a máis doada, pois propón o regreso nun círculo eterno (aínda que sexa baixo outra forma física) a esa realidade xa coñecida e ordenada, pero trátase dunha elección perfectamente válida (alomenos tanto como calquera outra) e de múltiples resonancias culturais e mitolóxicas.

En definitiva, "Las moscas" é un conto que logra alcanzar unha grande intensidade, malia a súa brevidade. Mediante un logrado xogo contrastivo (de perspectivas, narradores, estilos...) acádase unha crecente tensión entre o dramático subxectivismo do moribundo e a fría

obxectividade dun narrador en terceira persoa, tensión que culmina coa morte do personaxe e a plasmación do acontecemento prodixioso. O relato é unha boa mostra das narracións fantásticas quiroguianas. O escritor utiliza un estilo axustado, preciso e exacto para abordar, unha vez máis, a súa grande obsesión. E, de novo, todo isto desemboca nun relato conciso e maxistral dun dos máis grandes contistas hispanoamericanos: Horacio Quiroga.

R. V. C.

Las moscas

Réplica de *El hombre muerto*

1 Al rozar el monte, los hombres tumbaron el año anterior este árbol, cuyo tronco yace en toda su extensión aplastado contra el suelo. Mientras sus compañeros han perdido gran parte de la corteza en el incendio del rozado, aquel conserva la suya casi intacta. Apenas si a todo lo largo una franja carbonizada habla muy claro de la acción del fuego.

2 Esto era el invierno pasado. Han transcurrido cuatro meses. En medio del rozado perdido por la sequía, el árbol tronchado yace siempre en un páramo de cenizas. Sentado contra el tronco, el dorso apoyado en él, me hallo también inmóbil. En algún punto de la espalda tengo la columna vertebral rota. He caído allí mismo, después de tropezar sin suerte contra un raigón. Tal como he caído, permanezco sentado —quebrado, mejor dicho— contra el árbol.

3 Desde hace un instante siento un zumbido fijo —el zumbido de la lesión medular— que lo inunda todo, y en el que mi aliento parece defluirse. No puedo ya mover las manos, y apenas si uno que otro dedo alcanza a remover la ceniza.

4 Clarísima y capital, adquiero desde este instante mismo la certidumbre de que, a ras del suelo, mi vida está aguardando la instantaneidad de unos segundos para extinguirse de una vez.

5 Esta es la verdad. Como ella, jamás se ha presentado a mi mente una más rotunda. Todas las otras flotan, danzan en una como reverberación lejanísima de otro yo, en un pasado que tampoco me pertenece. La única percepción de mi existir, pero flagrante como un gran golpe asestado en silencio, es que de aquí a un instante voy a morir.

6 ¿Pero cuándo? ¿Qué segundo y qué instantes son estos en que esta exasperada conciencia de vivir todavía dejará paso a un sosegado cadáver?

7 Nadie se acerca a este rozado: ningún pique de monte lleva hasta él desde propiedad alguna. Para el hombre allí sentado, como para el tronco que lo sostiene, las lluvias se sucederán mojando corteza y ropa, y los soles secarán líquenes y cabellos, hasta que el monte rebrote y unifique árboles y potasa, huesos y cuero de calzado.

8 ¡Y nada, nada en la serenidad del ambiente que denuncie y grite tal acontecimiento! Antes bien, a través de los troncos y negros gajos del rozado, desde aquí o allá, sea cual fuere el punto de observación, cualquiera puede contemplar con perfecta nitidez al hombre cuya vida está a punto de detenerse sobre la ceniza, atraída como un péndulo por ingente gravedad: tan pequeño es el lugar que ocupa en el rozado y tan clara su situación: se muere.

9 Esta es la verdad. Mas para la oscura animalidad resistente, para el latir y el alentar amenazados de muerte, ¿qué vale ella ante la bárbara inquietud del instante preciso en que este resistir de la vida y esta tremenda tortura psicológica estallarán como un cohete, dejando por todo residuo un ex hombre con el rostro fijo para siempre adelante?

10 El zumbido aumenta cada vez más. Ciérnese ahora sobre mis ojos un velo de densa tiniebla en que se destacan rombos verdes. Y en seguida veo la puerta amurallada de un zoco marroquí, por una de cuyas hojas sale a escape una tropilla de potros blancos, mientras por la otra entra corriendo una teoría de hombres decapitados.

11 Quiero cerrar los ojos, y no lo consigo ya. Veo ahora un cuartito de hospital, donde cuatro médicos amigos se empeñan en convencerme de que no voy a morir. Yo los observo en silencio, y ellos se echan a reír, pues siguen mi pensamiento.

12 —Entonces —dice uno de aquéllos— no le queda más prueba de convicción que la jaulita de moscas. Yo tengo una.

13 —¿Moscas...?

14 —Sí —responde—: moscas verdes de rastreo. Usted no ignora que las moscas verdes olfatean la descomposición de la carne mucho antes de producirse la defunción del sujeto. Vivo aún el paciente, ellas acuden, seguras de su presa. Vuelan sobre ella sin prisa, mas sin perderla de vista, pues ya han olido su muerte. Es él el medio más eficaz de pronóstico que se conozca. Por eso yo tengo algunas de olfato afinadísimo por la selección, que alquilo a precio módico. Donde ellas entran, presa segura. Puedo colocarlas en el corredor cuando usted quede solo, y abrir la puerta de la jaulita que, dicho sea de paso, es un pequeño ataúd. A usted no le queda más tarea que atisbar el ojo de la cerradura. Si una mosca entra y la oye usted zumbar, esté seguro de que las otras hallarán también el camino hasta usted. Las alquilo a precio módico.

15 ¿Hospital...? Súbitamente el cuartito blanqueado, el botiquín, los médicos y su risa se desvanecen en un zumbido...

16 Y bruscamente, también, se hace en mí la revelación: ¡las moscas!

17 Son ellas las que zumban. Desde que he caído han acudido sin demora. Amodorradas en el monte por el ámbito de fuego, las moscas han tenido, no sé cómo, conocimiento de una presa segura en la vecindad. Han olido ya la próxima descomposición del hombre sentado, por caracteres inapreciables para nosotros, tal vez en la exhalación a través de la carne de la médula espinal cortada. Han acudido sin demora y revolotean sin prisa, midiendo con los ojos las proporciones del nido que la suerte acaba de deparar a sus huevos.

18 El médico tenía razón. No puede su oficio ser más lucrativo.

19 Mas he aquí que esta ansia desesperada de resistir se aplaca y cede el paso a una beata imponderabilidad. No me siento ya un punto fijo en la tierra, arraigado a ella por gravísima tortura. Siento que fluye de mí, como la vida misma, la ligereza del vaho ambiente, la luz del sol, la fecundidad de la hora. Libre del espacio y el tiempo, puedo ir aquí, allá, a este árbol, a aquella liana. Puedo ver, lejanísimo ya, como un recuerdo de remoto existir, puedo todavía ver, al pie de un tronco, un muñeco de ojos sin parpadeo, un espantapájaros de mirar vidrioso y piernas rígidas. Del seno de esta expansión, que el sol dilata desmenuzando mi conciencia en un billón de partículas, puedo alzarme y volar, volar...

20 Y vuelo, y me poso con mis compañeras sobre el tronco caído, a los rayos del sol que prestan su fuego a nuestra obra de renovación vital.

(Horacio Quiroga. *Todos los cuentos.* Edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León e Jorge Lafforgue. CSIC, Madrid, 1993)

Fantasía e fantasticidade na novela de posguerra. Coa obra de Gonzalo Torrente Ballester en primeiro plano

Ignacio Soldevila Durante

O concepto de literatura fantástica que hoxe parece perfectamente dilucidado e admitido, aínda no ámbito das literaturas hispánicas era novidoso cando en 1940 Borges e Bioy Casares dan ó prelo en Arxentina a súa *Antología de la literatura fantástica* (1940) coa colaboración de Silvina Ocampo, á que seguirán máis de quince anos despois dos primeiros estudios de Ana María Barrenechea e Emma Susana Speratti-Piñeiro (*La literatura fantástica en Argentina*, 1957) e, xa na década dos 70, o primeiro intento de tipoloxía da propia Ana María Barrenechea[1]. Pero hai que agardar á seguinte década para ver a aparición na literatura peninsular do primeiro estudio sistemático sobre estas cuestións, levado a cabo, hai que salientalo, no ámbito dunha universidade canadiana[2].

Este considerable retraso ten a súa orixe en diversos factores culturais e conxunturais, dos que intentarei apuntar uns cantos. En primeiro lugar, o feito de que o corpus deste tipo de literatura estea moi maioritariamente composto de narrativa breve, xénero que, lamentable pero certamente, foi desatendido tanto pola crítica periodística como pola

1. *Revista Iberoamericana* 80, Pittsburgh, 1972, e utilizando un corpus exclusivamente lationoamericano.

2. Referímonos á obra de Antón Risco, *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982, que ten a súa orixe no labor subvencionado dun equipo de estudiantes e profesores da Universidade Laval de Quebec, animado e dirixido polo propio Risco entre 1974 e 1985, aproximadamente. Ademais de numerosos artigos de Risco e dos colaboradores de Franklin García Sánchez e do autor deste traballo, hai que salientar a aparición doutros libros de Risco, *Literatura y figuración*, Gredos, Madrid, 1982 e *Literatura fantástica de lengua española*, Taurus, Madrid, 1987, Quedou sen completar un proxecto colectivo sobre *Historia de la literatura fantástica de lengua española*.

universitaria[3]. Precisamente un dos motivos do cambio de actitude haberá que velo na acceptación aclamatoria da mellor producción literaria hispanoamericana ó redor dos anos 60 e que se deu en chamar o "boom", pero especialmente na valoración de Borges, Bioy Casares, Cortázar e García Márquez, todos eles cultivadores do xénero, que parece así situarse no punto de mira da atención. Ademais, esta aparición do "boom" estivo motivada (ou alomenos incentivada) pola crise da lectura, e posteriormente de creatividade, que sufría a chamada narrativa social, corrente maioritaria dentro da denominación incontestada da narrativa mimética en España. En efecto, tanto a producción desa corrente de novela "social" como a dos autores máis debedores da tradición realista e naturalista decimonónicas e, por suposto, a do agrupamento denominado "novela intelectual" (que non obstante se organiza como alternativa e oposición da "social") non conculcan as normas de verosimilitude nin sequera cando proclaman os dereitos da "imaxinación", a "invención", ou a "fantasía".

A este respecto é moi ilustrativo o conxunto de declaracións dun grupo plural de autores que en 1944, respondendo á solicitación de *La Estafeta Literaria*, comentaban (a propósito da obra propia) sobre o tema "Verdade e fantasía da creación literaria". Así, cando Gonzalo Torrente Ballester afirmaba que na súa novela "hai, como en toda novela moderna, máis experiencia que fantasía", estaba facendo unha descrición de *Javier Mariño*, novela na que Torrente non ofrece nin o menor indicio de fantasticidade, co que vén confirmar que "fantasía" —na percepción non só común senón ilustrada da época— non se opoñía a mímese, senón que se confundía coa imaxinación, co dereito a "inventar" accións e personaxes sen tomalos directamente da experiencia, pero respectando as convencións da verosimilitude[4]. Outro tanto Wenceslao Fernández Flórez, ó afirmar que a súa novela enteira era unha fantasía. E concretando: "Non seguín o proceso frecuente de tomar un home e describir os seus vicios, senón o de tomar os vicios e colocalos en homes, o cal me permite caricaturizar estes sen que padecese a realidade daqueles e aínda salientándoa". Fernández Flórez non estaba a falar de *El bosque animado* (1943), que é precisamente unha das rarísimas obras narrativas desa década cun contido fantástico, senón de *Las siete columnas*[5]. Nela o único que puidera darse por fan-

3. Refírome, por suposto, ó período de posguerra. O conto e mais a novela curta viviron longos anos de prosperidade no primeiro tercio do século, gracias ás numerosas publicacións semanais que as introduciron no ámbito comercial da prensa periódica, e que desapareceron, case por completo, desde 1939. Os poucos intentos de recuperación que se rexistraron durante o franquismo gozaron dunha vida moi curta.

4. *La Estafeta Literaria* 11, Madrid, 25-IV-1944, p. 21.

5. As outras que coñezo son *Historias e invenciones de Félix Muriel*, aparecida no exilio en 1943, do escritor galego Rafael Dieste; *El Refugaido Centauro Flores* (México, 1944) e *El violín de don Matías* (México, 1969) de Antonio Robles, igualmente publicadas no exilio. Trazos notables de fantasticidade atópanse igualmente en numerosas obras

tástico —e iso desde unha perspectiva atea e materialista[6]—, é a presencia e protagonismo do diaño. Pero no contexto de recepción da obra, tal personaxe non só é perfectamente "verosímil" dentro da vixente concepción cristiá do universo, senón absolutamente "real", como rezan os elementais principios da doutrina cristiá[7]. E en canto á súa maneira de proxectar idealmente os personaxes, coincide con Eugeni d'Ors, outro dos autores que interviñeron. Non obstante, D'Ors, a propósito da súa obra *La bien plantada*, parece ter tomado o camiño inverso, cando afirma idealizar tomando fragmentos de realidade e elevándoos "da anécdota á Categoría".

O mesmo concepto clásico de fantasía ten Ignacio Agustí, lexítimo herdeiro do realismo decimonónico, cando afirma que "ambos os dous elementos, verdade e fantasía, son substanciais na novela; a ausencia dun ou doutro frustra a creación novelística". E por se quedasen dúbidas sobre o que entende por "fantasía", remacha: "É imposible que exista novela sen que a fantasía —a imaxinación do autor— actuase sen descanso, como berbequí, sobre a realidade, na entraña da verdade". Esta percepción de "fantasía", como se ve, non está reñida coa verosimilitude, posto que só vén ser sinónimo de "imaxinación"[8]. Concepto aínda hoxe considerado como acepción principal do termo fantasía no último diccionario da Real Academia Española: "Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales de forma sensible o de idealizar las reales". D'Ors, académico, podería sentirse perfectamente a gusto nesta definición[9].

doutro novelista exiliado, Ramón J. Sender (entre outros, en *El extaño señor Photynos*, e en *Los cinco libros de Ariadna*), e nalgúns relatos breves de Max Aub recollidos máis tarde en *Ciertos cuentos* (1955). María Teresa León ten relatos fantásticos e marabillosos en *Morirás lejos* y *Fábulas del tiempo amargo*, igualmente desde o exilio arxentino. Dun transterrado en Inglaterra, Vicente Soto, son outros textos narrativos con evidentes trazos de fantasticidade, xa na década dos 60.

6. Se cadra esaxero na limitación. Antón Risco ofrece moi bos argumentos para afirmar que, mesmo entre os lectores crentes, as intervencións sobrenaturais están vistas nunha persepectiva non realista, é dicir, de inverosimilitude. Pero non creo que desde esa perspectiva se poida ir máis alá dunha actitude marabillada, na medida en que a dúbida inserida no fantástico é contraria á actitude da "xente de fe" (*Vid.* Risco, Antón. "En torno a los conceptos de fantasticidad y de literatura mestiza", en *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia.* Asociación Asiática de Hispanistas, Seul, 1966, pp. 85-91).

7. Non entro a considerar se Fernández Flórez era ou non crente. O narrador parece selo, e dirixíase a un público lector que, maioritariamente —ou alomenos oficialmente— o era, e como tal o habería de recibir.

8. Recoñezamos que no *urbi et orbe*, Paul Ilie, nun traballo excelente e documentadísimo sobre os termos "imaxinación" e "fantasía" no Século das Luces, reproduce unha frase de Moratín que, excepcionalmente, enfronta fantasía e verosimilitude: "abandónase á calor da fantasía, que prefire [...] o marabilloso ó verosímil, e a forza de talento e estudio produce monstros" (Está a falar de música italiana. *Vid.* F. La Rubia Prado e J. Torrecilla (dir.). *Razón, tradición y modernidad: Re-visión de la Ilustración hispánica.* Tecnos, Madrid, 1996, p. 154, nota).

9. Definición que, por certo, non parece casar moi ben coa de "fantástico" no mesmo diccionario: "Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación".

Igualmente ilustrativo do desvío pola narrativa fantástica tanto como da falta de sistematización sobre os seus límites e variacións é o artigo publicado polo erudito navarro José María Iribarren en *La Estafeta Literaria* polos mesmos anos. Baixo o título "La literatura de lo maravilloso" fai un rápido repaso á literatura clásica española dedicada á narración e información sobre "canto de raro e inaudito, de montruoso e extravagante existiu na Natureza. Nestes libros, inxenuos, pintorescos e divertidos, fálase de trasnos e sereas, de homes-peixe e meteoros nunca vistos; de sinais celestes, de monstros, de milagres e marabillas"[10]. Como se pode observar nesta enumeración, andan mesturadas dúas áreas distintas de fenómenos: a realidade teratolóxica, é dicir, todo canto sae do habitual na Natureza e, por outra banda, o dominio dos seres sobrenaturais (trasnos, sereas, fadas, etc.) procedentes de crenzas anteriores ó cristianismo e mantidas a través da tradición oral folclórica ou da literatura que, nos séculos anteriores ó das luces, podían andar confundidos nun só, pero que en pleno século XX non se consinte poñer no mesmo saco. A este propósito hai que marcar a liña divisoria establecida polo Padre Feijóo e a importancia do seu *Teatro crítico*, ó que con tino equipara Iribarren ó *Quijote* cervantino polo que toca ós seus efectos sobre a moda dos libros de "varia lección e outros entes dilucidados". Evidentemente, todo o insólito resulta inverosímil, tanto se é real como se non é máis que froito da fantasía. Pero o que nos permite separar o teratolóxico (mimético) do marabilloso e o fantástico é a divisoria entre o mimético e o non mimético.

A tendencia enriba subliñada a confundir imaxinación e fantasía repítese ó longo da década dos 50, en revistas universitarias como *La Hora*, na que se reprocha, por exemplo, a Baroja, a Cela e mais a Aldecoa a súa falta de fantasía, cando, na análise da súa producción, o que se lles reprocha é ser demasiado fieis á realidade, ou se afirma que "a imaxinación entrou en crise", a propósito de Ignacio Aldecoa[11]. Nesa mesma perspectiva deféndense os dereitos da imaxinación, fronte ó testemuñalismo realista, por parte do grupo literario xurdido en torno a Vintila Horia e Manuel García Viñó, e particularmente nas publicacións teóricas deste último[12]. Pero soamente Carlos Rojas, entre os escritores tratados por García Viñó, produciu novelas nas que a fantasticidade sexa un trazo definitorio[13].

Pero este é defecto frecuente nun diccionario colectivo que se vén refacendo desde hai máis de dous séculos, sen que ninguén asuma persoalmente a súa responsabilidade.

10. *La Estafeta Literaria*, Madrid, 27-III-1943.

11. *Vid.* o artigo de Pedro Mario Herrero no nº 49 (13-VI-1957, pp. 18-19) e de Carlos Arce no nº 68 (24-X-1957, p. 23).

12. *Vid. Novela española actual*. Guadarrama, Madrid, 1967.

13. É de notar que Rojas realizou practicamente toda a súa obra literarira desde os EE UU, como profesor universitario. Parte, xa que logo, igualmente, dunha posición "periférica". Outro tanto hai que dicir da obra literaria de Antón Risco, igualamente marcada pola fantasticidade, ademais de ser o seu primeiro e máis notable teórico na nosa literatura.

Por contra, hai unha vertente literaria indubidablemente relacionada coa fantástica —a literatura de anticipación ou *sciencefiction*— que foi cultivada por algúns escritores dos que García Viñó se ocupa na súa obra crítica, ás veces con notable orientación alegórica ou parabólica, incluíndo o propio García Viñó. Lémbrese a Tomás Salvador, a Mercedes Salisachs. Dela fixo uso tamén, xa nos 80, Torrente Ballester na súa novela *Quizás nos lleve el viento al infinito*, combinándoa con elementos marabillosos[14]. Non obstante, do precario estatuto da novela de anticipación na nosa historia literaria dá fe a ausencia de referencias á mesma nos manuais e diccionarios especializados, incluíndo o recente diccionario de Alianza Editorial dirixido por Ricardo Gullón[15].

Outra das razóns —e se cadra a máis importante— pola que o concepto de fantasticidade non cobrou corpo na nosa cultura peninsular ata hai moi pouco, é o vellor horror por todo producto da libre imaxinación que non veña xustificado pola moralidade ou por intencións alegóricas, como acabamos de sinalar para a literatura de anticipación, horror que os estratos superiores da nosa sociedade mantiveron sempre, apuntalados tanto pola visión católica "val de lágrimas" da vida humana como polo privilexio monopolístico da Igrexa sobre o misterico. En efecto, só a insalvable distancia entre a cativeza da razón humana e a infinitude do saber divino permite a presencia de "misterios", é dicir, de verdades de fe indiscutibles pero non racionalizables. Pero calquera outro misterio, en canto que non concerne a verdade revelada, e posto que non implica os misteriosos pero providenciais designios de Deus, será automaticamente repudiado como cousa de superstición, bruxería e producto de mentes enfermas ou froito da ignorancia popular e inculta. A literatura, como construcción da cultura "profana", tivo que ser defendida, desde a súa invención no século XVIII, ben como "monumento" do legado patriótico (que había de venerar, si, pero non ler agás *nihil obstat* ou censura expurgatoria), ben pola súa función didáctica e moralizante, como de feito se viña practicando desde a aparición dos primeiros textos escritos medievais que non eran de materia sacra. E non, por certo, a causa do famoso ente

14. P. A. Urbina sinalou o precedente inmediato do cine (*Blade Runner*), pero se cadra hai que remontar máis alá na historia do cine ata o ambiguo personaxe interpretado por Brigitte Helm no clásico filme de Fritz Lang, *Metropolis*, e que Torrente lembraba precisamente nos anos anteriores á redacción da súa novela nun artigo da serie *Cotufas en el golfo*. E xa no proceso de redacción da novela (aparecida en 1984) anota en *Daphne y ensueños* (1983): "Desta película gardo en herdanza a noción (e mais a imaxe) da "muñeca" que aparece no meu *Casamiento engañoso*, reaparece en *Fragmentos de Apocalpsis*, e se cadra calquera día volva asomar ás miñas páxinas a súa face fermosa e ambigua" (p. 308).

15. Sobre a narrativa española de ficción científica existen estudios monográficos de Juan Ignacio Ferreras, cun subtítulo que aforra todo comentario (*La novela de Ciencia Ficción. Interpretación de una novela marginal.* Siglo XXI, Madrid, 1972) e de Luis Núñez Ladeveze (*Utopía y realidad. La ciencia ficción en España.* Ediciones del Centro, Madrid, 1976).

metafísico-caracterolóxico chamado "realismo español" da nosa lexítima tradición literaria. Ó mantemento dese enfrontamento ante o fantástico na nosa literatura contribuíu non pouco a situación francamente minoritaria dos que no noso país, desde sempre, viviron á marxe da corrente dominante de ideas e crenzas dogmáticas. Porque se ben a censura inquisitorial deixa de exercer a súa intolerancia legal no século romántico, non é menos certo que ó antigo réxime non se lle escapa a evidente convivencia e a non menos frecuente coincidencia dos librepensadores en materia de crenzas e dos liberais en materia de economía e de política. En consecuencia, os escritores, agás os brevísimos períodos republicanos e do posfranquismo, sentíronse obrigados, polo imperativo ético da súa loita contra "a caverna", a poñer a creación literaria ó servicio da súa causa, e cada vez que, incitados polas forzas internas do campo literario, exploraron e navegaron libremente nos dominios da imaxinación e da fantasía, fixérono, ben excepcionalmente e cun salaio, ou ben abrazando abertamente as liñas de forza da estética contemporánea, tal e como se lles ofrecían desenvolvidas en países máis felices politicamente. No peor dos casos, sentíndose ademais obrigados a mofarse daqueles que non eran quen de liberarse do imperativo ético, con argumentos que facían abstracción da realidade do país. Noutras palabras, non recoñecendo máis patria que a literatura e o idioma de creación. Quedaría, evidentemente, sen explicar por qué, nas filas dos escritores ben levados co antigo réxime e logo coas oligarquías dominates, non aparecían máis obras de creación en franca ruptura co realismo. Pero abondará con lembrar a Santa Alianza da Igrexa e o Trono para comprender que, sen moralidade ou unha certa ensinanza didáctica, os productos da fantasía non eran tolerados. E iso explica, desde as lendas becquerianas a esta parte, que as narracións fantásticas viñeran prudentemente encadradas con recursos narratolóxicos de toda clase (presentadas como curiosidades folclóricas, situadas en países exóticos non cristianizados ou en remotos tempos de supersticións, de maneira que a inquietude propia dos relatos fantásticos fose neutralizada coas intervencións de narradores heterodiexéticos e, por suposto, ortodoxos). Todo canto de fantástico teñen, por exemplo, tantos textos narrativos de Vicente Risco, está xustificado polas intervencións sobrenaturais perfectamente explicables ben por obra do Maligno, ben por estar "transcritas" de crónicas e narradores medievais ou populares. Cando Torrente Ballester constrúe en 1963 *Don Juan*, unha novela decididamente fantástica, opera precisamente cun tema que recolle todas esas características, e a pesar diso, sofre un evidente rexeitamento. Precisamente o máis crudamente fantástico da súa construcción, pola que o lector se queda sen saber se o narrador homodiexético foi víctima dunha broma moi ben montada ou se en efecto

entrou en relación con dous seres sobrenaturais —o Don Juan histórico, condenado a vivir e repetir invariablemente o proceso de seducción e ser víctima da vinganza dos burlados ó longo dos séculos, coa colaboración dun Leporello diabólico— foi rexeitado ata polos que aplaudiron a alta densidade intelectual da súa novela[16]. Tal vez por esta razón, aínda en 1978, ó comezar un relato tematicamente fantástico como *El cuento de Sirena*[17], establece co lector, por intermdio do seu narrador básico, o que poderiamos chamar un contrato irónico de fantasticidade, polo cal, afirmando non ter contado antes a historia por considerar obstáculo insalvable o feito de non crer nela, acaba por facelo presentándoo desde o principio como incrible, "daqueles en que ó chiscar de ollo do autor, responden os lectores advertidos cun chisco de ollo". Non obstante, recorre tamén ó socorrido recurso dun vello nobiliario medieval do que parte a lendaria relación da Serea coa familia Mariño, que se iniciaría "no ano mil". Igualmente recorre ó subterfuxio narratolóxico no relato "Farruco el desventurado", pero esta vez enfrontándose coa comprobada incredulidade dos oíntes[18], atribuíndo o que de fantástico hai nel —que non é senón o comezo e a conclusión, relativo á Santa Compaña— ó que se cría en Galicia a principios de século e no seo da súa familia. E engade: "E é que as cousas cambian e hai que ver cántas voltas deu este mundo, e en canto deixamos de crer desde o ano 16, data en que comezou este conto". Curiosamente está dedicado o relato a Carmen Martín Gaite, autora xa daquela de *El cuarto de atrás* (1978), novela estructurada en torno ás aparicións dun fantástico personaxe para o que non se ofrece coartada narratolóxica ningunha que neutralice a súa fantasticidade. Pero, con todo, resulta evidente que Martín Gaite recorreu a un personaxe fantástico para transformar un diálogo interior nun enfrontamento entre personaxes, acadando así unha dimensión polifónica para a súa novela, polo demais centrada nunha problemática moi real e moi do seu tempo.

Outra forma neutralizadora da fantasticidade é a que nos aporta precisamente a mesma novelista nos seus textos narrativos *El pastel del diablo*, *El castillo de las tres murallas* (1981) e *Caperucita en Manhattan* (1990). A creación textual está encamiñada a un lector que non deu acadado a "idade de razón" ou que, para a lectura, debe poñerse nunha actitude infantil, é dicir, prescindir do contacto de verosimilitude que "normalmente" se sobreentende entre narrador e narratario adultos. E, por suposto, cantos sucesos extraordinarios se relatan nestas historias exclúen calquera inquietude fantástica, posto que, para unha mente pre-racional

16. García Viñó, Manuel. *Op. cit.*, p.,136.
17. No volume *Las sombras recobradas*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 11-56.
18. O relato preséntase como versión escrita dun conto contado repetidas veces polo narrador antes de o poñer por escrito (*Op. cit.*, pp. 59 e ss.)

ou arracional, todo será, canto máis, marabilloso. Obviamente, detrás de todos os relatos para nenos, adoita haber, ou procúrase, algunha interpretación simbólica, alegórica e, por suposto, perfectamente ética[19].

Cómpre aquí lembrar a condición excepcional dos textos narrativos *Industiras y andanzas de Alfanhui* (1951) de Rafael Sánchez Ferlosio, e *Narciso bajo las aguas* (1959), de Miguel Buñuel, escritos, aparentemente, sen ter como destinatario a un lector infantil, tanto pola complexa calidade da súa prosa como pola ausencia das marcas narratolóxicas típicas dos relatos para nenos[20]. Outro tanto pódese dicir de moitos dos relatos "infantís" de Ana María Matute. Conviría aclarar dunha vez por todas que hai que distinguir entre narrativa para nenos e narrativa de nenos, á que pertence tanto o *Alfanhui* como a maioría dos escritos por Ana María Matute. O que non quere dicir que a obra desta última escritora sexa toda ela clasificable como fantástica, nin moito menos. Resulta interesante comparar a súa novela *La torre vigía* (1971) na que se fai un uso moderadísimo da fantasticidade, con *Olvidado rey Gudú* (publicada en 1995, pero escrita a continuación da anterior). A raíz do apoxeo do realismo máxico, ó que contribúen as grandes figuras latinoamericanas, sería o propio Torrente Ballester, co triunfo da súa *Saga/Fuga de J. B.*, quen logra finalmente lexitimar na nosa literatura peninsular a conculcación sistemática da mímese, ata daquela proclamada como a forma exclusivamente lexítima do "genus" nacional. Por esta fenda aberta infíltrase posteriormente unha notable producción narrativa baixo o signo da fantasticidade, que, no caso de Torrente Ballester, é xa a exclusiva dominante. Desde o punto de vista da temática e da ambientación temporal e espacial, *Olvidado rey Gudú* é unha continuación de *La torre vigía*, pero resulta evidente que Matute se sentiu liberada de toda restricción no recurso á fantasticidade. A comparanza é iluminadora do cambio radical ocorrido no horizonte de expectativas e de tolerancia do lector español a partir daqueles anos.

Cómpre salientar, non embargante, que a literatura fantástica segue sendo maioritariamente considerada, no ámbito das literaturas hispánicas, como predominantemente "periférica", adxectivo etnocentrista cando se comparan cifras demográficas e de producción...[21] Parece excepcional a

19. Moitos outros escritores —e en especial mulleres— foron solicitados para escribir para nenos, e en todos os seus relatos adóitanse dar as mesmas características.

20. No caso de Buñuel, hai unha versión específica para nenos (*El niño, la golondrina y el gato*, de 1961), que confirma o dito.

21. En dúas das máis recentes obras dedicadas á literatura fantástica do noso espacio cultural o desequilibrio da atención cara á periferia é evidente. Lidia Bardina Molina, na súa tese doutoral *El componente fantástico en la narrativa española contemporánea* estudia a obra de dous catalans e un galego. En castelán non atopa máis exemplo que o de *Alfanhui* (Ann Arbor, Universidade de Michigan, 1991). Nunha escolma de estudios de diversos investigadores sobre *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Quinto Centenario, Madrid, 1991 (a cargo de E. Morillas Ventura), resultado dun coloquio, sobre

actitude crítica de Gonzalo Sobejano, cando en 1979 atinaba ó sinalar a fantasía como un dos elementos de ruptura e de renovación da narrativa da transición[22]. Pois é un feito que aínda na Península son vistas como periféricas non só as obras publicadas nas demais linguas do Estado español[23], senón as que, en castelán, proceden do espacio hispano-americano. O que crea, por certo, situacións paradoxais, que non parecen causar ningún embarazo oficial, cando por exemplo, ó adquirir a nacionalidade española, Vargas Llosa se converte nun escritor peninsular e se lle fai un sitio na Real Academia Española. Non hai que ser moi espilido para percibir, baixo a mancha de aceite do politicamente correcto, a vitalidade do arraigado centralismo de orixe borbónica, e a súa persistencia non só na intimidade das conciencias, senón na prensa diaria, e non só alí onde máis esperable resultaría[24].

I. S. D.

o tema, o desequilibrio reflíctese de maneira igualmente clara polo interese dos propios investigadores, volcado cara a Hispanoamérica.

22. En *Insula* 397.

23. Cómpre lembrar aquí a producción de Álvaro Cunqueiro, da que salientan polo prestixio acadado en Galicia os seus escritos fantásticos no seu orixinal en galego, así como Joan Perucho na súa lingua e país nativos. E sería inxusto non lembrar que antes de que triunfase Torrente, unha certa fenda se abriu coa atribución do Premio Nadal a Cunqueiro en 1969.

24. Sería inxusto deixar de lado o feito de que, precisamente polo mesmo prurito, aínda que de signo contrario, de establecer distancias entre o centro do vello imperio e as súas angustias (ou actuais) nacións sometidas, preténdese apaixonadamente distinguir como xenuinamente latinoamericano o realismo máxico ou o "real marabilloso". Do escaso fundamento teórico destas pretensións ocupouse Antón Risco no recente traballo enriba mencioando (*vid.* nota 6).

Antón Risco: pantasma, excéptico, subversivo, teórico e mestureiro

Ángel López Fernández

Todas las cosas son asegún
Vicente Risco

O papel ten man do que lle poñen
Antón Risco

¿Non si?
Expresión idiomática galega

AS VIAXES DE ANTÓN RISCO

Viaxes a América Latina á procura de literatura fantástica[1] titula Antón Risco un dos seus últimos traballos. Á súa lectura dedico estas páxinas, se ben con obrigadas referencias a case todas as súas obras teóricas ou de creación, pois o quefacer risquiano é sempre recorrente.

Antón Risco é un viaxeiro singular xeográfica e intelectualmente, que nada ten que ver co turista de calquera tipo de ambos os dous ámbitos. Os seus desprazamentos van sempre á procura de algo: rutas intelectuais cun código de circulación que vén sendo un hipercódigo ou carta de navegación tan maxistralmente deseñada por Antón Risco. A coherencia do trazado sistematiza toda a súa obra ata tal punto que, por exemplo, o vocábulo "viaxes", xa en primeira acepción de desprazamento espacial, xorde solidariamente coa súa gran formulación do *hipercódigo*.

1. Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1987.

ANTÓN RISCO, UNHA PANTASMA

"Hai xa moito tempo que dudo da miña propia identidade. A escomenzar polo nome: Antonio Vicente Martínez-Risco, Antonio Risco, Antón Risco, Antoine Risco, míster Risco...; téñenme falado dun tal Antonio Risco, que é outro ca min, español tamén aínda que non galego, —¿outro?—, que emigrou a Francia, como eu fixen unha vez, que casou cunha francesa como eu, que ensina en Toulouse, como eu peirante tres anos, que mesmo pubricou algún libro, como eu; hai un Tony Risko, famoso boxeador eslavo... Véxome dentro e fóra de min, pregúntome ónde estou, quén son eu..."

Non faltarán sorrisos autosuficientes de que se trata dunha broma ou tolería do galego Antón Risco. Ós notarios de "o mundo está ben feito" do poeta de marras, deixémoslle as súas tarefas de catastrar as parcelas diso que chaman "realidade" e "realismo". Sen embargo, as pantasmas teñen os seus puntos de vista, e isto da fantasía, a literatura fantástica, a creación artística e a súa lectura e recepción, a ficción e a súa figuración, os ámbitos espacio-temporais e ata a etnia e a súa cultura..., constitúe un eixe e un círculo no periplo do pensamento risquiano.

UNHA ETNIA DE PANTASMAS

Coherente co seu discorrer sobre as linguaxes das artes e sobre as súas lecturas e a súa teoría do hipercódigo, Risco maniféstase e expresa xeneticamente —polo seu pai— e etnicamente como un elo cultural galego. A aquel que opine que isto é reduccionista, a oposición do xenérico e do específico das experiencias históricas de cada pobo no mosaico universal: "Enantes de me descubrir como unha pantasma individual —¿e non será polo mesmo que tanto estudo a literatura fantástica?—, sabía xa pertenecer, colectivamente, a un pobo de pantasmas: pobo sen pasado, sen historia, eternamente saudoso do que non viveu nin coñeceu, rexeitado nun curruncho do mundo que chaman o Fin do Mundo, espido da súa lingua e cultura, sometido a un rol de simple comparsa na gran roda dos iberismos, condenado a remigrar onde sexa, perdido nalgures e ningures, compondo esa gran Santa Compaña de sombras sen corpo que andan sempre a recorrer terras e mares".

ANTÓN RISCO ESCÉPTICO E SUBVERSIVO

Para Antón Risco, na liña do seu pai, todo é "asegún". Cre e non cre en nada. Saber si sabe, e abondo. Dos Lukácks, Todorov, Greimas, Derrida, Kristeva..., de formalistas, estructuralistas, semióticos, herme-

neutas e un longo etcétera, toma, deixa, afirma e dubida ou emenda, doxa e paradoxo, filosofía galega, ¿non si?, "asegún": "Por un si ou por un non presenteime como escéptico. Posiblemente todo o que o home pensa e imaxina existe dalgún xeito, ¿non si? Non creo que o home poida concibir nada fóra da súa propia realidade, mais ¿que é a realidade? Aí está o choio. Certo, din os sabios que o escepticismo sinifica unha actitude esencialmente antifilosófica, pois que se autodestruie no seu razonamento. Moi bonito. De acordo. Na realidade, o que eu entendo por escepticismo é a expresión da miña perplexidade diante do que me arrodea, anterior, dendo logo, a todo razonamento".

Antón Risco non só foi historicamente subversivo, cargando en maletas de dobre fondo propaganda subversiva antifranquista desde o seu exilio de Toulouse. Destas experiencias, se cadra, a súa novela *El proscrito*, rebautizada logo por Arturo Lezcano *El terrorista,* concibida e expresada desde unha encrucillada de rosas dos ventos de moda do existencialismo, marxismo, psicoloxismo joyciano e Nouveau Roman. Pero non se trata agora do subversivo político. Refírome ó outro, ó teórico e práctico de formas literarias, que non acepta dogmas do Papa de turno nin lecturas canónicas do *magister dixit*, todo o somete á regra áurea galega do "asegún": por unha parte xa ti ves e por outra que queres que che diga, o recuncho das experiencias. De aí tamén que Risco teña un aquel de cínico: "En canto a min, asno perdido neste gran mundo, quizais por trocar as unturas da bruxa Panfilia, como o pobre Lucio, non me recoñezo nin na madeira do Amadís nin da do Lázaro de Tormes. Non me teño por máis que por un coitado burro que, porén, por nacer en Galicia, adeprendeu tamén a ser un pouco can ou kinos, kínico ou cínico, como se queira. E ata un anaco de sapoconcho: cando os tempos veñen malos, péchase no seu caparazón, caladiño, e agarda a que pasen".

A LABOURA ESPECULATIVO-CREADORA DE RISCO

De momento, Antón Risco ten xa o que os nosos devanceiros clásicos denominaban un *opus* ou *opera*, un *corpus*, e ademais moi coherente. É moi característico do escritor ourensán o que chamo a proba da contraproba: institúese primeiro en lector; da súa experiencia lectora elévase á formulación teórica; exemplifica esta narrativamente; somete a obra creadora á descodificación e, finalmente, volve a formular relendo. O círculo da roda ourensá do afiador. Como todo hai que dicilo, quizais a obra de creación de Risco careza do círculo vicioso —tamén lle ocorre a Umberto Eco e non pasa nada— de excesiva suxeición ás súas formulacións teóricas e ás súas experiencias lectoras. Pero este é outro cantar.

E vai de anécdota. Antón Risco fai os seus intentos na pintura e mais na escultura. E mesmo rasca o violín. Foi unha velada na súa casa de Quebec. Convidáranos a unha exposición de escultura táctil: esculturas de Risco. Medianoite. As luces da casa apagadas. A pantasma de Antón Risco agardando os convidados na entrada. Distribúe a cada convidado unha candela prendida. Véndanos os ollos. Imos en procesión, guiados por el, ó soto. Descendemos en procesión letánica celta. Trátase de palpar, adiviñar e describir. Todas as formas son redondas. Experiencia, pois, de experimentar, imaxinar e describir. Podería referirme agora á teoría da "metacoña" que unha noite de queimada no xelado Toronto entrambos iniciamos e que logo Risco desenvolveu en Otava e que máis tarde miuñamos en Guelph, ou ó galo de Risco ou ó de Cunqueiro ou ó de Portugal. Pero vai para longo.

¿DE QUE SE TRATA?

Trátase de viaxes. *Viaxes a América Latina á procura de literatura fantástica.* A obra de madureza do teórico Antón Risco: reelabora, sintetiza, retoca, recrea e rele todo o que desde hai anos vén incubando e parindo. O estudioso non familiarizado coas súas reviravoltas pode sentirse desorientado pola peculiar estructura deste e doutros libros de Risco. Pero debemos sinalar que é precisamente na súa orixinal organización circular onde reside unha das orixinalidades de Risco. ¿Trátase, xa que logo, dun libro de viaxes? Si e non. "Asegún". Sei, porque me consta, que Risco realizou estas viaxes. Pero puido tamén telas inventado e fabulado. Iso de que a novela é un espello que, ó longo do camiño vai reflectindo vilas e vilegos é unha parvada valiosa á hora das clasificacións de libros de texto de obras realistas, románticas, idealistas, etc. Aplicándolle o conto ó propio Risco, estas V*iaxes* moi ben as puido escribir sen se mover do seu pazo quebequés. ¿Ou estas viaxes son máis *reais* que as súas excursións a China, India, Xapón, a orixe da materia ou a apocalipse? Como el mesmo di: "O papel ten man do que lle poñen". ¿Non si? Agora ben, o feito constatado de que teña viaxado *realmente* ten o seu aquel na congruencia da súa teoría. Haití e Santo Domingo, Perú ou Arxentina..., si e non. Aguda astucia do pensador ourensán. ¿Como falar do hipercódigo de cada cultura se non o evocaches ou experimentaches? ¿Que é iso do realismo en arte? ¿De que falan cando nos falan, para se referir á literatura latinoamericana, de real marabilloso ou de realismo máxico os entomólogos das clasificacións?

Pode que eu estea perdido na miña propia logomaquia. Pero estou falando desde as fábulo-teorías risquianas. O que queira peixes que se molle.

O TEÓRICO

Antón Risco leva desde "a súa máis tenra infancia" se non o portugués da fábula —aínda que, ¿por que non se de todo se abraia?— o "asegún" do seu pai e as pantasmas maternas aborixes dunha tal Antioquía somerxida na lagoa de Antela. É un teorizador nato, xa que logo, e desde as súas primeiras manifestacións escritas todo o somete á proba da dúbida para sacar e establecer as súas propias consecuencias. E os seus principios. O resultado é un sistema coherente sobre a súa laboura fundamental: o feito de pensar sobre a representación ou o que sexa, mímese ou *figuración* —palabra clave no seu pensamento— dos códigos ou codificacións artísticas. A procura do absoluto, ubicua pantasma, corre e discorre polas congostras da arte e as súas manifestacións: o mesmo teoriza que crea, observa un cadro e o reproduce, ve cine ou televisión ou convértese en emisor, asiste como espectador a unha obra de teatro e metarfoséase actor ou autor, lector de poesía e narrativa, revívea, explícaa e descodifícaa, codifícaa e remédaa ou reméndaa, ou paródiaa, escoita música e *dodecafónaa*, palpa, modela e move as esculturas, ou rompe a testa contra as pedras e o formigón das construcións...: "A finalidade de todo arte é a de suscitar no receptor un medio imaxinario no que se producen actos imaxinarios [...]. De xeito que Arlequino remontouse ó circo absoluto no que todo é xogo, viravolta, pinchagato, patochada, troula e gargallada..., o Diaño-Deus, irresoluto na súa dúbida fundamental de ficha de dominó a ser xogada polo Arcano, a aquela vagorosa terra de ninguén na que non hai Si nin Non, bosquexada polos galegos cando preguntan: ¿Non si?, e o alporizado don Francisco a aquel espacio tan difícile no que a Xusticia e a Moral reinan absolutos mais collidos da man do infindo Pracer; vén a ser o mesmo que adeprendera a soñar tanto no ensino de Epicuro como no de Séneca con non poucas gotas de Petrarca e especias do Arentino. Abofé, cada quen ten dereito ó seu propio paradiso, como á renuncia ó paradiso. Non hai nela outro segredo que o da forza do desexo. Amén".

O tempo, como o espacio, é iteración, non duración nin extensión. Roda ou reviravolta. Por iso Risco pode voar ou navegar ou naufragar no tempo: todo é presente. Estamos a falar dunha teoría da arte, da súa creación e da súa lectura. Outros ámbitos marxinámolos.

En conclusión periodística: o pensamento de Risco, as súas teorizacións, deberían sacudir moitas inercias, aquén e alén de Galicia, beneficiosamente. Da miña parte, unha invitación, non a lelo, si a estudialo e aplicalo. Cambiar a idolatría por unha cautelosa ideoloxía: os idiomas están ben para as Academias, pero os ideolectos están aí. E colean.

Precaución. Pode que poida parecer que falo en pluscuamperfecto. Cada un reclícase como pode. Para min foi saudable. Amén.

QUE SEXA UNHA LECTURA REALISTA

Non se trata de expoñer o coherente sistema teórico risquiano. Aí está a súa obra. Si de salientar certos conceptos básicos.

Para dar na diana —e non viría mal a tantos albaneis de babeis teóricas— Risco parte dunha situación fundamental: a da súa propia experiencia persoal de lector. Como el gusta repetir: "no principio foi o código", ou o Verbo ou as verbas, tanto ten. Desde o comezo trátase de ler, ou escoitar, tanto ten. Dunha experiencia. Ninguén nace aprendido. Por iso, con moi bo criterio metodolóxico tiña que preguntarse qué é iso dunha lectura realista dunha obra de arte. ¿Qué é iso da referencia, que é iso da realidade no bululú da arte circense? ¿Non estamos no xogo? Así pois, a pregunta de que sexa historica e actualmente unha *lectura realista* dunha obra de arte é o universal do que hai que partir. Da experiencia individual á categoría. O demais é dogma ou dictadura. ¡Se saberemos disto os que reflexionamos por oficio sobre os sistemas así chamados pedagóxicos e educativos! Demasiada fariña para este pan de cada día. Se Risco quería chegar a establecer a fronteira tan desdebuxada por outros das áreas do que sexa literatura, literatura fantástica e literatura marabillosa, unha das súas procuras vitais, tiña que comezar por cuestionar e dubidar e discutir qué é iso dunha literatura *realista* dunha obra literaria. A súa formulación vén de lonxe. A aquel a quen lle interesen estes problemas e outros, lea fundamentalmente esta obra da que me estou ocupando e *Literatura y fantasía*[2], *Literatura y figuración*[3], *Literatura fantástica (Teoría y aplicaciones)*[4] e outras obras do mesmo autor.

Risco, acertadamente, parte e profundiza e, engadimos, sistematiza coherentemente, un concepto que ata hai ben pouco pasara desapercibido tanto ós teóricos como ós críticos: que a realidade na arte é tan *artificial* como a irrealidade. Estamos movéndonos nos ámbitos da ficción e da figuración. Como sinala Risco, ata hai pouco, víñase considerando unha obra realista se respondía ós criterios da verosimilitude. Risco cuestiona e desmonta este criterio e substitúeo por outro máis convincente, o do lector medianamente culto que se atén a un pacto de lectura ou de convención realista tal como foi proposto, aceptado e practicado en Occidente a partir do chamado realismo decimonónico: a verdade está na natureza: "O noso lector meio matiza moito máis do que pode parecer. Aínda que fale de verosimilitude, non é dese principio do que se deixa levar de certo para distinguir unha obra realista e outra doutra orde". Unha lectura *realista* será a que se execute desde

2. Taurus, Madrid, 1982.
3. Gredos, Madrid, 1982.
4. Taurus, Madrid, 1987.

este principio. Así, por exemplo, tanto un lector crente como un non crente, lerán no evanxeo a narración da resurrección de Lázaro un feito que vai en contra da verdade da natureza, á marxe de verosimilitudes. Polo tanto e en consecuencia, "canto se opoña ó cotián como extranatural considérase de xeito automático, de acordo coa tradición realista, como marabilloso ou fantástico á marxe da súa verosimilitude ou posibilidade histórica". A cousa resulta máis complicada posto que implica o concepto de mímese e outros perendengues. Pero ó que queira saber *Salmantica docet.*

LITERATURA FANTÁSTICA E LITERATURA MARABILLOSA

O problema co que se viñan enfrontando tanto a teoría como a crítica era o de establecer a distinción entre literatura fantástica e literatura marabillosa, tantas veces confundidas por uns e outros. Neste aspecto, as disquisicións risquianas non deixan lugar a dúbidas. Para iso era necesario reconsiderar o criterio da verosimilitude. Unha vez máis, Risco apela á súa experiencia e á do lector. Ó receptor, digamos ortodoxamente. Logo de varios rodeos, Risco chega a establecer, convincentemente: "¿En que consiste a literatura de fantasía en xeral: aquela que fai aparecer nas súas anécdotas elementos extranaturais, os cales se identifican en canto se opoñen dalgún xeito á nosa percepción do funcionamento da natureza, da súa normalidade —polo cal se mantén certo condicionamento ideolóxico do caso, que pode variar sunha unidade cultural a outra, mais en moita menos medida que se fundamentasemos o principio de verosimilitude—. E partindo de aí pode facerse a diferencia entre o marabilloso e o fantástico a que aludín, caracterizando a primeira maneira como aquela que pon de súpeto ó lector nun ámbito onde a manifestación dos fenómenos extranaturais non se problematiza, polo que, dalgún xeito, se amosan como naturais nese medio fundamentalmente diferente, entón, do seu. Así, o conflicto que plantexan establécese soamente co lector na súa visión do mundo —a vixente no seu medio, hase entender—, non cos personaxes que os presencian ou viven, xa que estes pertencen a outra esfera, rexida por outra normalidade. Se eles os problematizaran dalgún xeito, sorprendéndose, por pouco que sexa, da natureza de tales fenómenos, a obra de referencia corresponderá xa ó fantástico. Pero coido que nin sequera cómpre semellante sorpresa nun personaxe ou varios para que a obra de referencia entre no eido do fantástico, pois a tal sorpresa non é máis que unha reacción psicolóxica —que se pode producir ou non— diante dunha anomalía existencial. O que conta é, pois, esta anomalía. Mais, ¿como identificala? Coido que a única maneira é a de comezar por estudiar as leis que rexen a natureza do mundo co que nos con-

fronta o relato. Para isto hai que partir dos indicios que nos propón o texto. Por regra xeral non resulta difícil saber, baseándose neses indicios, se o ámbito de referencia semella ou non ó noso... Namentras que no marabilloso puro, xa de entrada, o ámbito que se nos propón obedece a leis diferentes ás que coñecemos".

Considero reduccionista a miña exposición, pero aí están as obras de Risco para quen queira profundizar. Risco rectifica, en máis dun aspecto, a Todorov, Roger Caillois, Ana María Barrenechea, etc.

A partir das súas teorizacións, Risco establece diversas categorías de literatura marabillosa e de literatura fantástica, realmente esclarecedoras. E, por outra parte, establece os límites cronolóxicos da aparición dunha e doutra literatura e as razóns históricas da súa manifestación: se a literatura marabillosa sempre existiu, e é máis universal, a literatura fantástica ten un ámbito máis restrinxido e é de máis recente aparición posto que esixe un conflicto entre credulidade e escepticismo que só se produce no século XVIII, se ben Risco o antedata a partir de *El coloquio de los perros* de Cervantes.

CATRO MODOS LITERARIOS BÁSICOS

Desde estas reflexións de Risco haberá que tratar de facer outros enfoques do fenómeno literario en si, das súas manifestacións históricas, de modos, maneiras, movementos e correntes, dos xéneros literarios e das obras, etc. E tirar tamén consecuencias no exercicio da crítica e da docencia. Á fin e ó cabo, do que se trata é de sermos todos mellores lectores.

Segundo Risco, e concordamos con el, para estudiar o fenómeno literario e as súas manifestacións históricas hai que partir da especificidade do discurso literario que se diferencia de calquera outro tipo de discurso: a primeira función deste discurso é a de suscitar no lector un mundo imaxinario (mesmo aínda que poida parecerse moito ó noso) no que se producen feitos imaxinarios (mesmo se son recollidos da realidade). É o que Risco chama *figuración*. E é desde esta básica función da literatura desde a que Risco pode establecer catro modos básicos de manifestacións literarias, pero, como vemos, para facer esta distinción non entra para nada o criterio da versosimilitude. É *toto orbe* distinto o enfoque de Risco; "É pois en relación con esa básica finalidade da literatura como veñen dende sempre diferenciándose os movementos literarios. Non hai ningunha dúbida. Partindo desa función figurativa velaquí que dende o século XVIII a nosa cultura tende a forzarnos a comparar as figuracións literarias cos datos da nosa experiencia". Así, e desde estas premisas, Risco chega a establecer catro modos básicos: o que se chamou no

século XIX *realismo*, o *expresionismo*, o *simbolismo*, e as manifestacións coñecidas baixo a denominación de *literatura fantástica e marabillosa*, coas precisións risquianas. Son manifestacións básicas pero que posibilitan outras intermedias. Así, por exemplo, o surrealismo participa de modos expresionistas, simbolistas, fantásticos e marabillosos segundo autores e obras. Desde esta perspectiva quero salientar unha conclusión que pon orde no confusionismo actual da crítica cando utiliza as etiquetas de realismo máxico ou real marabilloso para clasificar e caracterizar gran parte da literatura latinoamericana. Se nun plano antropolóxico Risco as acepta, rexéitaas acertadamente no nivel literario.

Para que a finalidade de toda arte sexa a de suscitar no receptor un mundo imaxinario no que se producen feitos imaxinarios cómpre que o artista e o receptor dispoñan dun repertorio común: é precisamente o que Risco denomina *hipercódigo*.

Con esta bagaxe intelectual, Risco rele obras, movementos, teorías, crítica, mitos..., todo un repaso á literatura de todos os séculos e as súas teorizacións. As súas teorizacións acompáñanse de recreacións ilustrativas.

CONCLUSIÓNS

Ata aquí detívenme en tocar algúns puntos da primeira parte, das catro nas que se divide a súa obra *Viaxes a América Latina á procura de literatura fantástica*. Conclúe esta primeira parte cunha narración titulada: "As ardillas". USA-Arxentina: Norte-Sur: traslado dunha parella de esquíos gringos á Pampa: proliferación e arrasamento, estrangulación da Arxentina: non se poden homologar os hipercódigos...

As outras tres partes do libro repasan, refán, redondean, amplían, planifican a primeira: fálase do divino e do humano, de Deus e do Demo, da temporalidade e da eternidade, de relixión e de política, de literatura e de historia literaria, da crítica, de sincronías e diacronías, de culturas e de países, de experiencias e de pactos de lectura, do proceso comunicativo, da posibilidade do progreso indefinido e do cálculo de probabilidades, da reencarnación dos mitos e da temporalidade narrativa, da enerxía e da memoria, das utopías, do mundo, do demo e mais da carne, do aquelarre, da confusión e da serpentaguia, sobre a macumba, a maxia, pantasmas e meigas, de metempsicose e telepatía, de bibliotecas e xenotecas, de tres modelos para resolver o enigma de Delfos... A todo isto e moito máis, engádese guión de cine, teatro, poesía, narracións, etc. Si, Antón Risco mestureiro pero desde un pensamento e uns presupostos coherentes: un círculo vicioso sistemático.

A. L. F.

Civilización planetaria e civilizacións

Carlos Fernández

Móvese algo nos departamentos de exteriores das potencias occidentais. Pouco despois de que Francis Fukuyama, conselleiro do goberno americano, decretase o triunfo final de Occidente no liberalismo, Samuel P. Huntington asegura que Occidente é unha civilización entre outras e ademais en perigo. E é que hai libros que, como a curuxa de Minerva, aparecen cando o sol xa se puxo. Desaparecido o réxime soviético, *A fin da historia* era unha defensa do universalismo occidental; despois da guerra dos Balcáns, *O choque de civilizacións*[1] toma nota da incorporación do relativismo cultural-civilizatorio á diplomacia occidental. Incorporación oficiosa, que non oficial, pois a política exterior dos EE UU segue xogando distintas bazas: a da expansión democratizadora como condición (moitas veces puramente retórica) das axudas económicas ós países non occidentais, a do mero tacticismo inevitable en toda *realpolitik* e a da asunción dun novo modelo de relacións exteriores baseado nas civilizacións e non nas nacións.

Víñase sospeitando que era posible unha modernización sen occidentalización, pero aínda houbo pasar moito tempo antes de que a política internacional dos países máis importantes de Occidente comezase unha modificación significativa. A característica opacidade das sociedades islámicas á ilustración democratizadora, a victoria democrática vía electoral de opcións non democráticas e o conflicto dos Balcáns, que dividiu os apoios ós países en guerra segundo criterios de parentesco civilizatorio, eran os elementos que faltaban para unha

1. Huntington, Samuel. *The clash of civilization and the remaking of world order*, Nova York, 1996. Traducción castelá que seguimos: *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Paidós, Barcelona 1997.

reconsideración das vellas estratexias. A insurxencia no leste e sueste de Asia dunha serie de países que, sen abandonaren a súa cultura, foron capaces de acadar niveis de modernización impensables hai simplemente dez anos, foi o dato definitivo.

Cando boa parte das nacións non occidentais xa non precisan de axuda económica, o que ata entón era unha simple sospeita converteuse nun eixe sobre o que empezan a xirar as novas políticas interestatais de Occidente. E todo pouco despois de que Fukuyama decretara a fin da historia. Pero a historia non finou, finou quen tan apresuradamente a enterraba. Por máis que o capitalismo liberal conquistara novos países para a economía de mercado, o que en realidade se esvaeu foi a ilusión de que a historia rematase no ceo occidental. Pasou Fukuyama, en efecto, e agora Samuel Huntigton, catedrático de ciencia política de Harvard e tamén ex-colaborador do goberno norteamericano, preséntanos un novo diagnóstico que pouco ten que ver coa hegeliana e triunfal descrición dun mundo pacificado no soño liberal. Vexamos.

O liberalismo político, asegura Huntigton, lonxe de ser a revelación definitiva dalgunha verdade metahistórica e transcultural ata agora oculta, é un producto tan continxente como calquera outro dunha civilización tan continxente como calquera outra. A civilización occidental produciu fenómenos tales como a división de poderes, a separación entre poder relixioso e poder político e unha sociedade baseada no individualismo, pero eses trazos nin son universais, nin poden ser exportados a outras civilizacións. "No mundo que está a xurdir, de conflicto étnico e choque entre civilizacións, a crenza de Occidente na universalidade da súa cultura peca de tres males: é falsa, é inmoral, e é perigosa"[2].

A ilusión de omnipotencia propia das civilizacións na súa etapa de "estado universal" (expresión que o autor toma de Arnold Toymbee) levou a Occidente a tratar de exportar o modelo da democracia fóra das súas fronteiras, especialmente á Unión Soviética. Identificado o inimigo, a política de bloques baseouse no paradigma da mutua vulnerabilidade: tratábase de que o temor infundido polo outro servise de freo a unha posible guerra nuclear. Caído o pano de aceiro, semellaba que nada se opoñía á exportación universal da democracia, non sendo, neste contexto, estraño que se chegase a falar da fin da historia, non obviamente no sentido de que xa non sucedesen cousas, senón de que o que puidese suceder carecería do dramatismo dos conflictos entre polos ideolóxicos antagónicos.

Aínda que a posiblidade dun estado mundial democrático nunha civilización planetaria parecía máis real que nunca, a política internacional seguiuse rexendo polo modelo anterior. O perigo soviético desa-

2. *Ibidem*, p. 372.

parecera, pero había que inventar outro inimigo, pois do contrario, todas as institucións de contención militar perderían sentido na súa actual configuración, o que obrigaría a reestructurar o campo de xogo das relacións internacionais, algo dificilmente asumible pola rutina mental da *intelligentzia* e polo conservadurismo dos poderes políticos e militares. Téñense dado algúns intentos de modificación da estratexia, pero todos sobre o prexuízo eurocéntrico da universalización de Occidente, ou do que para Huntigton é o mesmo, da democracia liberal. Aínda que todo apunta ó contrario, insístese en identificar modernización con occidentalización e esta con universalización da democracia, como se para acadar niveis de vida dignos, continúa Huntigton, os pobos necesitasen adoptar os valores de Occidente, percorrer o mesmo camiño e chegar ó mesmo final. Certo "que noutras civilizacións hai minorías que aceptan e promoven estes valores, pero as actitudes dominantes cara a eles nas culturas non occidentais van do escepticismo xeneralizado á oposición radical. O que para Occidente é universalismo, para o resto do mundo é imperialismo"[3].

Pero a historia recente, amais de demostrar que é posible unha *modernización sen occidentalización*, encargouse tamén de deixar claro, segundo Huntigton, que o suxeito da historia (polo menos da historia militar) non son as clases nin as ideoloxías que as fornecen, senón as *civilizacións*. Estas son para Huntigton, entidades culturais de grande escala dotadas dun núcleo de sentido, case sempre unha relixión (confucianismo, cristianismo, ortodoxia, islamismo) que as distingue e lles confire identidade. "Modernización, dito en poucas palabras, non significa necesariamente occidentalización. As sociedades non occidentais pódense modernizar e modernizáronse de feito sen abandonar as súas propias culturas e sen adoptar indiscriminadamente valores, institucións e prácticas occidentais [...]. A modernización, polo contrario, fortalece esas culturas e reduce o poder relativo de Occidente. En moitos aspectos, o mundo estase a facer máis moderno e menos occidental"[4].

Que a historia non é nacional nin ideolóxica senón civilizatoria é algo que xa se tiña dito antes desde distintas perspectivas, pero só agora queda indiscutiblemente de manifesto, segundo Huntigton, por mor da desaparición dunha das grandes ideoloxías en conflicto, o marxismo, epifenómeno da civilización occidental que a Unión Soviética, país "desgarrado" entre a súa pertenza á civilización ortodoxa e a súa tentación occidentalista, paradoxalmente, utilizou *contra* Occidente. Feridos de gravidade a ideoloxía lexitimadora da guerra de bloques e o sistema económico que a materializaba, as civilizacións retoman a palabra.

3. *Ibidem*, p. 217.
4. *Ibidem*, p. 71.

O mapa civilizatorio actual está, segundo Huntigton, composto por oito civilizacións: cristiano-occidental, sínica confuciana, ortodoxa, islámica, hindú, xaponesa e, para que lle cadren as contas, africana e latinoamericana. Unha análise das guerras destes últimos cincuenta anos revela que os motivos de case todas foron civilizatorios (étnicos, culturais e sobre todo relixiosos), e que, mesmo onde non o foron, o sistema de alianzas seguiu case sempre criterios de civilización. Isto queda, para Huntington, de manifesto no estudio das "liñas de fractura" inter- e intracivilizatorias, trazos rexionais onde o contacto entre civilizacións pode, eventualmente, adoptar a forma de "choque". ¿Como evitalo?

Para que o conflicto non se desate é desexable que cada civilización posúa un "estado central", potencia económica e militarmente dominante con autoridade indiscutida na súa zona de influencia civilizatoria. A cada civilización débelle corresponder un estado central, pero Occidente non ten un, (e este é un dos puntos máis febles da argumentación de Huntigton) senón dous, ou mellor dito, tres estados centrais: na zona americana, EE UU e na zona europea, o eixe franco alemán. A civilización sínica xira ó redor de China; a ortodoxa ó redor de Rusia; a xaponesa e a hindú, ó redor de si; a latinoamericana e a africana (civilizacións imposibles, na nosa opinión) carecen de estado central, circunstancia que comparten coa islámica, a grande inimiga de Occidente.

O problema da civilización islámica e polo tanto de Occidente —na medida en que o Islam sexa, en efecto, o seu inimigo fundamental— é a ausencia dunha potencia central forte que poña en orde a súa casa eliminando de paso ameazas para a casa dos demais (léase: para Occidente e para os estados ortodoxos, o seu colchón xeoestratéxico). Iraq intentouno sen éxito; Arabia Saudí, o estado máis fundamentalista do mundo islámico, non ten prestixio de abondo debido ó seu aliñamento coas posturas occidentais. Ese papel podíao desempeñar Turquía, absurdamente empeñada en occidentalizarse entrando na comunidade europea, cando máis lle valía (e esta é unha das propostas máis novidosas de Huntigton) ser cabeza do rato islámico, que cola dun león económica, moral e demograficamente decrépito e "en decadencia".

Así as cousas, ¿que política internacional debe facer Occidente? Occidente debe, e non soamente por boas razóns morais, apuntalar a Rusia como estado central do mundo ortodoxo fronte á ameaza do islamismo en Asia, no Oriente próximo, nas mesmas portas da nosa civilización e mesmo no interior da nosa propia casa (Bosnia, emigración turca e magrebí). Afianzada Rusia, China debe pasar a ocupar o lugar central da civilización confuciana, e Xapón resignarse a un futuro máis ou menos satelizado polo xigante asiático. Mentres tanto, a Occidente convenlle estreitar lazos político-económicos entre as súas dúas partes (Europa e EE UU), aproveitándose no posible das contradiccións inter-

civilizatorias, pero seguindo sempre patróns de afinidade de civilización. Descartadas as pretensións universalizantes de Occidente, é hoxe máis necesario ca nunca, asegura Huntington, a unidade da civilización occidental. Esa unidade pasa polo decidido rexeitamento do multiculturalismo e dos multiculturalistas internos "que desexan crear un país de múltiples civilizacións, o que equivale a dicir un país que non pertenza a ningunha civilización e careza de núcleo cultural. A historia demostra que ningún país así constituído pode permanecer longo tempo como unha sociedade coherente. Uns Estados Unidos de múltiples civilizacións non serán os Estados Unidos, serán as Nacións Unidas"[5]. Relativismo cultural si, pero para os hutus e os tutsis.

O verdadeiramente novidoso do discurso de Huntigton non é o enfoque en si, senón o feito de que sexa un catedrático de Harvard e ex-colaborador do goberno americano quen lle outorgue carta de cidadanía na comunidade político-científica internacional. Os datos hai tempo que se coñecían: un certo relativismo cultural trivializado pasou xa a formar parte da *vulgata* do "progre" de fin de milenio; a non identificación de modernidade con occidentalización, máis ca un descubrimento, é unha realidade que se impón co peso dos feitos; que as civilizacións resisten á occidentalización apréndese lendo ou viaxando; a percepción do Islam como *o* inimigo, lexítima ou non, arraízase no máis fondo do imaxinario colectivo de Occidente; que é necesaria unha certa unidade política europea pode ser ás veces discutido, pero nutre a cotío os titulares dos periódicos. A combinación intelixente de todo iso ó servicio do mantemento da orde económica internacional e do fortalecemento de Occidente, endexamais se realizara.

Mais isto non é o único que se pode dicir do libro de Huntigton. Fronte ó optimismo pailán e o catastrofismo antioccidentalista, o seu acomplexado e autopunitivo reverso, Huntigton introduce unha realista aceptación da finitude inhabitual no discurso político ó uso. Algunhas das súas propostas son, ademais de novidosas, interesantes e aceptables por calquera persoa con sentido común, non abraia coa estatística e pon os datos ó servicio das hipóteses, cousa de agradecer no actual panorama da chamada ciencia política, a miúdo falta de hipóteses e sobrada de faramalla estatística.

Algo se oculta, sen embargo, nas palabras de Huntigton. Cando está en marcha unha política mundial de desmantelamento das competencias dos estados en nome da "eficacia liberal", por baixo do novo discurso asoman vellas intencións. Atenazados entre a presión das macrocomunidades políticas por enriba e á perda de competencias en beneficio das pequenas e medianas comunidades por abaixo, os

5. *Ibidem*, p. 367.

estados aparecen como os grandes perdedores da ofensiva liberal. A lóxica de Huntigton encaixa nesa tendencia; o que varía é o polo de dominación, agora declarado "civilización" que, xa sabemos, significa "estado central" da civilización que se trate, neste caso, os Estados Unidos de América.

Sobra dicir que as comunidades non estatais non existen para Huntigton. Non existen porque os norteamericanos son, en xeral, alleos ó fenómeno nacionalitario. Non deben existir, porque as súas tendencias centrífugas constitúen *ruído*, excrecencias anómalas que unha civilización unitaria non se pode permitir. E é que, ben mirado, o discurso civilizatorio de Huntigton é unha proposta gran nacional; non porque favoreza ás grandes nacións, senón porque o concepto de civilización que manexa está cortado ó talle do estado-nación: as civilizacións son nacións a grande escala que, ó igual que sucede coas nacións "respectables" e "realmente existentes", deben posuír un aparato estatal (hai que ler: un "estado central") que as protexa e impoña a súa lei dentro e fóra do *limes*. Estado forte si, pero "central"; e non para as nacións, só para as civilizacións.

Existe, sen embargo, unha importante diferencia entre os estados-nación e as civilizacións de Huntigton. As nacións, con estado ou sen el, son comunidades estructuradas, pero nunca pechadas nin incomunicables; por iso hai comunidades de nacións (a ONU) e, moito antes de que tales alianzas existisen, civilizacións. En tanto baseadas na vontade, as primeiras (os organismos inter-nacionais) constitúen, por usar a terminoloxía de Tönnies, asociacións; as segundas son en parte comunidades (un non elixe a súa civilización) e en parte asociacións, dado que un europeo, poñamos por caso, non só o é por nacemento; tamén o pode ser por reafirmación voluntaria nun destino supraindividual e supranacional común. Certo que a pertenza a unha determinada civilización vén parcialmente dada por unha constricción xeocultural (por moito que o kemalismo tente integrar a Turquía en Occidente, é máis que dubidoso que o poida algún día conseguir plenamente), pero existe unha identidade europea, como existe unha identidade islámica, e o que aínda é máis importante, unha vontade de pertencer e seguir pertencendo a determinada cultura supranacional e non a outra, quérese dicir: as nacións integran unha civilización porque posúen unha tradición común, uns mecanismos de transmisión e de contaxio no que algo (mercancías, cultura, relixión, traballo) se comunica, isto é, faise común. Cando se corta o circuíto de transmisión de sentido, un país pode deixar de pertencer a unha civilización (como lle aconteceu, senón de dereito de feito, a España durante as dúas primeiras décadas do réxime de Franco, por moitas declaracións de que os bárbaros eran os outros).

Se as nacións, e as civilizacións que conforman, son entidades esencialmente comunicables, as civilizaciós que traza Huntigton son pechadas e incomunicadas, cunhas relacións puramente externas (pactos, acordos económicos) e privadas do fluxo de influencias que as civilizacións manteñen entre si[6]. E iso porque o relativismo cultural que tan oportunamente integra só lle vale para declarar as civilizacións como unidades pechadas, autorreferidas e valorativamente inconmensurables, capaces todo o máis de asinar acordos económicos, pero privadas dunha linguaxe común que lles permita entenderse, modificar os seus inevitables prexuízos culturais (non hai diálogo sen punto de vista e este é anterior ó propio diálogo) e, eventualmente, chegar a poñerse de acordo.

A lóxica de Huntigton só pode funcionar a condición de que as civilizacións constitúan unidades estáticas, sen conflictos internos, sen futuro, sen historia, pero (iso si) dotadas dunha alma que as condene a desempeñar un papel predeterminado no taboleiro de xadrez da política mundial. Cristiás, ortodoxas, islámicas ou confucianas, as civilizacións de Huntigton teñen, como as de Spengler, un sino que lles marca o pasado, o presente e, sobre todo, o futuro. Desprendido da historia, o sentido orixinario obriga ás civilizacións (sobre todo ó Islam) a ser o que foron, e todo para maior seguridade de Occidente. Así, Huntigton, amarrado, no fondo, ó vello paradigma do inimigo absoluto que afirma rexeitar, parece preferir un Islam integrista, conxelado no tempo, ameazador e fanático a outro que, sen vender a súa alma ó "gran Satán", acadase unha modernización cultural que lle permitise prescindir da súa tradicional inimizade con Occidente, esquecendo demasiado rapidamente que Occidente tamén foi, e ata hai ben pouco, unha civilización baseada no fanatismo e na intolerancia. Ó final, todo o que Huntigton gaña no recoñecemento da especificidade civilizatoria, pérdeo ó non admitir o acontecemento singular, a acción humana consciente ou inconsciente xeneradora de efectos históricos.

Expliquémonos mellor. A principios de século, M. Weber, extrapolando a súa análise da sociedade puritano-capitalista, dubidaba que algún día China puidese acadar unha modernización capitalista endóxena, e quizais naquel momento non lle faltaban razóns[7]. Certo que a ética confuciana valora o papel do traballo e da responsabilidade, pero *contemplada desde a óptica do individualismo occidental*, tiña necesariamente que parecerlle a Weber inadecuada como soporte cognitivo-conductual dun proceso de modernización económica. Os feitos

6. Lembremos que as orixes de Europa son en parte extraeuropeas (o cristianismo é asiático); o mesmo sucede en China (o budismo é indio) e non digamos en Xapón, onde todo (confucianismo, budismo e taoísmo), menos a propia mestura, é de orixe extraxaponesa.

7. Weber, Max. *Sociología de la religión* I. Madrid, 1983, p. 435.

demostraron, sen embargo, que ese *ethos* podía remodelarse a favor da modernización, isto é, que creadas (pola acción humana) certas condicións (neste caso: a revolución chinesa e a modernización productiva que trouxo consigo), o que en abstracto semellaba un atranco, en concreto revelouse unha avantaxe. A posterior evolución de China cara ó mercado confirma este diagnóstico. E algo parecido sucedeu en Xapón[8]. De desembarcar nas costas xaponesas no período Tokugawa, un observador occidental chegaría facilmente á conclusión de que os xaponeses tiñan unha especie de alerxia ontolóxica á civilización occidental, técnica incluída. A vontade de emulación técnico-económica da revolución Meixi, na segunda metade do século XIX, deixou claro que esa percepción, aínda que comprensible e en parte certa, estaba no fondo equivocada.

Chegados a este punto, faise inevitable unha pregunta: ¿está a civilización islámica condenada á inimizade ontolóxica con Occidente ou hai motivos para pensar que, nin sempre foi así, nin o ten que seguir sendo? ¿Constitúen os núcleos de sentido forzas tan poderosas que se sobrepoñen ós acontecementos ata chegar a anulalos, ou poden os acontecementos influír sobre os núcleos de sentido, modificándoos nunha dirección máis ou menos libremente elixida? Non se pode responder a estas preguntas sen remitirse á propia historia da nosa civilización.

A ninguén se lle escapa que Occidente está marcado pola súa orixe cristiá; tanto, que é posible interpretar a nosa actual realidade como unha transformación secularizante do núcleo relixioso inicial. A chamada "secularización" posúe un dobre sentido: ámbitos tradicionalmente relixiosos fican ceibos da tutela eclesiástica e, máis decisivamente, outras esferas do saber e do mundo da vida nacen xa fóra da relixión pero xeneticamente marcadas por ela. Exemplo do primeiro é o ensino e os seus contidos, onte controlados pola igrexa e hoxe amplamente gobernados por pautas laicas; exemplos do segundo son a ideoloxía democrática, lonxanamente derivada do principio "todos somos iguais ós ollos de Deus", e a ciencia moderna, de imposible xurdimento nunha civilización como a chinesa, adiantada en moito a Occidente en tecnoloxía e descubrimentos, mais descoñecedora daquela do concepto de "causa" (Deus, *causa sui*, primeiro motor... etc.) consubstancial á actividade científica[9]. O importante é, en ambos os dous casos, que a partir dun núcleo que, desde a nosa óptica,

8. Morishima, Michio. *Por qué ha triunfado el Japón. Tecnología occidental y mentalidad japonesa.* Barcelona, 1984, traballo no que se aplican as teses de Weber ó estudio da sociedade xaponesa.

9. Como ten demostrado Joseph Needham na súa inxente obra sobre China: *La gran titulación. Ciencia y sociedad en Oriente y Occidente.* Madrid, 1977, p. 325.

podemos calificar de "intolerante" e "acientífico", naceron as ideas de tolerancia e cientificidade (e non entramos aquí a discutir o seu contido).

Se isto foi así en Occidente, ¿onde está escrito que un proceso parecido non se poida dar no Islam?[10] ¿Quen asegura que hoxe mesmo non están en marcha movementos que, sendo de matriz islámica, conducen obxectivamente a unha modernización cultural? ¿Que facer, nese caso? ¿Reafirmar a imaxe que certa *realpolitik* necesita para manter un equilibrio mundial asimétrico, inxusto e perigoso para Occidente (na medida en que sempre será percibido como o gran Satán), ou tentar apoiar esas posibles tendencias?

Imaxinamos a posible resposta de Huntigton, home pragmático, profesionalmente obsesionado pola idea de equilibrio e, na mellor liña dos intelectuais anglosaxóns, pouco amigo das proxeccións históricas non directamente extrapolables do que na tradición empirista se consideran "feitos": "pode ser, diría, pero todo indica o contrario, e como as tarefas defensivas de Occidente son urxentes, máis vale una actitude de cautela que o aventureirismo, aínda que sexa puramente intelectual". Admitido con Huntigton que a política internacional ten as súas propias urxencias, Huntigton debe admitir con nós que a análise "puramente intelectual" ten o seu propio *tempo*. Á espera dunha ponte entre esas beiras, a análise debe, pois, continuar, aínda que sexa para ir rematando provisoriamente o discurso aquí encetado.

É fácil advertir que Huntigton formula en palabras a liquidación do optimismo universalista. Pero non hai motivos para o pesimismo; nin sequera para aceptar que unha certa modalidade de "universalismo" deba ser rexeitada. Se universalismo significa a anulación da compoñente herdada, a fáustica pretensión dunha única civilización planetaria, son os feitos, e non Huntigton nin nós, quen se encarga de rebater esa desmesura; se a tan discutida palabra pode chegar a significar a recuperación ecuménica (de *oikouméne*, terra habitada) da terra e do territorio nunha cultura do habitar, o traballo recén acaba de empezar, pois só hoxe se dan dúas das condicións dun auténtico *ecumenismo:* un marco global de diálogo posibilitado pola comunicación xeneralizada, e a certeza, derivada da aceptación da pluralidade civilizatoria, de que se non se vai por aí, non se vai por ningunha parte. Que o potencial comunicacional, ó aumentar a proximidade, aumenta tamén as posibilidades de que o contacto se convirta en "choque" é algo apuntado por Huntigton. Que o cadro xeral do diálogo sexa a téc-

10. E dicimos "parecido" e non "igual" porque somos conscientes de que, ó falar de "secularización" no Islam, podemos incorrer nun certo etnocentrismo. Pero como falamos unha lingua indo*europea*, asumiremos conscientemente o noso inevitable prexuízo lingüístico e a experiencia histórica que condensa, deixando á linguaxe falar.

nica, e esta fora orixinariamente occidental, constitúe un deses paradoxos que tecen o fío da historia, desa historia que Huntigton, en nome dunha espuria pluralidade das civilizacións, pretende inutilmente escamotear[11].

C. F.

11. Non falamos en nome dun final histórico previamente coñecido que, como na coñecida frase de Castro, "absolvá" ou condene as accións humanas. A historia non é un ámbito predeterminado sobre o que discorren os acontecementos (como se estes fosen un tren e aquel os raís que o dirixen a un final de traxecto coñecido de antemán), é a articulación dos propios acontecementos, singulares e non reducibles a plan. Pero vimos de vincular historia e técnica e faise inevitable referirse a M. Heidegger. A técnica moderna, occidental de nacemento, impón, segundo Heidegger, a ontoloxía da descualificación e da indiferencia e constitúe o ámbito ó través do cal Occidente se planetariza, o que podería suxerir que constitúe esa dimensión preexistente que antes rexeitabamos. Anque esa non era a intención de Heidegger, cremos que a súa reflexión sobre "técnica" e "planetarización" non explica suficientemente o que agora está a ocorrer. Técnica tamén son máquinas e instrumentos, e non está tan claro como Heidegger cría que o seu uso conleve automaticamente unha occidentalización planetaria "pura e dura". Ademais, o encontro da técnica, no sentido heideggeriano, con substratos non occidentais crea unha situación nova que o autor de *O Ser e o Tempo* non puido enxergar.

Anotacións persoais a un libro sobre Eduardo Blanco Amor

Carlos Casares

Nun libro recentemente publicado[1] a autora refírese a min, xunto con outros escritores e profesores, cunha serie de insultos e descualificacións que non quero deixar sen resposta. En distintas páxinas do libro, a autora fala sen reparos do meu cinismo, a miña ignorancia e as manipulacións que eu tería feito da figura de Eduardo Blanco Amor nun par de artigos que escribín hai anos sobre o escritor ourensán. Non deixa de ser sorprendente, dado o carácter circunstancial deses textos periodísticos, que en conxunto non suman máis alá de tres folios, que a autora non teña escrúpulos en valerse deles para presentarme ante os seus lectores como un dos grandes terxiversadores da personalidade e a obra de Eduardo Blanco Amor, o cal contrasta, por outra parte, co bo rendemento que lle saca a unha entrevista miña con ese autor, que cita reiteradamente ó longo do seu libro, neste caso sen dedicarlle comentarios nin positivos nin negativos.

Resulta chocante que nun libro que se presenta con todas as características dun traballo universitario, con abundante aparato crítico e promesas de obxectividade, se recorra a ese tipo de linguaxe tan pouco académica, impropia dun estudio que pretende aparecer como rigoroso. A cousa resultará menos chamativa, sen embargo, polo menos para os lectores que coñezan ben a bibliografía sobre Eduardo Blanco Amor, cando advirtan cómo a autora prescinde, non sei se por descoñecelos ou por non querer utilizalos, dalgúns textos sobre o escritor ourensán que poderían invalidar ou matizar a súa tese, certamente moi pouco orixinal, dunha pretendida manipulación interesada da imaxe e da obra daquel, da que

1. Rus Gascón, Pilar. *Imaxe do mundo en Eduardo Blanco Amor. A muller, o conflicto social e os marxinados.* A Nosa Terra, Vigo, 1997.

seriamos responsables un pequeno grupo de autores deshonestos, dominados todos por unha aversión mesquiña e resentida contra o novelista. Ó final deste comentario volverei con máis detalle a este aspecto da cuestión, que só por unha vontade escrupulosa de non parecerme á miña detractora non me atrevo a cualificar de malintencionada.

Non abonda con que os pretendidos manipuladores do novelista ourensán tivesemos todos unha boa relación persoal con Eduardo Blanco Amor, a quen presumiblemente a autora do libro, unha mallorquina filla de pais andaluces, non chegou á tratar, para que esta nos conceda, senón boa fe, que nos nega en varias páxinas do seu libro, utilizando no sei qué instrumento de medir intencións, polo menos unha certa capacidade para falar do personaxe, non como a ela lle gustaría que falasemos, senón como nós pensamos que debemos falar. Porque, ó final, está claro que á autora non lle gusta o que ese grupo de persoas escribimos no seu día sobre Eduardo Blanco Amor, por máis que se trate de escritores correctos, nalgúns casos incluso cariñosos, como sería o meu caso. O feito é que, manifestado o desgusto que lle causan determinadas opinións, a autora non se limita a rectificar os pretendidos erros cos que puidera estar en desacordo ou a opoñer a súa visión persoal, supoño que tan subxectiva como as demais, a aquelas que non comparte; simplemente, resolve a cuestión con insultos.

Polo que a min respecta, por exemplo, di o seguinte: "Pero sen dúbida é Carlos Casares quen fai gala de maior cinismo —ou completa ignorancia— ao referirse a Blanco Amor". Nin máis nin menos, así de contundente. Despois de tan temeraria afirmación, o lector esperará que a continuación se lle dea conta de calquera exabrupto que xustifique un xuízo tan categórico. Pois ben, as palabras que inspiran semellante aseveración e que lle valen á autora como proba do seu aserto acusatorio, pertencen a unhas breves notas biográficas que eu publiquei en 1981 como contribución ó libro colectivo titulado *Homenaxe a Blanco-Amor*, editado por Edicións Xerais de Galicia. Aquelas palabras, tal como aparecen citadas pola autora, son exactamente as seguintes: "Como un neno inseguro, reclamaba a atención constante dos demais. Por eso recurría con tanta frecuencia a xestos solemnes e á ampulosidade teatral dos ademáns. Non era soberbia, como podía pensar quen non o conocera, senón soedade, a dramática soedade en que viviu e na que morreu".

Cualificar de cínicas estas palabras sobre Eduardo Blanco Amor só se pode facer dun xeito completamente arbitrario, e non digo inxusto por non empregar un termo dun contido ético que non cabe nunha discusión como esta, na que unha das partes recorre a prácticas tan pouco respectables desde o punto de vista intelectual e moral. Non sei en qué experiencia persoal ou en qué coñecementos pretendidamente obxectivos se pode apoiar a autora do libro para descualificar dese

xeito tan rudo a miña visión dun home a quen tratei durante anos, con quen mantiven unha boa relación persoal e con quen compartín moitas horas de tertulia e de conversa. Que Blanco Amor reclamaba a atención dos demais pode ser unha apreciación errónea pola miña parte, pero é a miña e non pretendo tampouco que sexa a de ninguén máis. Por outro lado, estou seguro de que moitas persoas que coñeceron o escritor comparten este punto de vista, que ademais non encerra ningunha valoración negativa para aquel. Coas miñas palabras, eu trataba de describir dunha maneira correcta a personalidade dun home que moitos dos que o coñeceron cualificaron de complexa e controvertida.

A este respecto, por exemplo, no mesmo libro, a autora recolle textos de distintos autores que trataron a Eduardo Blanco Amor e do cal transmitiron unha imaxe crítica, incluso pouco laudatoria, aínda que sempre respectuosa. Entre eles figura Xosé María Álvarez Blázquez, que fala de Blanco Amor como dun home "insolidario e distante", pero do que afirma tamén que "era amigo bondadoso e ledo conversador". Así mesmo, a autora recolle o testemuño de Xavier Carro, que describe o escritor ourensán como "vaidoso e un chisco soberbio", do que asegura que "gustaba das loanzas e dos afagos", que era "un home radicalmente só, desamparado" e que o desacougo existencial que o dominaba por dentro "descobría unha personalidade fuxidía e desconcertante, na que ás veces irrompía un carácter perrenchudo, coma de neno antolladizo". Por último, a autora cita a entrevista que Víctor F. Freixanes lle fixo a Blanco Amor para o libro *Unha ducia de galegos*, no que aquel describe así ó entrevistado: "Ás veces o seu falar tende un chisco ao monólogo, eso si, brillante, literario. Eduardo é un home literario (ás veces faise a si mesmo, invéntase a si mesmo)".

Naturalmente, estes tres exemplos parecen unha proba evidente de que Eduardo Blanco Amor era unha persoa que non espertaba en todo o mundo a admiración incondicional que parece espertar na autora deste libro, que non acepta sen máis o feito de que se puidese tratar dun ser humano complicado, polémico e difícil de trato, polo menos para algúns, aínda que non para todos, por suposto: no libro hai exemplos abundantes do contrario. O que resulta inaceptable é que nunha obra destas características, inscrita no ámbito dos estudios universitarios, só se acepten como certas e xustas as palabras favorables, descualificando as outras cunha furia acusatoria que parece máis propia dun libelo ou dun panfleto que dunha obra de investigación. Porque a autora dá por feito que as persoas que non ven a Eduardo Blanco Amor baixo o mesmo prisma que ela o contempla, só o poden facer por "cinismo" e "manipulando" a realidade, que son os pecados que lle atribúe a Víctor F. Freixanes, ou con "insistencia falsificadora" e "miopía", que son as acusacións que lanza contra Xavier Carro.

Parece evidente que para a autora do libro ó que nos referimos, os xuízos críticos respecto da personalidade de Eduardo Blanco Amor non se deben á descrición dunha realidade humana que non todos percibiron da mesma maneira, senón que están motivados por unha "manipulación". Pero non só por iso, senón tamén pola "envexa", como asegura a autora cando fala "dos que ofenderon a imaxe do escritor pretendendo obxectivar en páxinas impresas o que non era máis que envexa e falta de comprensión mal disimuladas". Aínda máis, e este é un elemento que fatalmente aparece sempre en toda explicación conspiratoria, debaixo do entramado que se denuncia, segundo a autora, hai móbiles bastardos de tipo económico. A iso se refire de forma transparente e sen rubor nunha das censuras que lle fai a Víctor F. Freixanes, cando escribe sobre el, aínda que sen citalo de maneira expresa: "Tampouco dubidou un xornalista en introducir a súa entrevista co autor con palabras capciosas sobre a súa inevitábel soidade, da que hoxe, pola súa productividade, tanto se benefician artística e economicamente". Como se pode apreciar, a índole das acusacións, rabiosamente psicoloxistas, aparecen nun contexto no que a palabra obxectivo se emprega con pretensións asoballantes.

Con todo e ser bastante o que levamos visto, non é todo. Para a autora do libro, os asuntos referentes á soidade de Blanco Amor, ó seu desamparo e ós seus desequilibrios afectivos non son máis que tópicos sobre o seu carácter que, en realidade, encobren "ataques covardes contra a súa homosexualidade, considerada por certos homes de prol como un mal incurábel que hai que perdoar misericordiosamente". Esta suposición, que non é nada máis que unha inferencia gratuíta, pois nada hai nas palabras dos autores aquí citados que permita tirar tan audaz conclusión, era o ingrediente que faltaba para completar o ciclo da sospeita: envexa, intereses económicos e odio ós homosexuais. Trátase dunha tríada pouco recomendable para quen aspire a pensar baixo os dictados da razón e non da arbitrariedade ou as obsesións persoais. Cando un se aparta do respecto que merecen as persoas, aínda aquelas coas cales non se está de acordo, demoniza os discrepantes e recorre ós insultos como argumento, corre o perigo de deslizarse, quizais a pesar da propia vontade, polo tobogán dunha linguaxe que ten unhas reminiscencias históricas que a moitos nos recordan un mundo tenebroso.

Non vou caer na indignidade de formular unha declaración de respecto ás opcións sexuais de cadaquén, pois sería rebaixar este debate a un nivel intelectualmente miserable, pero si quero facer aquí unha observación respecto da homosexualidade de Eduardo Blanco Amor, da que a autora do libro asegura que ninguén se atreveu, en vida del, a facer burla por escrito. Equivócase. En vida do escritor ourensán apareceu en *La Hoja del Lunes* de Ourense un artigo firmado polo perio-

dista Julio V. Gimeno no que se facía burla sangrante da sexualidade de Blanco Amor, un episodio que, por outra parte, recolle Gonzalo Allegue na súa biografía. Contrariamente ó que parece suxerir a autora, que sitúa gratuitamente no bando dos censores da homosexualidade do novelista as persoas que tiñan unha imaxe crítica del, aquel artigo foille recriminado ó seu autor por moitas persoas do seu círculo, incluídos algúns intelectuais ourensáns que non lle profesaban especial simpatía a Blanco Amor. Poucos anos despois daquel suceso lamentable, eu mesmo fixen de intermediario entre ofensor e ofendido, a petición do primeiro, para presentar desculpas e pedir perdón. Pese ó pesimismo con que fixen a xestión, o encontro tivo lugar uns días máis tarde no Café Miño e Eduardo Blanco Amor estivo digno e xeneroso.

Porque aínda que á autora do libro lle poida sorprender que eu escriba estas palabras, Eduardo Blanco Amor, ademais de ser un home psicoloxicamente complicado, como tantos outros seres humanos, era tamén un home digno e xeneroso. O que non foi nunca, desde logo, é ese deus sen falta, admirable desde o punto de vista humano, político, literario e intelectual, perseguido e maltratado por uns poucos canallas, que a autora se empeña en debuxar. Desde logo, o ser real que eu coñecín parécese máis ó retrato que del fixo Gonzalo Allegue, no que aparece en toda a súa complexa realidade vital, chea de contradiccións, que a este santo sen mácula que nos pinta a súa entusiasta defensora. Confeso, unha vez máis, que non me custou nada manter unha boa relación con aquel home, con quen non sempre estiven de acordo. Luís Mariño, outro dos agraviados no libro que comentamos, recordará unha longa velada na súa casa de Ourense na que discutimos longamente co novelista sobre o prólogo que puxo á fronte de *Xente ao lonxe*, que a nós non nos gustaba e que Eduardo valoraba máis que a propia novela, segundo nos confesou. A pesar de defender puntos de vista tan radicalmente opostos, a conversa foi agradable e chea de humor. Por suposto que todo transcorreu nun ambiente cordial, sen que Blanco Amor se indignase por estar en desacordo con el. Era un home educado e intelixente.

Pouco me queda que engadir, aínda que non quero rematar este comentario sen pechar unha paréntese que deixei aberta ó principio e que prometín resolver. Dicía ó comezo deste escrito que a autora prescindía no seu libro, non sei se por descoñecelos ou por non querer utilizalos, dalgúns textos críticos sobre Eduardo Blanco Amor que poderían poñer en cuestión a súa tese sobre a manipulación interesada da imaxe do escritor ourensán levada a cabo por un pequeno grupo de persoas cheas de envexa, resentimento e outras perversións semellantes. O primeiro deses textos ó que me quero referir é unha anotación manuscrita de Alexandre Bóveda, secretario de organización do Partido Galeguista, fusilado polos franquistas en agosto de 1936, que o día 15 de xuño do

ano 1933, escribiu no seu diario oficial: "Chamei a Castelao. Queixóuseme de estar só, pois Otero aínda non chegou e Picallo anda mesturado cos do PRG, cousa que o ten disgustado. ¡Son as consecuencias de non termos sostido con enerxía a orde de separación que se lle dou! Parécelle que Blanco Amor o desacougou de maneira pouco conveniente".

Como é ben sabido, as relacións persoais e políticas de Eduardo Blanco Amor con Castelao e os galeguistas e nacionalistas foron bastante tormentosas, antes e despois da Guerra Civil. Nun dos numerosos desacordos que enfrontaron a ambos os dous personaxes, o segundo deles, nunha ocasión non dubidou en deixar constancia por escrito, nun artigo publicado en *A Nosa Terra*, da "vaidade" do escritor, do seu ton "doutoral e impertinente" e da súa condición de "diletante indiano". Incluso, segundo refire Gonzalo Allegue na excelente biografía que lle dedicou ó novelista ourensán, Castelao falaba de Blanco Amor como dun "titiriteiro", tomando prestado neste último caso un termo que empregara, pola súa parte con sentido positivo, a nai de Suárez Picallo. Por certo que Allegue asegura igualmente que Eduardo Blanco Amor tampouco lle gustou a Federico García Lorca, que o consideraba "un cursi arxentino con ribetes de compadrito", segundo testemuño de Ernesto Guerra da Cal, que tamén dicía que Lorca estaba desgustado polas "clamorosas maneiras e afectación homosexuais" de Eduardo Blanco Amor.

Como se ve, as imaxes da personalidade de Blanco Amor, transmitidas por xentes diversas que o trataron, desde Castelao a Federico García Lorca, debuxan a un ser complexo e contradictorio. Devocións ou simpatías persoais á parte, negar este feito non parece razoable; atribuílo a manipulacións interesadas carece de sentido e resulta impropio dunha persoa que pretenda ser obxectiva. Non semella, polo tanto, que a autora escribise con fortuna esta parte do seu libro. Polo que respecta ó resto, unha última precisión. No capítulo dedicado a estudiar *Xente ao lonxe*, a autora transcribe unhas palabras que eu escribín sobre o prólogo que Eduardo Blanco Amor puxo á fronte desta novela. Dicía eu naquel escrito que o citado prólogo "ven ser unha disquisición sen demasiado interés sobre o concepto de realismo literario", opinión que eu mesmo discutín co novelista, como dixen antes, sen que el se sentise nin incómodo nin ofendido, pero que a autora cualifica de "cegueira". Como se limita a usar a palabra e non explica as razóns nas que se basea unha vez máis para facer semellante acusación, ademais de dar por sentado que son "un dos terxiversadores da personalidade e a literatura blancoamoriana", comprenderá que aforre o traballo de explicarllo. Vistas as maneiras que emprega no seu libro, vese que non paga a pena. Polo menos para min.

C. C.

LIBROS

LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** POLÍTICA E DEREITO: **ÁLVARO X. LÓPEZ MIRA.** ECONOMÍA: **XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA.**

Literatura xuvenil con denominación de orixe

● AGUSTÍN FERNÁNDEZ PAZ. *O centro do labirinto*. Xerais, Vigo, 1997.

Agustín Fernández Paz volveu facelo. Obsesión, marabilloso delirio, utopía anegante. Un vilalbés atravesando o medio século armado coa certeira frecha da verba fabuladora, aceirada razón que tensa o arco na liña infinita que nos separa do utópico Unicornio Branco: un planeta unido en pacífica convivencia, solidario cos pobos e marxes sociais, nunca discriminatorio por razóns de sexo e definitivamente comprometido na conservación e mellora das condicións medioabientais.

De todo iso e de moito máis trata *O centro do labirinto*, última entrega narrativa deste veterano Robin Hood das letras infantís e xuvenís galegas, que ofrece nesta novela unha cativante trama argumental na máis pura liña do relato de futuroficción.

Ora ben, a pesar da ambientación futurista da historia, o lector curioso non atopará aquí un espacio de fabulación ó estilo dos clásicos do xénero da ciencia ficción (Asimov, Lem, Clarke...) nos que a fin última do relatado se sitúa sempre na prospección especulativa do porvir deixando a un lado o presente máis inmediato. Pola contra, en *O centro do labirinto* a ubicación temporal dos acontecementos a mediados do século vindeiro cumpre unha funcionalidade pragmático-narrativa ben definida: abrirnos ó espacio reflexivo sobre os perigosos vieiros polos que a nosa sociedade actual comeza a transitar e que poden, nun futuro ben cercano, ser a causa da súa propia autodestrucción.

O emprego do *flashback*, da polifonía narrativa e da alternancia discursiva dos diálogos sumados ó desenvolvemento trepidante da acción fan deste libro unha historia xuvenil amena e de agradable lectura. Neste sentido, é preciso salientar que tanto os personaxes (algún deles con lenes trazos autobiográficos) coma os espacios nos que transcorre a acción (Campo Lameiro, Santiago de Compostela...) e mesmo a intertextualidade artística da que se serve por veces Fernández Paz (citas de Bob Dylan, de Suso de Toro, etc.) aproximan, aínda máis, a narración ó presente, creando un circuíto de vasos comunicantes nos que o hoxe empírico informa e posibilita o mañá futurible.

Pero é que, ademais, na cocteleira de Fernández Paz caben tamén os licores amorosos —tan do gusto do público mozo ó que potencialmente vai dirixido o texto—, que aparecen mesturados coa prosa de aventuras e con outros treitos e pasaxes nos que o afán pacifista, ecolóxico e igualitario dos protagonistas —fiel reflexo neste caso do do propio autor— domina toda a narración.

O centro do labirinto é, antes que nada, unha defensa do sentimento telúrico que nos religa co espacio nutricio, unha aposta pola diversidade de culturas, de formas outras de ver e entender a vida, un auténtico anfiteatro para a alteridade, e todo comunicado a través dunha historia suxestiva, de acción vibrante, onde hai espacio tanto para a tenrura donda e algodonada coma para o humor cómplice e agudo.

Se xa é difícil nunha literatura que goza de tan boa saúde como a actual literatura xuvenil galega publicar un texto de estimable altura, que isto o faga quen ten dado xa á mesma tantos bos títulos (lémbrense, entre outros, *As flores radioactivas*, *Contos por palabras*, *Rapazas*, *Unha lúa na fiestra*, *Trece anos de Branca* ou *Cartas de inverno*) é, xaora, dobremente de agradecer, pois non sempre ocorre que os nosos escritores manteñan unha mesma liña de aceptabilidade nos diferentes productos que van dando a coñecer ó mercado editorial. Cómpre, pois, congratularnos pola aparición nos andeis das nosas librerías de *O centro do labirinto*, novela inzada de atractivos na que o pulso narrativo e estilístico de Fernández Paz de seguro non defraudará a todos aqueles que se animen a debruzarse na lectura das súas páxinas.

ARMANDO REQUEIXO

Unha benvida ós surrealistas portugueses

● PERFECTO CUADRADO. *You are welcome to Elsinore. Pesía surrealista portuguesa. Antologia.* Laiovento, Santiago de Compostela, 1996.

Os "movementos de avangarda", aínda hoxe, espertan un grande interese e atracción para o público lector a quen non deixa de sorprender o experimentalismo e constante busca de novas vías artísticas que se deron desde as distintas correntes que foron agrupadas baixo esta etiqueta. O Surrealismo, coma os restantes movementos, inclúese no proxecto global de transformación —¿interrompido?, ¿aprazado?, ¿frustrado?— da modernidade entre os cambios históricos e as transformacións artístico-literarias, tenta asumir, xunto co Futurismo, un proxecto global revolucionario, obxectivo que nas condicións da nosa sociedade fica desbotado. Aínda máis atraentes poden resultar as

manifestacións artísticas da avangarda para o público galego se estas proceden dun ámbito tan achegado a nós xeográfica e lingüisticamente como é o da literatura portuguesa. É por isto que non podemos máis que recibir con expectación e interese esta antoloxía da poesía surrealista portuguesa que preparou un estudioso cun amplo labor divulgador no ámbito da literatura portuguesa en xeral, e do movemento surrealista en particular, como é Perfecto Cuadrado, actualmente Profesor Titular de Filoloxías Galega e Portuguesa na Universidade de Les Illes Balears.

Esta antoloxía da poesía surrealista portuguesa divídese en cinco partes: unha introducción teórica en tres partes na que se presenta un estudio breve sobre o movemento surrealista en Portugal, a antoloxía de textos propiamente dita, un "poema final-inaugural" de Ernesto Sampaio, un conxunto de textos teóricos e de intervención dos propios poetas surrealistas e unha bibliografía pouco exhaustiva na que se inclúen as obras que serviron para realizar a antoloxía e algúns estudios que o autor considera como máis interesantes.

A introducción que fai Perfecto Cuadrado vén ser unha síntese ben reducida da súa tese de doutoramento *Modernidad y vanguardia en la poesía portuguesa contemporánea. Perspectiva histórica del Surrealismo portugués*, rematada no ano 1986. Neste estudio introductorio, Perfecto Cuadrado parte da afirmación do surrealismo portugués coma un movemento de avangarda que cumpre as características que definen a estructura e actualización dun "movemento" segundo Poggioli: a organización (grupos, xefes e doutrina) e a intervención e producción textual. Deste xeito o desenvolvemento do surrealismo en Portugal pode contrapoñerse ó surrealismo que se deu na literatura española. Posteriormente sinálanse as características principais deste movemento en Portugal que apareceu tardiamente se temos en conta que o "Manifeste du Surrealisme" de Breton apareceu no ano 1924 e o movemento surrealista portugués, na súa fase organizada, xurdiu no ano 1947. É así como se pode considerar o surrealismo portugués coma unha segunda avangarda —a primeira estaría constituída polos representantes de ORPHEU: Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros... cara ó ano 1915— que reaccionou contra a volta á tradición que supuxo o grupo de "Presença" ou a fundamentación da arte literaria na realidade que levou a cabo o "Neo-Realismo", corrente contemporánea ó desenvolvemento do movemento surrealista en Portugal durante os anos 40 e 50. Malia a dependencia do surrealismo francés, ó cal acudiron os poetas surrealistas portugueses na procura de lexitimación, unha peculiaridade deste movemento no país veciño foi o intento de evitar a dimensión política, algo que viña dado pola difícil situación política portuguesa naquel tempo. Na segunda parte da introducción, Perfecto Cuadrado dános unha visión panorámica do desenvolvemento do surrealismo en Portugal sendo consciente de que "realizar un estudo ou uma antologia do Surrealismo supoe a prévia aceitação da sua historicidade, e a sua conseguente redução fenomelológica a un tempo, a um espaço, a uns actores e a uma produção textual" o que supón unha traición ó seu espírito e á súa significación. Así, Perfecto Cuadrado fala dos antecedentes ou "proto-surrealismo" onde menciona a Antonio Pedro e as

reunións no café Herminios en 1942 dun grupo de alumnos da Escola de Artes Decorativas Antonio Arroio entre os que figuran Mario Cesariny, Vespereira, Cruzeiro Seixas e Fernando de Azevedo.

De seguido vén a historia do movemento surrealista en Portugal a partir de 1947 cos seus diferentes grupos: Grupo Surrealista de Lisboa, Grupo Dissidente e o Grupo do Café Gelo (1956-59), e intervencións.

A partir de 1959 constátase a fin do movemento e o surrealismo fica reducido á actividade individual da cada poeta nun momento de perda de vixencia dos conceptos de "movemento" como proxecto colectivo e dinámico e de "avangarda" como actuación revolucionaria.

Finalmente, na introducción de Perfecto Cuadrado atopamos unhas notas sobre a poesía surrealista (portuguesa) onde se cuestionan os problemas que supón unha análise da práctica poética surrealista.

O Surrealismo ten a súa raíz no irracionalismo moderno e caracterízase por perseguir a través da razón o mundo inconsciente, construíndo o fantástico por medio dela e da imaxinación que atopan o seu punto de encontro no dominio da liberdade da linguaxe que este movemento asume a través dos recursos da escrita automática, o "collage", o inventario ou enumeración caótica, as asociacións libres —a imaxe surrealista ou analoxía de dúas realidades disociadas que nace da imaxinación do poeta e procede do creacionismo de Huidobro ou Reverdy— e os xogos —cadáver exquisito, desarticulación, rearticulación da linguaxe, intertextualidade, etc.—, recursos sobre os que Perfecto Cuadrado se detén para a súa análise no seu estudio introductorio.

O Surrealismo supón unha experiencia interior de coñecemento e liberdade que pretende romper a barreira entre realidade e arte transmutando esa realidade nunha surrealidade onde obxecto, suxeito e expresión se funden na auténtica poesía, sendo a linguaxe o "talismán" para invocar esa surrealidade. Pero é precisamente no poema que dá título a esta antoloxía, "You are welcome to Elsinore" onde Mário Cesariny lembra o tormento da imposible solución para o problema crucial da necesidade e insuficiencia das palabras que conduciu ó fracaso do surrealismo ou, máis ben, a un surrealismo "imposible" que levou ós poetas portugueses pola vía do "Adjeccionismo" coma regreso ó designio da contestación, da destrucción dadaísta, da marxinalidade, retomando un espírito revolucionario reaccionando así contra a "pureza bretoniana". Probablemente resulta difícil fixar uns límites, unha estética para o Surrealismo que os propios surrealistas negaban, pero isto faise necesario á hora de acometer a tarefa de facer unha antoloxía. Tendo en conta isto, Perfecto Cuadrado decide remitirse á fase organizada do Surralismo Portugués, fundamentalmente ó Grupo Surrealista de Lisboa (1947) e ó Grupo Dissidente (1949-1952). Inclúense na antoloxía os poetas máis representativos do movemento: Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa, Mário Henrique Leiría, Fernando Lemos, António Maria Lisboa, Alexandre O'Neill, Pedro Gom, Henrique Risques Pereira, Fernando Alves dos Santos, Artur de Cruzeiro Seixas e Marcelino Vespereira. Aínda así, poderían incluírse outros autores máis coma João Moniz Pereira, António Domingues, Fernando

Azevedo, José-Augusto França ou Cândido Costa Pinto, pero Perfecto Cuadrado non esquece o consello de Mário Cesariny, "Antologias, só tendenciossísimas". Preséntanse un número desigual de textos para cada poeta, algúns en prosa —o que sinala a indistinción de xéneros—, coa pequena eiva de que non se indica a súa procedencia nin se datan, algo que resulta interesante para ollar a evolución do movemento e remitir ás obras orixinais de cada autor. Finalmente introdúcense, con grande acerto, cinco Cadáveres Exquisitos exemplo de creación colectiva e xogo.

O poema de Ernesto Sampaio é unha homenaxe ós autores posteriores que continuaron vencellados ó Surrealismo e resulta moi axeitado como peche da antoloxía. O mesmo título da sección aclara a intención coa que se sitúa este texto: "Um poema final-inaugural de Ernesto Sampaio podendo sevir de prefácio, posfácio homenagem e celebração da permanência da única tradição viva", a tradición da ruptura.

Finalmente inclúense sete textos en prosa "para bem esclarecer as gentes que ainda estão à espera" onde os propios poetas surrealistas expoñen as súas concepcións sobre as relacións entre arte, home e sociedade e sobre a súa propia práctica poética —son textos reveladores "A fixação Proibida", "Homem e Sociedade" ou "A Única Real Tradição Viva"— texto de Ernesto Sampaio.

Só nos queda, xa que logo, dar a benvida a esta antoloxía da poesía surrealista portuguesa que permite que nos acheguemos a uns poetas pouco coñecidos malia pertencer a un entorno literario tan próximo, e que espertan tanto interese para nós, coma o portugués, e ó desenvolvemento dun movemento de avangarda, o Surrealismo, que, malia chegar con retraso, e abranguer poucos anos, deixou un ronsel que aínda se albisca na poesía que se desenvolveu con posterioridade en Portugal.

Con interese e ledicia vos recibimos, surrealistas portugueses: benvidos a Galicia.

DAVID GARCÍA VIDAL

Os poetas galegos e Franco

● XESUS ALONSO MONTERO. *Os poetas galegos e Franco. Estudio e Antoloxía*. Ediciones Akal, Madrid, 1997.

Había ben tempo que un libro non levantaba tanta poeira como a que motivou a última entrega do profesor Alonso Montero no campo dos estudios literarios. Ora ben, conviría saber se certas tomas de posición con respecto a este volume non obedecen á coincidencia no tempo da súa aparición co mar rizado propio dun país en proceso preelectoral e á necesidade

de criticar a personalidade do seu autor máis que o contido das súas páxinas. De feito, nós leramos *Os poetas galegos e Franco. Estudio e Antoloxía* antes de que saísen as primeiras recensións críticas e temos que confesar que nos vimos absolutamente sorprendidos pola virulencia dalgunha delas. Por esta razón, volvemos unha vez máis sobre o estudio co ánimo de verificar se se trataba do mesmo texto porque non podiamos acreditar que así for. As nosas conclusións non diferiron en moito das que tiraramos na primeira lectura, ó tempo que se afastaban moito da "criminalización" vertida sobre o seu autor.

Unha das primeiras invectivas que nos chamou a atención foi a acusación de que o volume pretende infiltrar, *por pasiva (sic)*, na literatura galega nomes como Isaac Pastrana, Braulio Martínez, Leocadio López, César Abellás ou Juana Teresa Juega e que iso é unha auténtica "barbaridade". Este argumento fai dubidar da altura intelectual de quen escribiu a "recensión" publicada en *A Nosa Terra* (10-VII-1997), pois, aínda que os tres primeiros son autores descoñecidos, resulta que Juana Teresa Juega é mencionada no epígrafe "Outros poetas da antoloxía de Carré" que se inclúe no capítulo "Os Epígonos" da monumental e admirable *Historia da literatura galega contemporánea* do profesor Ricardo Carballo Calero e algo semellante ocorre con César Abellás que aparece no mesmo capítulo e noutro epígrafe que se chama "Nómina de esquecidos". Así pois, por pasiva, nós debemos deducir que o infiltrador e o autor da barbarie é nin máis nin menos que o profesor Carballo Calero ó que ninguén, no seu san xuízo, lle podería criticar a súa erudición á hora de historiar o noso discurso literario.

Tamén nos estraña que alguén se poida preguntar cál é o interese para a historia da nosa literatura da presencia de francofobia e francofilia entre as escritoras e os escritores galegos, pois unha rápida ollada sobre a propia bibliografía que cita o autor do estudio serviría para decatármonos de que temáticas semellantes aparecen nos traballos de Julio Rodríguez Puértolas, Serge Salaün ou Andrés Trapiello para a literatura española e nos estudios de Joan Samsó ou Santi Cortés e Anna Catalunya no caso da literatura catalana, tanto no Principado como no País Valenciano. E tamén nos preguntamos se á parte de desacreditar a Alonso Montero habería que botar terra sobre o inmenso traballo de Rodríguez Fer na súa tese de doutoramento que se publicou co título *A literatura galega durante a guerra civil*, na que se adiantaba o posicionamento franquista de Antonio Noriega Varela. Desde logo a nós, como estudiosos da literatura, interésanos calquera exhumanción que se faga de textos dispersos adoito inencontrables ou de acceso limitado, e tamén como progresistas interesados na confrontación franquismo/antifranquismo, da que cada día que pasa imos tendo menos testemuños de primeira man ó iren desaparecendo os seus protagonistas, a máis mínima cala investigadora que se faga xa é do noso interese e conta *a priori* co noso aplauso e o noso agradecemento.

Outras interpretacións que se fixeron sobre o libro aínda nos desconcertan máis porque tan só deitan acedume e carecen do mínimo rigor analítico. Non sabemos a qué estraña manipulación poden responder argu-

mentos como o que sinala que Alonso Montero quere "conmemorar" o vixésimo cabodano da morte de Franco ou que non perdoa o franquismo padecido na nenez e sen embargo é perdoado o posterior xa que non influíu seriamente na súa vida. Semellantes asercións son producto dunha mala lectura, iso é evidente. A primeira non merece nin comentario e con respecto á segunda, hoxe calquera sabe que os primeiros anos da posguera e do totalitarismo franquista foron moitísimo máis duros que os estertores do tardofranquismo, inclusive se temos de conta a execución en 1975 de Humberto Baena, Txiki, Otaegi, García Sanz e Sánchez Bravo (fusilamento que, por certo, ocupa dous parágrafos no libro para xustificar a existencia dun poema de Xosé Luís Franco Grande).

Tampouco entendemos que se censure a aparición de *Os poetas galegos e Franco. Estudio e Antoloxía* na madrileña editorial Akal "porque ninguén na Galiza o quixo editar" ou que se deduza das palabras do seu autor que se vai dirixir ó CILL Ramón Piñeiro como parceiro na tarefa de reeditar e incrementar o volume. En primeiro lugar, tan só foi unha a editora galega que o rexeitou nun episodio que se narra nas páxinas que anteceden o traballo baixo o epígrafe "A censura, hoxe, nunha editorial galega: Nota preliminar indispensable" e que son dabondo esclarecedoras. De feito, para nós tan só hai unha cousa que está de máis: a reproducción íntegra da carta asinada polo director da editorial en cuestión, xa que revela a dificultade da tarefa e a honestidade de quen a asina. Os demais aspectos inclusive diremos que son necesarios para entendermos moitas das presións que envolven o mercado editorial na nosa literatura e en calquera outra. En segundo lugar, estanse a terxiversar as palabras de Alonso Montero cando di: "Fago votos para que o Instituto Ramón Piñeiro, tan asistido de recursos económicos, acometa a tarefa de arrecadar canta publicación da Guerra Civil publicou versos de poetas galegos, cultos e ventureiros, en galego e en castelán". De feito, calquera persoa que siga minimamente a actividade intelectual oral ou escrita sabe cál é o seu posicionamento verbo da referida institución. E unha maneira de refrescar a memoria é acudir ás páxinas do seu anterior libro, titulado *Ensaios breves de literatura e política*, e sobre todo ó artigo "O Instituto Ramón Piñeiro" (p. 113).

Na nosa opinión, e visto todo o que levamos dito, faise evidente que o batifondo xorde por mor da inclusión dun soneto francófilo de Cabana. E neste caso tampouco se deberon ler con atención as palabras do compilador e que son claramente exculpatorias. Velaquí o parágrafo máis significativo e que cada quen tire as súas propias conclusións: "[...] Cónstame que pasou por situacións nas que chegou a pensar en algo terrible, no peor: un Consello de Guerra. Aquí as cousas, alguén que se chama Darío Cabana escribe desde o seu máis vulgar heterónimo uns versos que o Exército Español de Franco publica como se fosen do verdadeiro ortónimo. Foi, pois, o Exército quen os publicou e, en certo modo, quen os escribiu...", para engadir aínda no final da mesma páxina e logo de analizar o poema polo miúdo: "Con estes modos lingüísticos, o autor, Darío Xohán Cabana, sen deixar de obedecer, vingábase".

Este episodio lévanos a situar a cuestión na súa cerna. ¿Cal é a obriga do historiador da literatura perante un texto semellante, debe exhumar o texto ou debe agachar a súa existencia? Para nós a resposta é clara e moito máis cando se acompaña de palabras tan exculpatorias como as que vimos. Por outra parte, o devandito texto xa era abondo coñecido, e non só porque no seu tempo, en agosto de 1974, fose reproducido polos xornais *El Correo Gallego*, *El Progreso* e *El Pueblo Gallego*, senón porque (¡cousas da vida!) moita xente coma nós, daquela aínda moi novos, lembramos como o mesmo semanario que dá acubillo á visceral recensión dera noticia da súa existencia no principio dos anos oitenta cando o seu autor viña de coprotagonizar unha das escisións que a UPG tivo pola súa esquerda. Daquela si que estaba no ánimo dos responsables da súa exhumación a intención de o desacreditaren publicamente, algo que agora non existe.

En fin, é unha mágoa que unha polémica absurda a todas luces e tal vez interesada que se resume en a penas dúas páxinas poida escurecer as outras máis de duascentas dun traballo que se caracteriza polo afán didáctico e o rigor na análise, habituais no profesor Xesús Alonso Montero. É totalmente inxusto que non se mencionen outras interesantes páxinas que nos iluminan sobre as veleidades franquistas de escritores como Noriega Varela, Avelino Gómez Ledo, Xavier Prado "Lameiro", Antonio Rey Soto, Julio Sigüenza ou Álvaro Cunqueiro ou as escritoras Francisca Herrera Garrido, Herminia Fariña e Carmiña Prieto Rouco, por citarmos as voces máis representativas. Ou que se "ninguneen' aqueloutras nas que nos deita luz, unha vez máis, sobre moitos dos autores como Antón Zapata García, Ramón Cabanillas Álvarez, Florencio Delgado Gurriarán, Ramón Rey Baltar, Eduardo Blanco Amor ou Celso Emilio Ferreiro, que desde os diferentes exilios combateron a Franco. Como tamén é de agredecer que lembre nun apéndice os versos de Xosé María Álvarez Cáccamo, autor do libro poético antifranquista de maior calidade estética de toda a nosa literatura, aquel que leva por título *De mañá que medo (Tristura e paixón en Compostela)*. Polo demais, nós unicamente botamos en falta a presencia de textos do poeta muxián Xervasio Paz Lestón que é autor de poemas de notable interese escritos contra Franco, ó que denominou "besta carniceira" ou "lobizón do Pardo", entre outros cualificativos. En calquera caso, nós non fomos enganados polo catedrático e tiramos enorme proveito da lectura. E vostedes lean e despois opinen.

CODA. A editora do volume (Akal) debería coidar máis o aspecto externo dos seus productos literarios xa que a portada é ben pouco atractiva e nada suxerente, algo que adoita ser frecuente na devandita casa editorial. De feito, por poñer un exemplo, aínda temos na memoria aqueloutra do libro *Celso Emilio Ferreiro. Compañeiro do vento e das estrelas* (1981) na que aparecía o rostro do poeta envolveito nun papel de caramelo.

MIRO VILLAR

Dinamización e normalización lingüística

● ANXO M. LORENZO SUÁREZ. *Dinamización e normalización lingüística.* Universidade de Vigo, Vigo, 1997.

O Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo acaba de editar as *Actas das Xornadas de Dinamización e Normalización Lingüística* que tiveron lugar na cidade olívica no pasado ano 1995. Estas xornadas constituíron un fito importante para a normalización lingüística de Galicia en tanto que posibilitaron e incentivaron o debate e o diálogo entre diversos profesionais, a maioría técnicos de normalización lingüística, relacionados coa problemática actual da lingua galega: é evidente, como moi atinadamente apunta Anxo M. Lorenxo Suárez, do Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Vigo, que a situación global en que se atopa hoxe en día a nosa lingua non é estrictamente unha situación diglósica —fóra certos sectores e contextos— senón máis ben unha situación clara de substitución.

Non pretende ser aquí o noso obxectivo sumariar cada un dos capítulos do presente libro, entre outras razóns porque xa se esquematizan os seus contidos na introducción. Pretendemos pola contra sinalar aqueles aspectos máis reiterados ó longo das xornadas ou aqueloutros máis críticos ou clarificadores. Xaora, tras contrastar as diferentes perspectivas de análise da realidade lingüística que se ofrecen, atopamos coincidencias e diverxencias que deben ser salientadas.

O primeiro punto sobre o cal se fai fincapé repetidamente é o referente ó esquema de traballo ideal á hora de levar a cabo unha acción de dinamización lingüística. En primeiro lugar cómpre ter en conta as limitacións derivadas do marco legal vixente ou da regulación interna e da dinámica da organización que se vaia normalizar. Á parte, o que é moi importante, un coñecemento exhaustivo da realidade sociolingüística de que se parte, tanto máis complexa canto maior sexa o ámbito sobre o que se quere incidir, resulta imprescindible. Enquisas de moi diverso tipo poden axudar a acadar este obxectivo. Despois disto xa se poden marcar uns obxectivos e uns medios fóra de utopías; deben ser posibles dentro dun prazo aceptable e servir asemade de ponte para dar, a continuación, un paso máis. Finalmente recálcase a eito a necesidade de facer un seguimento das accións, de avaliar o máis obxectivamente posible os resultados conseguidos para continuar o camiño con firmeza, aprendendo da autoanálise e da autocrítica.

Se cadra parece isto todo demasiado obvio; sen embargo, con frecuencia, mesmo as propias institucións esquecen algunha destas puntualizacións. O desleixo institucional é denunciado en varios relatorios. Fálase da falta dun artellamento global, pois a administración limítase unicamente a apoiar iniciativas puntuais sen as coordinar. Fálase tamén da politización que está a sufrir a lingua galega e a propia dinamización lingüística, que é orientada segundo as necesidades de cada ideoloxía. Por outra banda,

reducindo o problema de normalización a un asunto de falta de competencia lingüística, o eixo principal da súa política constituírono, xa desde que foi aprobada a Lei de Normalización Lingüística no ano 1983, os Cursos de Iniciación e Perfeccionamento, que non se corresponden coa complexidade da realidade sociolingüística existente e que polo tanto teñen unha incidencia social bastante limitada. Deste xeito, deixáronse á marxe aspectos tan fundamentais para a normalización como a extensión do uso da lingua ou a sensibilización e o troco de actitudes.

De forma paralela, critícase igualmente o feito de que a maioría dos servicios de normalización lingüística dedican as súas forzas e o seu tempo case exclusivamente á corrección e á traducción de textos, o que, ademais de implicar moi pouca rendibilidade social, leva irremediablemente a pecharse dentro dunha rutina. Suxírese que a corrección debe rematar sendo unha preocupación totalmente secundaria, potenciando a autocorrección dos usuarios do servicio e deixando así vagar para a propia dinamización da lingua: a extensión do seu uso e o troco de actitudes de novo.

O perfil ideal dun técnico de normalización lingüística é, consecuentemente, outro dos temas que máis preocupan. A súa formación, se ben dependería do tipo de servicio lingüístico, debería abranguer diversas disciplinas: á parte de lingüista, cumpriría que tivese coñecementos de sociolxía, publicidade, que fose un bo comunicador con capacidade de persuasión, bo xestor, etc. Evidentemente, nestas actas recóllense as suxestións máis cobizosas e completas de xeito que dentro das posibilidades de cada servicio se intenten adaptar o mellor posible.

E, ¿como promocionar, isto é, dinamizar, a lingua? Perante esta cuestión relaciónase o tema da lingua co tema da modernidade e co da dinamización sociocultural. Así, recoñécese que nun mundo como o actual en que priman as valoracións pragmáticas e economicistas das cousas, cómpre integrar a lingua como un elemento máis segundo ese novo contexto social: a lingua vende, é útil e necesaria no mercado laboral..., aínda que sempre apoiándose nas leis. Así mesmo, non ten senso ningún tentar normalizar unha lingua nunha sociedade sen normalizar culturalmente; cómpre asociar a acción lingüística á sociocultural ou viceversa.

Estas ideas anotadas enmarcan o conxunto desta publicación. Con todo, outras moitas, non tan recorrentes mais tamén importantes, aparecen espalladas polos relatorios. Sinálase, por exemplo, a necesidade de coordinación entre os diferentes servicios de normalización lingüística se se busca un cambio social e non trocos puntuais que non axudan por si sós a avanzar. David Casals i Andreu, da Universitat de Barcelona, fala de incluír a planificación lingüística aplicada, pois cómpre dispor dun marco teórico de referencia para traballar na normalización dunha lingua.

Mais non todo é teoría aquí. Hai exemplos prácticos de abondo que ilustran estas ideas: algúns relatorios limítanse a describir accións dinamizadoras levadas a cabo por diversas entidades ou institucións. Non faltan tampouco exemplos relativos a servicios de normalización do catalán, o que favorece o contraste.

Esperemos que estas xornadas e a publicación destas actas sirvan para que a normalización do idioma galego conte cun punto de referencia importante que a axude a progresar axeitadamente e para que os técnicos de normalización clarifiquen o seu papel neste proceso. Os problemas derivados da política ou da falta de recursos tanto económicos e materiais como humanos son xa outro cantar.

SANTIAGO BRAGADO TRIGO

Linguas e nacións en Europa

■ D. BAGGIONI. *Langues et nations en Europe*. Payot & Rivage, París, 1997.

Baixo o suxerente título de *Linguas e nacións en Europa*, o sociolingüista francés D. Baggioni, ofrécenos unha síntese da fascinante historia lingüística de Europa desde o Renacemento ata os nosos días. Precisamente a magnitude do campo abranguido explica que nos refiramos á obra como unha síntese, e mesmo se podería dicir, a pesar das súas case catrocentas páxinas, unha síntese apurada, na que se pretende dar conta das dinámicas sociais, culturais, políticas e propiamente lingüísticas que teñen configurado as distintas historias que conforman a Historia visada, a de Europa. Na mesma medida en que o autor conseguiu integrar o mare magnum de datos e estudios que tivo que manexar nun esquema coherente e ben organizado (aínda que ás veces, e case inevitablemente, se caia en grosas simplificacións, a presentación de datos resulte apresurada e o relato de acontecementos atinxa un ritmo vertixinoso), xulgamos que un primeiro obxectivo do traballo está máis ca satisfactoriamente conseguido: o libro está destinado a converterse en obra de lectura e consulta obrigatoria para todos os interesados na materia en cuestión.

E iso que ultimamente non faltan títulos que aborden a cuestión da(s) lingua(s) no escenario europeo. Pensamos en obras como *Rise and Development of National European languages* (1991, número especial da revista *History of European Ideas*), *Le Souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe* (C. Hagège, 1992), *L'Europe et ses langues* (L. J. Calvet, 1993), *L'aventure des langues en Occident* (H. Walter, 1994) ou *La Europa de las lenguas* (M. Sigüan, 1996). Producción bibliográfica esta que é tan significativa da puxanza dunha disciplina relativamente recente, a sociolingüística, como expresiva das interrogacións que esperta o futuro das linguas de Europa. En todo caso, o específico da obra que reseñamos é a perspectiva histórica que se adopta e a énfase que se pon na importancia da política, e particularmente, dos estados, na historia lingüístico-

cultural da Europa. É que, como subliña D. Baggioni, o caso das linguas europeas mostra nidiamente que, fronte ó presuposto estendido, e por certo ben arraizado na filoloxía decimonónica e a lingüística moderna, a constitución dunha lingua común e a emerxencia dunha variedade de prestixio en que se apoia a estandardización dos idiomas vernáculos, non é un proceso lineal, espontáneo, manifestación dun inconsciente colectivo, senón que a intervención consciente sobre a lingua, mesmo instrumentalizada e regulada politicamente, se ten revelado como un factor decisivo. En breve, a idea dunha normalización espontánea é desmentida categoricamente pola historia.

Unha presentación panorámica do volume axudará á facerse unha idea dos núcleos temáticos e do enfoque adoptado. A materia preséntase estructurada nas seguintes seccións, centradas nos distintos "momentos" en que o autor organiza a historia: presentación xeral e aclaracións conceptuais; a primeira revolución ecolingüística en Europa occidental (séculos XV e XVII), da que sae a "Europa das linguas comúns" (1550-1800); a segunda revolución ecolingüística en Europa (1800-1910), da que sae a "Europa das linguas nacionais" e que remata coa compartimentación *(dallage)* de Europa en Estados-nación; finalmente, un "Cara a unha terceira revolución ecolingüística en Europa", cunha reflexión conclusiva sobre "linguas nacionais, linguas internacionais e comunicación na Europa do mañá". En palabras do autor, a través deste percorrido do que se trata é de "dar conta da aparición, das condicións de desenvolvemento, e da difusión das linguas nacionais que organizan a Europa de hoxe en espacios de comunicación máis ou menos estancos e ó mesmo tempo intercomunicantes, na medida en que pertencen e se constituíron nun sistema" (p. 15).

Entre os variados puntos, tanto teóricos como históricos, que o autor ofrece á reflexión e á discusión, gustaríanos salientar un: na visión das filoloxías nacionais que xurdiron entre o século XIX e os comezos do XX, "pode agocharse o presuposto neogramático, ou peor, 'organicista', segundo o cal o espacio se atopa recortado en 'áreas lingüísticas' á espera de verse unificadas por unha 'lingua común'". Pero, "as linguas comúns non veñen homoxeneizar un espacio dialectal á espera de atopar o seu estándar e a súa norma unificadores" (p. 85), noutras palabras, non existe unha predeterminación lingüística das áreas recubertas por linguas comúns. Tal prexuízo tende a xustificar retrospectivamente a extensión das "linguas de estado" a expensas das variedades lingüísticas minorizadas, e polo tanto, constitúe, como ben sinala o autor (pp. 86-87) non unha abstracción simplificadora, senón unha representación falsificadora. Baggioni indica que o mesmo prexuízo contamina adoito os defensores das linguas minorizadas, e mesmo as reflexións teóricas sobre estas situacións (a denominada "sociolingüística das minorías"). Aínda que a cuestión merece unha discusión máis demorada, levantariamos aquí unha obxección ó autor: se no caso da tradición da lingüística moderna aquela noción puido estar dictada en moitos casos polo interese en lexitimar unha historia de glotofaxia, no da sociolingüística das minorías ben puidera tratarse dun ideal que se propón en contraposición con esta historia. Naturalmente, tal ideal é discu-

tible; pero non é o mesmo discutir unha noción como "representación falseadora" ca como "proposta idealizadora".

Antes de rematar, imos pór un par de reparos á bibliografía que se ofrece ó final. En primeiro lugar, ofrécesenos un repertorio "sumario", o cal por unha banda é comprensible, pois o autor tivo necesariamente que manexar unha cantidade enorme de títulos que, meramente elencados, encherían moitas páxinas, pero por outra banda é lamentable, porque se lle escatima ó lector ben a posibilidade de compulsar a información en que se fundamentan moitas das análises ofrecidas polo autor, ben a tentación de aprofundar en aspectos concretos dos moitos tratados ó longo do volume. Unha bibliografía máis ampla, e clasificada por temas, faría, na nosa opinión, mellor servicio. Segundo reparo: mesmo tratándose dunha bibliografía sumaria, estrañamos a ausencia de autores que teñen ofrecido elementos de interese para o tema tratado: por citar os que primeiro nos viñeron á mente, estimamos que un Einar Haugen, un Benedict Anderson ou un Harald Haarman son de referencia obrigada, así como traballos concretos, que son precisamente tentativas de síntese, coma a de Karl Deutsch (que aparece na bibliografía, pero sen o traballo "The Trend of European Nationalism. The language aspect") e a de M. Lörinczi Angioni ("Appunti per una macrostoria delle lingue scritte nell' Europa moderna").

En fin, se o autor se desmarca claramente do voluntarismo da sociolingüística militante, os sociolingüistas das minorias sempre acharemos en falla en obras como a de D. Baggioni unha maior tensión ética, aínda que neste caso hai que agradecer a honestidade científica, que, ademais, apoiada nun labor de extenso acopio de datos, aliada a unha gran capacidade de sistematización e síntese e animada por un esperto espírito crítico, fan desta obra un premio para os lectores simplemente curiosos ou interesados, e unha obra de referencia imprescindible para os especialistas.

HENRIQUE MONTEAGUDO

Magreb: o Norte do Sur

■ MIGUEL FERNANDO DE LARRAMENDI E JESÚS A. NÚÑEZ VILLAVERDE. *La política exterior y de cooperación de España en el Magreb (1982-1995).* Los Libros de la Catarata. Madrid, 1996.

Por razóns de natureza diversa (económicas, sociais, políticas, estratéxicas, etc.), a rexión magrebí adquiriu nos últimos anos unha relevancia moi importante. A emerxencia de poderosas tensións de toda índole que percorren, país a país, tan inmenso espacio xeográfico, sen dar acougo a unha mínima estabilidade así como o enquistamento de vellos conflictos

para os que non se albisca unha solución clara e a curto prazo; a inexistencia, en fin, de políticas coherentes, tanto no ámbito interno como externo, auguran a permanencia deste contexto a medio prazo cando non o seu agravamento. A imposible normalización na Alxeria a pesar dos comicios recentemente celebrados; o conflicto sahariano-marroquí; ou a particular situación de Libia, sometida aínda a un bloqueo internacional imposto por Nacións Unidas, son mostras concretas desa inestabilidade.

Para Galicia, vocacionada cara a Europa dunha banda e cara a América Latina doutra, existe, sen embargo, un interese económico moi directo na evolución de toda a zona magrebí, especialmente debido á problemática pesqueira. Todos lembramos a tensión social provocada en determinadas zonas do noso país como consecuencia do conflicto canario-sahariano. Por outra banda, de Libia proceden as subministracións enerxéticas para a refinería de Repsol da Coruña. Algunhas industrias conserveiras observan igualmente con interese as posibilidades de deslocalización no norte de África.

Desde outra perspectiva, a proxección na nosa Terra do conflicto do Sahara é ben significativa. Algunhas organizacións non gobernamentais, nacidas no ámbito local ou galego, impulsan e participan desde hai anos en proxectos de cooperación na zona a través de diferentes programas educacionais, vacacionais ou en materia de desenvolvemento. Os Concellos e Deputacións que contemplan na súa acción cotiá as políticas de cooperación descentralizada prestan tamén unha atención moi especial ós proxectos destinados ás poboacións do norte de África. Por non falar desa inmigración cada día máis presente nas nosas cidades procedente en boa parte destes países.

É importante pois tomar conciencia global deses nexos diversos, ós que naturalmente cómpre engadir o interese polo fenómeno islamista e a súa evolución global. O Magreb está moito máis preto do que habitualmente se pensa e o que alí aconteza pode afectarnos moi directamente, tamén ós galegos, en múltiples sentidos.

Por iso, un dos valores principais deste libro é que permite realizar unha aproximación a este contexto desde múltiples perspectivas, cunha visión de conxunto, aportando os elementos necesarios para a análise e a interpretación, describindo minuciosamente todos e cada un dos parámetros que configuran as políticas, os escenarios pasados e presentes, a través dunha minuciosa crónica da evolución das políticas globais e concretas orientadas ó Magreb. Aporta o elemental, o que tantas veces se dá por sabido pero que en realidade non o é tanto, senta, en definitiva, o organigrama da realidade magrebí e o esqueleto das políticas institucionais e de todo tipo orientadas cara a esta zona, abundando na descrición e reseñando as carencias que poden resultar máis obvias.

Nos dous bloques temáticos, tanto o relativo á política exterior como á esfera da cooperación, os autores revelan un profundo coñecemento das políticas instrumentadas desde o Estado, afondando nos seus valores positivos e tamén nas súas perversións. Non entra en profundidade a avaliar esta ou aquela situación particular (a situación na Alxeria, o futuro de

Ceuta e Melilla, etc.) senón a identificar as claves que fundamentan as actitudes e os posicionamentos duns e doutros; desde ese distanciamento calculado, non bendice ou condena senón que determina o ámbito de intereses obxectivos de suxeitos institucionais concretos con independencia do seu xestor operativo histórico.

Trátase dun libro claro, de síntese, cunha perfecta sistematización que facilita a áxil lectura. Un libro que interesa a un amplo colectivo, desde empresarios ou sindicalistas ata responsables de organizacións non gobernamentais, cargos institucionais a diversos niveis (autonómico ou local) que participan en políticas de cooperación descentralizada, xornalistas e a todo aquel que pretenda coñecer e comprender o marco global das políticas pensadas para ese Magreb, o norte do sur.

XULIO RÍOS

O esplendor da miseria ou paradoxos dunha política actual

Dicía o filósofo e historiador italiano Benedetto Croce que toda Historia é Historia contemporánea, e por esa razón parece procedente que o historiador enraíce as súas reflexións na súa realidade máis inmediata e que consecuentemente faga indisociable a súa profesión da súa condición de cidadán. Neste sentido coido que sería oportuno comentar un curioso paradoxo que se produce en Galicia, en relación co desenvolvemento da política cultural, e que chama máis a atención porque parece ser asumida polos principais partidos do espectro político.

Refírome basicamente a dous feitos, dos cales un deles corresponde ó fondo e o outro á forma, e que se poden enunciar en forma de dúas teses. A primeira delas sostén que ó longo da historia Galicia ten sido numerosas veces maltratada —o que é certo— e que quedou ou ben marxinada dos grandes procesos históricos, ou ben ten desempeñado neles un papel subordinado, debido á súa submisión ou dominación por parte de poderes políticos alleos a ela. Non obstante, e sendo esta a súa situación histórica, dáse o paradoxo de que Galicia ten sido capaz de producir unha cultura de primeira magnitude nunha serie moi ampla de campos. A ocultación desta cultura formaría parte da estratexia de dominio por parte dos poderes políticos ata o de agora dominantes.

Desta primeira tese, que agocha unha fonda contradicción non embargante comprensible, derivaría unha segunda, segundo a cal, dada esta estratexia de agochamento que ata de agora os outros viñeron desenvolvendo, o que temos que facer nós é sacar á luz esas inmensas riquezas culturais que ata de agora se quixeron agochar.

Vexamos, ante todo, en qué consiste esta contradicción, e cal é a súa posible explicación. Parece claro, se observamos a evolución das diferentes culturas, que existe unha certa correlación entre as situacións económicas e políticas e o desenvolvemento social e cultural. Non se pode afirmar mecanicamente que para que se desenvolva unha importante cultura literaria ou artística sexa necesario o esplendor económico sempre, pero si que é certo que determinadas formas de arte e cultura requiren certos medios materiais para o seu desenvolvemento. Consecuentemente, se queremos entender a historia da cultura galega deberemos investigar a

historia de Galicia e observar qué correlacións se dan nela entre estes diferentes factores.

É evidente que o desenvolvemento da arte e a literatura ou a filosofía e a ciencia —se entendemos por cultura o conxunto de todos estes fenómenos— ten sido posible ó longo da historia de Galicia en graos máis grandes ou máis pequenos en función de determinadas circunstancias económicas e sociais moi concretas. Así, por exemplo, no terreo da Historia da Arte, é evidente que a construcción das catedrais ou os mosteiros requiriu uns excedentes económicos, e que o desenvolvemento desas obras non estivo moi directamente vencellado coa mellora da situación "cultural" do conxunto da poboación galega, eminentemente rural (o que, por outra banda, non é un fenómeno exclusivo de Galicia, senón propio de toda a historia da cultura occidental, por citar a máis próxima).

Do mesmo xeito, o desenvolvemento das formas literarias, da filosofía e da ciencia necesitaron duns grupos sociais e dunhas institucións que as fixesen posibles, e ós historiadores deses campos correspóndelles analizar cáles foron no seu momento. Nestes campos é evidente que, ou ben o desenvolvemento literario foi unido á aceptación da lingua galega por parte das instancias que detentaban o poder político nun determinado momento histórico (pénsese en Alfonso X o Sabio), ou ben estivo vencellado a determinados grupos sociais e políticos que uniron o cultivo desa lingua e o desenvolvemento desas formas de cultura a unha toma de posición social e política a favor de Galicia como entidade histórica, ou do pobo galego como conxunto. Neste sentido poderíase dicir que se pode producir o efecto contrario ó que acabamos de citar. É dicir, que dunha situación de impotencia política xorde un gran desenvolvemento cultural (pénsese no desenvolvemento da filosofía e a literatura alemanas a finais do século XVIII e comezos do XIX, moitos anos antes de que Alemaña se constituíse como nación).

Este vencello da conciencia política co desenvolvemento cultural pode levar ó desenvolvemento dunha posición voluntarista, segundo a cal do desexo de mellora das condicións de vida do pobo e da situación política do país nace directamente un florecemento cultural. Sabemos que evidentemente iso non é nin unha condición necesaria, nin moito menos unha condición suficiente. Se a ese voluntarismo engadimos o sentimento de postergación, cando non de humillación, dos falantes dunha lingua e de determinados niveis sociais, pode pasar como consecuencia que do feito de reivindicación da dignidade dunha persoa e dun pobo xurda a idea de que *todo* o que el contén é loable e que ademais culturalmente tamén o posúe *todo*. De aí derivaría ese curioso sentimento de *hybris*, segundo o cal a miña cultura non só é digna, senón que é digna como as demais, ou aínda máis. Idea que haberá que facer necesariamente compatible co feito da postergación histórica, cando non da explotación económica e do dominio político.

Partindo dese punto pódese desenvolver unha curiosa inversión do sentido desta tese. E é que, en vez de desempeñar un papel mobilizador —ó facer que o desenvolvemento da cultura pase a estar unido a unha toma de conciencia sobre a situación presente—, pasa a representar un papel *mistificador* nun dobre sentido. En primeiro lugar porque ese suposto esplendor cultural leva a unha autoafirmación de nós mesmos que agocha

as contradicciónes económicas e sociais reais, xa que todo o mal vén dos *outros* e non de *nós*. E en segundo lugar porque, unha vez desenvolvida esta ideoloxía, é moi fácil incorporarse a ela asumindo eses aspectos positivos da realidade histórica, agochando todo o negativo, que como xa dixemos sempre se vai deber ó *outro*. O desenvolvemento da cultura, neste caso e cando as circunstancias políticas xa non son totalmente adversas, pódese converter nun campo onde floreza o oportunismo, sobre todo cando esa cultura pode ser subvencionada.

Efectivamente, cando, como na situación actual galega, se produce o paradoxo de que todas as forzas do espectro político asumen unha certa ideoloxía nacionalista, entendendo por tal a valoración enormemente positiva de todo o que se entende como galego (lingua, cultura, filosofía...), aínda que esta valoración é ás veces moi superficial, xorde un curioso cambio do sentido histórico desa cultura. O seu cultivo non vai necesariamente unido á asunción dunha reivindicación política, senón que agora pasa a ser indisociable do exercicio do poder. A cultura galega é un capital simbólico que produce ante todo prestixio, e ás veces tamén beneficios económicos, e a posesión da mesma é fundamental para acadar o exercicio lexítimo do poder.

O poder político, neste caso autonómico, deberá favorecer o desenvolvemento da cultura galega, porque é a que lle outorga lexitimidade, e a súa identificación con esa cultura resúltalle enormemente rendible se segue a utilizar a idea de que todo nela é bo e de que todos os males veñen de *fóra*. Pero unha vez establecido este feito, pásase á segunda parte da tese á que faciamos referencia, e é que esa cultura valorada só positivamente merece ser difundida, e sobre todo *exhibida*.

Merece ser máis exhibida que difundida, porque se se tratase simplemente de difundila, dado que na súa xénese o desenvolvemento cultural estaba unido a unha toma de conciencia da realidade inmediata, consecuentemente un afondamento excesivo nesa cultura pode levar a realizar unha análise crítica da mesma, das súas contradicciónes ou das contradicciónes históricas existentes. Por iso vai resultar máis rendible exhibir que difundir. É neste sentido como as actuais políticas culturais conciben a cultura, como exhibición de obxectos e conmemoración de acontecementos.

Exhibición e conmemoración van unidos, porque nos dous casos se trata simplemente de facer público aquilo noso que é positivo e rodealo dun sentimento de dignificación e autoafirmación. E desa unión deriva o feito, fidedignamente comprobado na nosa política cultural, de buscar acontecementos en función dos cales se poida facer algunha exhibición. Isto foi así en España coa Expo 92 e en Galicia con numerosas exposicións que teñen coincidido con acontecementos como os Anos Santos, etc.

Neste sentido vivimos en 1997 unha situación paradoxal na que unha serie de exposicións nacen sen o seu acontecemento histórico correspondente. Trátase de *Galicia Terra Única*. Habería que dicir que se buscou ese acontecemento histórico, pero que resultou fallido, pois o que en principio se ía celebrar era nada menos que o bimilenario de Galicia. ¿A que correspondía historicamente?

Parece ser que ó seguinte. O *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II, recolle unha suposta inscrición que se atoparía na cidade de Braga corres-

pondente á basa dunha estatua que os Galaicos —pobo que na Antigüidade ocupaba a zona de Braga— dedicara a Gaio César, fillo adoptivo de Augusto. O problema é que a inscrición non existe. Hübner, o editor do Corpus, sinala que o seu texto estivo recollido por vários eruditos do século XVI e que pode lerse nel que os adicantes da estatua serían os GALLAEC., é dicir, o pobo dos Galaicos, ou Gallaecia, o que sería moi raro, pois non é normal en latín este tipo de inscricións, e por outra banda Gallaecia non aparece nos textos latinos desta época como unha unidade cultural, e moito menos política, claramente recoñecida.

Esta suposta tese, nunca publicada pero existente, desapareceu do panorama político tras a publicación por parte do diario *El Ideal Gallego* (27-IX-1996) dun artigo titulado "Bimilenario de Galicia es una invención de la Xunta", co que se rompeu a unidade entre a exhibición e o acontecemento que ata de agora parecía indisociable, o que non foi obstáculo, non embargante, para que a serie de exposicións continuase, quizais para rendibilizalas nun ano electoral.

De todos os xeitos, e a pesar desta orfandade histórica das nosas recentes exposicións, a súa existencia non deixa de ser digna de atención pola parte dos historiadores, pois pon de manifesto a presencia dunha dobre lóxica. Por unha banda trátase da lóxica de exhibir o que é noso, que por definición é bo, e ata de agora estaba agochado. E por outra parte atopámonos coa omnipresencia que a imaxe ten na sociedade contemporánea.

Nunha exposición trátase basicamente de ensinar cousas interesantes. O que predomina nela é o obxecto, pois as explicacións que o acompañan non son moi abundantes nin sempre son seguidas, e os catálogos explicativos son máis libros-obxecto que libros de lectura, e o que maioritariamente se atopa neles son fichas. O consumo de imaxes dunha exposición asóciase ás visitas da mesma, nas que desempeña un papel importante o turismo. Entre os bens de consumo deste está tamén a cultura en todo o mundo contemporáneo.

As exposicións poden desenvolver un importante papel educativo, pero non por si mesmas, senón se son aproveitadas polas instancias educativas e culturais competentes. Unha exposición pode ser un medio para a difusión dunha cultura, pero tamén é certo que é un fin en si mesma, que xera numerosos gastos, e ó mellor beneficios, e cunha rendibilidade económica e cultural que debería ser estudiada.

Unha exposición tamén é un fin en función dos propósitos para os que se realiza, e neste sentido coido que encadrar o crecente número de exposicións que se realizan en Galicia (*Galicia no tempo, Santiago, camino de Europa, Gallaecia fulget, Galicia Terra Única*) e o que supoñen de investimento económico resulta enormemente interesante.

Retomando a nosa tese, coido que se pode afirmar que esta política cultural agocha unha contradicción de fondo. E é que, baixo a súa lóxica da exhibición parece que se aúnan os principios de que Galicia é á vez unha inmensa veta cultural e unha protagonista marxinal da historia. E esa marxinalidade quedará resolta cando simplemente se exhiba a riqueza agochada. Pero iso non é así, pois se entendemos por cultura a expresión dos sentimentos, as visións do mundo e as ideas dun individuo ou dunha

colectividade, non é posible comprender ningunha das culturas existentes se non as enraizamos nas súas situacións históricas concretas. Neste sentido, o estudio da cultura é un elemento indisociable do estudio da realidade histórica, e no caso de Galicia, da análise da situación histórica concreta dos seres humanos que ó longo do tempo viviron nela.

A devandita análise non poderá quedar reducida a un esquema moi simple da interrelación entre nós e eles, entre o interior e o exterior, pois Galicia nunca foi unha mónada ó longo da historia, e pois nela existen tamén numerosas contradiccións internas que poden explicar a súa situación en cada momento da historia. Por iso como historiadores deberemos reivindicar que o estudio da cultura galega e a difusión da mesma se faga en función dun ideal político, que é o ideal do cidadán nunha sociedade democrática, na cal a toma de conciencia da situación política e social existente é un elemento fundamental, en tanto que o cidadán está chamado a participar na vida social e política.

Se, seguindo o consello de Croce, queremos enraizar o estudio da Historia no presente, só a partir dunha postura crítica poderemos comprender qué significa a cultura galega, cultura que non puido resplandecer sempre ó longo da historia, senón que coñeceu algúns momentos de desenvolvemento en función das circunstancias sociais e políticas máis ou menos favorables, e outros momentos moi negativos que non fai falta agochar. A dignidade dun pobo non se cifra nunha falsa exaltación dun patrimono cultural imaxinario, senón na valoración dese patrimonio, un patrimonio que á fin e ó cabo é tamén un capital, e que como todos os capitais sempre tivo uns posuidores, que non foron precisamente a maioría. A dignidade dun pobo non é máis que a dignidade das persoas que o compoñen, e esa dignidade cífrase no desenvolvemento dos seus dereitos humanos, e o desenvolvemento deses dereitos é un problema basicamente político.

XOSÉ C. BERMEJO BARRERA

A situación artística en Galicia: crónica da euforia

En verán, como o que está a punto de rematar, marcado no ámbito internacional polos grandes acontecementos que xa proxectan un balance da fin de século, como a Documenta de Kassel e as Bienais de Venecia e Lyon, Galicia non só non está allea a esas expectativas, senón que se incrusta na voráxine da superproducción artística, expandindo a euforia a toda a súa xeografía. Próximos á *rentrée* son máis de medio cento de mostras as que se exhiben ou están prestas a inaugurarse nas sete cidades galegas máis importantes, para ilustrar con abundancia calquera demanda estética que se nos poida ocorrer no territorio internacional, español ou autonómico. Deixando de lado os dous primeiros, interésanos o caso

galego, que proxecta, máis que nunca, os seus tentáculos a un contexto cada vez máis homoxéneo e normalizado con relación ás inquedanzas do mundo artístico actual. O concepto de periferia estética só se enxerga na marxinación dos circuítos galerísticos, na xeografía e na ausencia das macromostras, mais non nas linguaxes, que presentan a mesma novidade cás de calquera país europeo. Outra cousa é a dimensión crítica, á hora de analizar o máis interesante, aspecto que engade unha dificultade á posibilidade de seleccionar unha oferta que se nos ocorre inabarcable, debido á cantidade de mostras e á súa atomización polas diferentes cidades, algo que resultaría insólito hai menos de dez anos.

A estas alturas aínda están por ver os resultados das múltiples exposicións de Galicia Terra Única, que un pode visitar ata o quince de outubro. O propósito diacrónico cobre, sen embargo, os desexos daqueles que queren ver o desenvolvemento da arte galega, desde as súas orixes, ata a actualidade, nun periplo que nos obriga ir a Lugo para analizar os períodos castrexo e romano (Fundación Caixa Galicia), a Ourense para facer o mesmo co románico e co gótico (Catedral), a Santiago en busca do renacemento (San Martiño Pinario), a Pontevedra para adentrarnos no noso complexo século XIX (Claustro de San Francisco), ou a Ferrol para desentrañar o século XX (Centro Social e Cultural da Armada). Mostras que poñen en escena épocas artísticas non habituais, mais necesarias. A contemporaneidade máis actual de Galicia Terra Única —o máis controvertido do acontecemento— amósase tanto nas prazas públicas como en diferentes salas: os anos noventa, na Fundación Barrié ou no Parrote, na Coruña; os artistas galegos que traballaron no exterior, na Estación Marítima de Vigo, e antolóxicas, como as dedicadas a Laxeiro (Centro Cultural García Barbón) e a Eugenio F. Granell (Casa das Artes), tamén en Vigo, entre outras.

Mais quixera subliñar traballos individuais de artistas galegos que reforzan os seus modelos, en relación ó que está a suceder no contexto internacional. Neste senso, é exemplar a exposición de Xosé Freixanes (Pontevedra, 1953), na galería Anexo de Pontevedra. Freixanes, un dos pintores españois máis innovadores dos últimos dez anos, reflexiona, a través de "Memorias dun converso" (1995) non só sobre os aspectos estéticos da arte, senón sobre as posicións éticas que pode adoptar un artista que vive no mundo actual. Un *collage* dun retrato de prensa —ó que lle cobre parte do rostro— é o punto de partida da súa reflexión en torno ós límites da censura, da liberdade e da vida á marxe dos modos occidentais: unha imaxe de impacto que non precisa das palabras, dentro dunha concepción apropiacionista e crítica dos novos usos da arte máis operativa, sen deixar os ideais renovadores daquela. Sen saír de Pontevedra, pero con outras búsquedas, cinguidas á dimensión poética da realidade, a pintura do santiagués Quintana Martelo (Santiago, 1946), móstrase na sala de Caixa Madrid, como exemplo da pervivencia clásica dun realismo visual, que exalta a idea de representación fronte o *readymade* da herdanza de Duchamp.

En Santiago, unha das cidades españolas con máis oferta artística dedicada á actualidade, son salientables as exposicións de Silverio Rivas, na

Casa da Parra; de Jorge Barbi, no CGAC; de Xesús Carballido, na Fundación Fernández Granell e de Miguel Pereira, no Museo do Pobo Galego. Silverio Rivas (Ponteareas, 1942) achéganos a súa obra dos últimos vinte anos e con ela ás ideas abstractas e orgánicas que quedaron impresas no bronce ou no granito. Desde a interioridade dun dado —*Casa de juego*— como metáfora, Jorge Barbi (A Guarda, 1950), analiza o concepto de espacio, imaxe expansiva que podería ser tamén o interior do corpo: "No seu interior a quietude é aparente. Calquera intención está exposta a cambios bruscos, e calquera acción predestinada a durar pouco". O traballo de Xesús Carballido (O Carballiño, 1954), emparentado tanto co novo realismo francés como coas caixas e *assemblages* do norteamericano Cornell, subliña a frontalidade pictórica dos obxectos e a idea duchampiana de incorporación da realidade como única posibilidade de achegarse á vida, fronte á súa representación nun lenzo, a través da acumulación. En tanto que Miguel Pereira (Madrid, 1949) opta por una pintura que delimita un espacio para a utopía na densidade abstracta das súas superficies en contra da autorreferencialidade sen ideas de moitos artistas actuais. Un xeito parello ó que descubrimos nos cadros a carbón, exquisitos pola levidade zenista, de Alfredo Olmedo (Ponteveda, 1966), na galería SCQ.

En Vigo, ademais das mostras de Laxeiro e Eugenio Fernández Granell, moi presentes nas colecciónes dos museos galegos, Caixa Galicia ofrece o último traballo de Felipe Criado (Xixón, 1928), que incorpora a pintura a un campo expansivo de base obxectual, establecendo un diálogo entre as súas figuras femininas e un espacio simbólico, que non exclúe a memoria doutros tempos nin o *object trouvé*. Na Coruña dúas mostras marcan posicións diferentes e mesmo diverxencias respecto á bifurcación que viviu sempre a pintura: dunha parte a abstracción constructiva de Luís Caruncho (A Coruña, 1929), na galería Atlántica, sempre novidosa, polo seu sentimento visceralmente rítmico, poético e dunha xeometría musical; e doutra, a figuración expresionista, herdeira da estética do granito e de Valle-Inclán, relato comprometido, neste caso, coa Galicia mariñeira, de Conde Corbal (Pontevedra, 1923), na Biblioteca Pública González Garcés. Artistas cunha idea de proxecto que se remonta a finais dos anos cincuenta, pero que teñen alternativas noutros máis novos. Sucede así coas exposicións dos lucenses Xesús Otero-Yglesias, na galería Clérigos de Lugo, e Álvaro de la Vega na galería Sargadelos de Ferrol. Otero-Yglesias (Lugo, 1963), pintor dunha grande facilidade e inxenio sorprendente, practica un realismo pictórico que delata a súa seducción polo paisaxismo renacente e barroco flamengo e holandés, tanto como pola xeometría neoplástica e ortogonal de Mondrián, aspectos que logrou adecuar a unha personalísima liña conceptual que vai máis aló dos resultados formais. O traballo escultórico de Álvaro de la Vega (Lugo, 1954) aparece definido pola talla directa en madeira e a ensamblaxe, que se centra na fragmentación da figura humana e na representación mutilada de iconografías que aluden á cultura popular.

As devanditas mostras amosan, sen embargo, máis aló dun estado de euforia da arte galega actual, en consonancia co que está a pasar noutros ámbitos de interese, algo máis importante: un debate de ideas estéticas que

cada vez, con máis forza, se está a implicar no tecido social da nosa cultura e, por tanto, nas mesmas entrañas dunha identidade que tenta definirnos nos augurios do próximo milenio.

X. ANTÓN CASTRO

Vigo, the name on my ticket

O pasado mes de maio faleceu na súa casa de Gloucestershire (Inglaterra) o escritor Laurie Lee á idade de 82 anos. Na súa longa carreira literaria Lee traballou a poesía, o ensaio e a novela. A pesar de recoñecerse a si mesmo sobre todo como poeta, o escritor inglés acadou fama polos seus fermosos libros autobiográficos. Un deles, *Cider with Rosie* (1959), do que existen versións castelá e catalá, chegou á impresionante cifra de seis millóns de exemplares vendidos.

Laurie Lee foi antes de nada un viaxeiro, un deses aventureiros que se repiten ó longo da historia e que, de cando en vez, se poden atopar nas encrucilladas, nos cumios dos montes e tamén nos parladoiros tabernarios. Lee nacera en Stroud, Gloucestershire, o 26 de xuño de 1914. Ós catorce anos xa abandonara a escola e comezara a traballar. Ós dezanove recolle as súas pertenzas, un violín e unha manta, e parte da súa vila cara a Londres, onde traballa durante un ano enteiro para aforrar as catro libras que lle custará o billete de barco que o ía levar ó seu *país encantado.*

Como en todas as almas viaxeiras, na do xove Lee debuxábase o horizonte esvaído dunha terra lonxana, un país do sur con luminosos camiños poirentos entre vizosas laranxeiras. Así vía España desde os seus soños, unha España ben distinta da que atopou pero da que igualmente caería namorado e á que adicaría a novela autobiográfica *As I walked out one midsummer morning* (1969), publicada uns trinta anos despois da súa engaiolante experiencia.

Por esta obra, da que tamén existe unha traducción castelá (*Cuando partí una mañana de verano,* na editorial Turner) Lee sería coñecido en España enteira e converteríase, asemade, nun referente das xeracións británicas dos 70 nas súas viaxes á península. O capítulo terceiro do libro está dedicado a Vigo, a primeira cidade que ollou desde o barco que o trouxo de Inglaterra (*"It seemed to rise from the sea like some rust-corroded wreck, as old and bleached as the rocks around it"*).

No abrente da Guerra Civil, o escritor conseguiu chegar a Xibraltar e embarcar cara ó seu país. Unha vez alí, as lembranzas deberon traballar a eito no seu romántico carácter; tanto que axiña a súa conciencia o obriga a volver,

cousa que fai en 1937 a través dos Pirineos para alistarse no bando republicano. Esta segunda experiencia hispana sería recollida nun libro posterior, *A moment of war* (1993).

Pero Laurie Lee foi tamén poeta e nesta faceta da súa obra, pouco coñecida entre nós, salientan *The sun my monument* (1944), *The boom of candles* (1947) e *My many-coated man* (1955).

Boa viaxe a Laurie Lee.

GUSTAVO ADOLFO GARRIDO

ÍNDICE DE COLABORADORES

CARLOS CASARES. Estudiou Filosofía e Letras na Universidade de Santiago de Compostela. Na actualidade dirixe a Editorial Galaxia e a revista *Grial* e preside o Consello da Cultura Galega. Da súa ampla producción bibliográfica destacan as novelas *Cambio en tres*, *Xoguetes para un tempo prohibido*, *Ilustrísima*, *Os mortos daquel verán*, *Deus sentado nun sillón azul* e os libros de relatos *Vento ferido* e *Os escuros soños de Clío*. Unha parte da súa actividade xornalística, que exerce a diario en *La Voz de Galicia*, foi recollida no volume *Na marxe de cada día*.

MARÍA FERNANDA ARENTSEN. Profesora de Enseñanza Media e Superior en Lengua y Literatura Francesas. Realizou os seus estudios na Facultade de Filosofía e Letras da Universidade Nacional de Cuyo (Arxentina). *Maître ès Arts* pola Universidade Laval (Quebec) coa tese *"Moi Tituba sorcière... noire de Salem" de Maryse Condé et "La culpa es de los Tlaxcaltecas" d'Elena Garro, deux expressions féminines du réalisme merveilleux*. Actualmente prepara o doutorado sobre os escritos íntimos femininos na Arxentina do século XIX.

CARLOS FERNÁNDEZ. Profesor asociado de Filosofía da Universidade de Vigo e profesor titular da mesma materia no Instituto de Bacharelato do Porriño. Membro do Consello de Redacción de *Grial*. En 1988 obtivo o premio "Ánxel Fole" polo seu libro *O pensamento epocal en Celestino F. de la Vega*.

FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ. Realizou a súa tese sobre o neobarroco hispanoamericano na Universidade Laval. Nos anos oitenta traballou nun equipo de investigación sobre literatura de fantasía dirixido por Antón Risco e Ignacio Soldevila, colaboración que continuou ata hoxe en día. Publicou unha vintena de artigos e reseñas en revistas especializadas como *Revista canadiense de estudios hispánicos*, *España contemporánea* e *Boletín galego de literatura*, e os libros *Tres aproximaciones a la novela histórica romántica* e *Estudios sobre la intertextualidad*.

SILVIA GASPAR. Licenciada en Filoloxía e profesora nun instituto da Coruña. Crítica literaria, traductora e investigadora. Publicou o libro infantil *As aven-*

turas de Guauguau e recentemente editou unha *Antoloxía do conto galego de medo.*

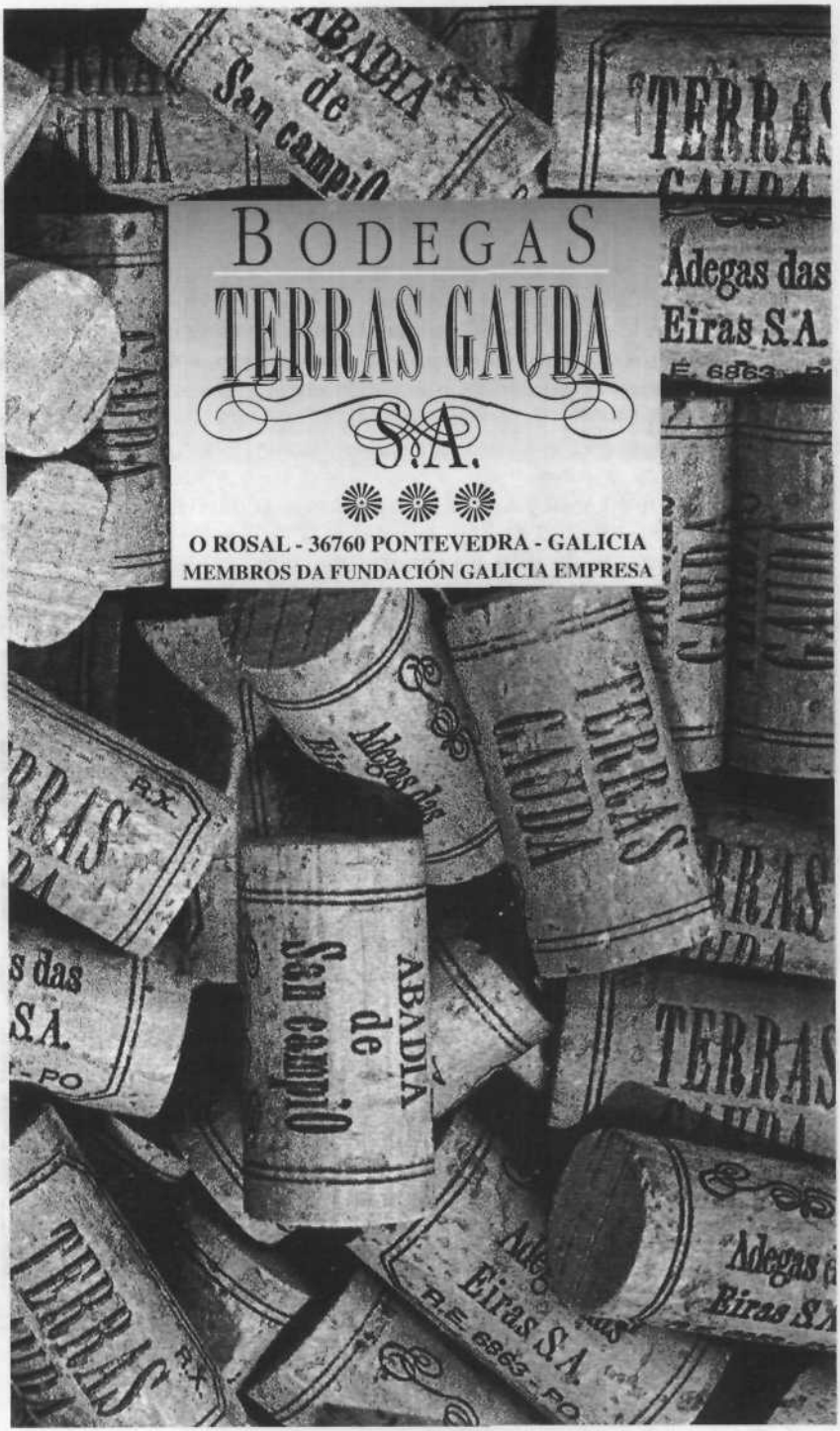
ÁNGEL LÓPEZ FERNÁNDEZ. Doutor en Filoloxía Románica. Catedrático de Literatura Española e Comparada na Universidade de Carleton, Otawa; profesor visitante nas universidades Laval (Quebec), e Otawa. Fundou a *Revista canadiense de estudios hispánicos* e a *Revista española de estudios canadienses.* Ademais de publicacións da súa especialidade, publicou a novela *Excrementos de historia* e a peza de teatro *Os de sempre.*

ANTÓN RISCO. Catedrático de Literatura Española na Universidade Laval (Québec), onde ensina tamén literatura fantástica en lingua francesa. Autor de varios libros e artigos, en galego, español e francés, sobre a novela castelá de comezos de século. Escribe tamén obras de creación nas tres linguas. O seu libro de relatos *Memorias dun emigrante* obtivo o Premio da Crítica Española e a súa novela *As metamorfoses de Proteo* o Premio Galicia.

IGNACIO SOLDEVILA DURANTE. Licenciado en Filoloxía Románica pola Universidade de Madrid. Doutor en letras pola Universidade Laval de Quebec, na que foi profesor e actualmente catedrático emérito. Membro de número da Academia Norteamericana de la Lengua Española. Conselleiro da Fundación Max Aub e membro dos consellos de redacción da *Revista canadiense de estudios hispánicos, España contemporánea, Revista hispánica moderna* e *Journal of Interdisciplinary Literay Studies,* e cofundador da revista *Études Littéraires* da Universidade Laval. É autor, entre outras publicacións, de *La obra narrativa de Max Aub, Historia de la novela española desde 1936,* da edición crítica e o estudio introductorio da *Geografía Prehistoria 1928* de Max Aub, e coordinador da edición crítica das súas *Obras completas.*

MONTSERRAT TRANCÓN LAGUNAS. Doutora en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Valencia e profesora de lingua e literatura nun instituto desa cidade. As súas investigacións céntranse na literatura fantástica, especialmente no relato fantástico do romanticismo. Entre os seus traballos cómpre destacar *Periodismo y cuento fantástico en el romanticismo español, Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña* e *Teorías de lo fantástico.* No campo da didáctica publicou *Las formas románticas: una visión interdisciplinar del romanticismo.*

RODRIGO VARELA CABEZAS. Licenciado en Filoloxía Hispánica pola Universidade de Santiago de Compostela. Recentemente rematou os cursos de doutorado na Facultade de Humanidades da Universidade de Vigo. Na actualidade prepara a súa tese sobre os contos de Juan Varela.


BODEGAS
TERRAS GAUDA
S.A.
O ROSAL - 36760 PONTEVEDRA - GALICIA
MEMBROS DA FUNDACIÓN GALICIA EMPRESA
ABADIA
de
San campio
Adegas das
Eiras S.A.
TERRAS
GAUDA

Encrucillada

Revista galega de pensamento cristián

Senso e vivencia da liturxia funeraria
ANDRÉS TORRES QUEIRUGA. Teólogo

A pastoral dos defuntos: un retrato da situación
BERNARDO GARCÍA CENDÁN. Sociólogo

A morte foi dando esperanza á miña vida
XAQUÍN CAMPO FREIRE. ATS

Experiencias pastorais na liturxia dos defuntos
ALFONSO BLANCO TORRADO
MIGUEL FERNÁNDEZ GRANDE
XAQUÍN GÓMEZ BARROS
FRANCISCO LORENZO MARIÑO
XOSÉ XULIO RODRÍGUEZ

Crónicas da actualidade política, relixiosa, cultural
XESÚS PORTAS FERRO
AGUSTÍN DÍAZ BLANCO
VICTORINO PÉREZ PRIETO

8 de novembro
XII FORO RELIXIÓN E CULTURA EN GALICIA
Relator: Mr. Gaillot
Lugar: Auditorio Universitario. Campus de Santiago
Horario: de 10 da mañá a 8 do serán
Entrada libre e aportación para aparello de traducción simultánea

IV EDICIÓN DO PREMIO DE NARRATIVA ÁLVARO CUNQUEIRO

CONCELLO DE VIGO - CONCELLO DE MONDOÑEDO

Participantes

Tódolos autores que o desexen.

Xénero

Narrativa (novela ou contos).

Dotación

2.000.000 ptas.

Lingua

En galego.

Lugar de presentación dos traballos

Os orixinais enviaranse sen remite, na presente edición á Concellería de Cultura do Concello de Vigo, praza do Rei, s/n; CP. 36202; Vigo. Indicarase no exterior do sobre que o traballo opta á IV edición do "Premio de Narrativa Álvaro Cunqueiro" (1997).

Prazo

O prazo de admisión de orixinais rematará o día 30 de outubro de 1997.

Xurado

Cinco persoas de recoñecido prestixio no ámbito literario nomeadas polo Concello organizador ademais dun secretario e vicesecretario ámbolos dous con voz e sen voto. A composición do xurado darase a coñecer con antelación á data da reunión para efectua-lo veredicto.

Edición da obra gañadora

O Concello organizador da convocatoria comprométese a edita--la obra gañadora de acordo coa normativa lingüística vixente.

Bases completas

Poden solicitarse no departamento de Cultura do Concello de Vigo (Telf. 986-81 01 70 / Fax: 986-22 16 66).

Concello de Vigo

Concello de Mondoñedo

TEMPOS NOVOS

REVISTA MENSUAL DE INFORMACIÓN PARA O DEBATE

Director: Luís Álvarez Pousa

SUMARIO

Número 5. Outubro 1997

ESPECIAL ELECCIÓNS 97: *O outono de Fraga*

Editorial. *Aire Fresco*
Informe. *O mapa político de Galicia e a paisaxe electoral*
Reportaxe. *O fraguismo ou a sociedade ocupada*
Análise. *Programas e proxectos. ¿Quen vende máis?*

INVESTIGACIÓN

Universidades ó pairo

ENTREVISTAS

Xabier Arzalluz, pola independencia en Europa
Denis Hombre, ou a programación cultural en Galicia
Alfonso Armada, escenarios da memoria e da viaxe

CRÓNICA

As tendencias da arte de fin de século. Enviado especial en Kassel, Lyon, Münster e Venecia

E ademais:

Páxinas de OPINIÓN *asinadas por Fermín Bouza, Herminio Barreiro, Xerardo Estévez, Bieito Iglesias, Miguel Anxo Murado, Miguelanxo Prado, X. Luís Barreiro Rivas, Santiago Romero*

Páxinas de CRÍTICA *da cultura: libros, arte, música, teatro, televisión, cine, moda...*

Á venda en quioscos e librerías

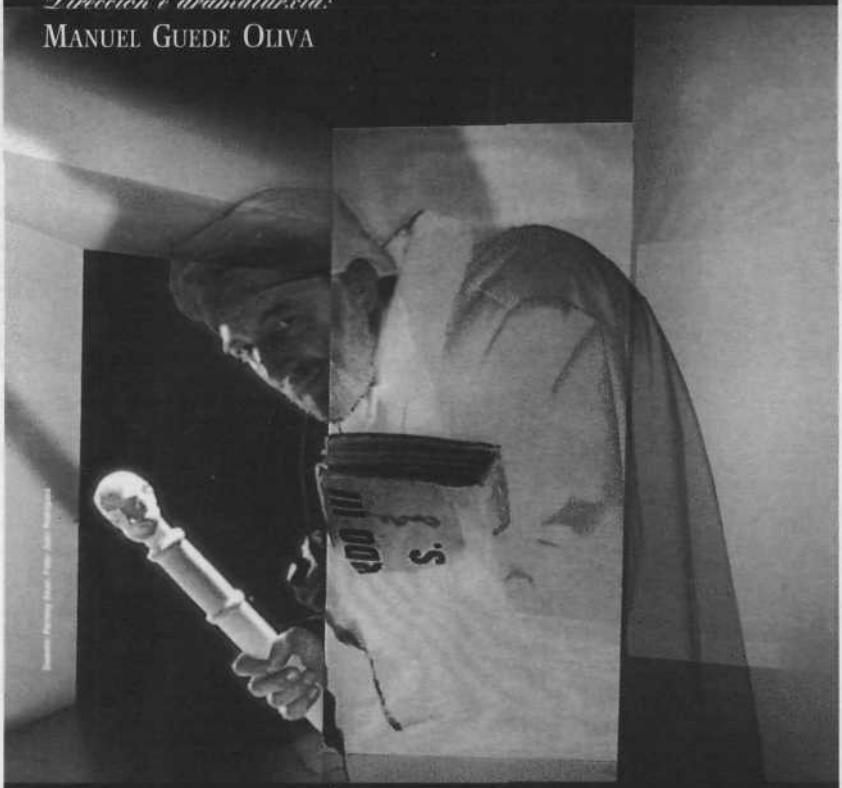
Suscricións: Rúa dos Porróns, 8, 2º
Meixonfrío. 15705 Santiago de Compostela
Telefax: 981 55 71 17

Centro Dramático Galego *presenta:*

O Bufón de *El Rei*

de VICENTE RISCO

Dirección e dramaturxia:
MANUEL GUEDE OLIVA



Do 10 ó 17 de outubro
Teatro Principal **Ourense**

Do 21 ó 25 de outubro
Teatro Rosalía de Castro **A Coruña**

Do 30 de outubro ó 1 de novembro
Centro Cultural Caixavigo **Vigo**

Do 6 ó 8 de novembro
Auditorio Municipal **Narón**

Do 12 ó 14 de maio
Auditorio Gustavo Freire **Lugo**

Do 13 ó 19 de abril de 1998
Teatro Principal **Santiago de Compostela**

Siria. Pero sempre atopaban a mesma resposta: non.

Un día acudiron desesperados a Amnistía Internacional. Estaban tramitando un recurso para poder permanecer en Austria. Finalmente, conseguiron o permiso para quedarse.

Este foi un relato con final feliz. E oxalá historias así

Os artigos sobre a discriminación dos kurdos que escribiu Piré Salyar provocaron un grande impacto. Na súa cabeza, as súas pernas e as súas costas.

Segundo a policía secreta siria, Piré Salyar cometeu un delicto: escribir uns artigos sobre a discriminación do pobo kurdo no seu país.

Esta e non outra foi a causa de que o detivesen, despois o interrogasen e o golpeasen.

O mesmo lle ocorreu a súa esposa.

Convencidos de que rematarían sendo encarcerados, Piré e a súa muller decidiron fuxir do país xunto cos seus dous fillos.

Primeiro intentaron conseguir asilo en varios países europeos. Pero un tras outro foron denegando as súas peticións. Entón decatáronse de que xa non sabían onde ir.

Eles contaban ás autoridades de distintos países os problemas que sufrían en

se puidesen contar de moitas máis persoas, de familias enteiras que tiveron que abandonar o seu fogar perseguidos por razóns políticas, étnicas e culturais.

Pero a realidade é outra. No mundo hai máis de 35 millóns de refuxiados e a inmensa maioría deles foron acollidos en países pobres.

Os gobernos dos países desenvolvidos están reducindo as garantías de protección. Moitos deles desatenden as especiais circunstancias dos solicitantes de asilo e pretenden que demostren que son perseguidos, cousa que a miúdo é practicamente imposible acreditar.

Non fai falta ir moi lonxe para obter un exemplo. **O goberno español, seguindo a liña de gobernos anteriores, denegou o ano pasado o 95 por cento das peticións de asilo.** Iso significa que soamente 243 persoas se beneficiaron do estatuto de refuxiado.

Amnistía Internacional segue loitando para que se respecten os dereitos humanos dos refuxiados. Sen partidismos. Coa independencia que lle confire o non estar financiada con diñeiro dos gobernos.

Para acadalo necesitamos a túa axuda.

Quero facerme socio de Amnistía Internacional, por favor envíenme máis información:

Nome: _____

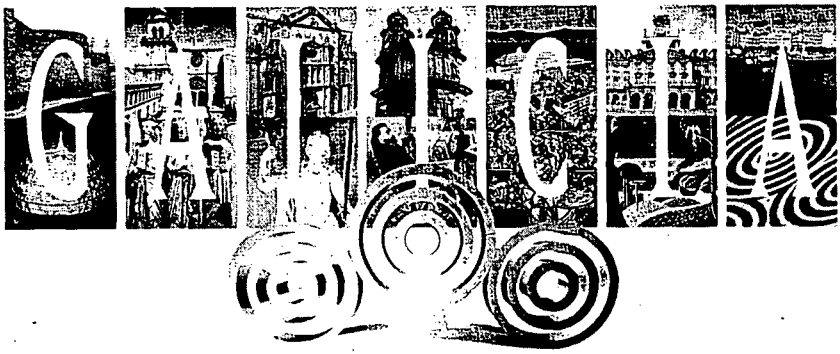
Enderezo: _____

C. P. _____ Cidade _____

Amnistía Internacional
Sección Española

C/ Barquillo 17, 6º b
28004 MADRID
Tel. (91) 531 25 09

P/ 074



terra única

maio / outubro 1997

25 EXPOSICIÓNS E
250 ESPECTÁCULOS

Da Romanización ó Ciberespacio

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA E COMUNICACIÓN SOCIAL

GALICIA terra única

XACOBEO GALICIA 1999

A cultura pasa por aquí

A&V
Abaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Creación
El Croquis
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovídeo
Gaia
GRIAL
Guadalimar
El Guía
Historia y Fuente Oral
Hora de Poesía
Insula
Jakin
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Ni hablar
Nuestra Bandera
Nueva Revista
La Página
El Paseante
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reseña
Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Síntesis
Sistema
Suplementos Anthropos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
El Urogallo
El Viejo Topo
Viridiana
Zona Abierta

ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta e suscricións:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

GRIAL

A revista *Grial* apareceu por vez primeira en 1951, pero unha suspensión administrativa obrigouna a un prolongado silencio de máis de dez años. Reapareceu en 1963 e desde entón non deixou de se publicar. O espírito universal que lle imprimiron os seus fundadores, servir de canle responsable da actividade cultural galega e facer de ponte para a incorporación da cultura universal a Galicia, segue a ser o mesmo que preside a elaboración da revista na actualidade. Despois de todo, esta publicación leva o nome dunha fermosa lenda que é patrimonio cultural de toda Europa, pero que está tamén presente na historia e na arte galegas. En *Grial* aparecen, xa que logo, traballos que obedecen ó dobre propósito de informar sobre a realidade de Galicia ó propio tempo que se informa e reflexiona sobre os máis diversos aspectos da cultura universal.

Para enviar a: ***EDITORIAL GALAXIA, S.A.***
RECONQUISTA, 1 - 36201 VIGO (Pontevedra)
E-mail: galaxia@arrakis.es
Páxina Web:
http://www.arrakis.es/~galaxia/grial/grial_gl.htm

BOLETÍN DE SUSCRICIÓN

Apelidos e nome ou razón social.....

.....

Profesión.....

Enderezo.....

Localidade.....C.I.F. .....

C.P. .....Teléfono.....Fax.....

E-Mail .....

Data: Sinatura:

FORMA DE PAGO

A factura da suscrición emitirase no mes de marzo de cada ano polos 4 números

Contrarreembolso ☐

Domicil. bancaria ☐☐☐☐ ☐☐☐☐ ☐☐ ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

TARIFA (en pesetas) suscrición (4 números)

España	4.320
Estranxeiro	5.000

PEDIMENTO DE NÚMEROS ATRASADOS

Rógolles que envíen os números atrasados que sinalo cunha cruz, ó prezo de 1.080 pts. cada número:

125 ☐ 126 ☐ 127 ☐ 128 ☐ 129 ☐
130 ☐ 131 ☐ 132 ☐ 133 ☐ 134 ☐

Outros números:.....

9 770017 418006 00135

galaxia