GRIAL

123

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXII / 1994

REALISMO E LITERATURA

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS:
Realidade, ficción e cultura.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA:
Sobre a ficción literaria: un estado da cuestión.

MARCELINO AGÍS VILLAVERDE:
Mímese e realidade: autor, lector e trama na configuración narrativa.

ANTÓN RISCO:
Notas para un estudio do realismo galego.

DARÍO VILLANUEVA:
Poesía lírica e realismo intencional.

ANXO GONZÁLEZ:
Don Hamlet e a cuestión de ser e non ser.

GRIAL

123

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXII / 1994

Director:
CARLOS CASARES
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, XAVIER CASTRO,
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
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).

REALISMO E LITERATURA

293 DARÍO VILLANUEVA: Presentación.

295 JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS: Realidade, ficción e cultura.

309 FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA: Sobre a ficción literaria: un estado da cuestión.

319 MARCELINO AGÍS VILLAVERDE: Mímese e realidade: autor, lector e trama na configuración narrativa.

333 ANTÓN RISCO: Notas para un estudio do realismo galego.

347 DARÍO VILLANUEVA: Poesía lírica e realismo intencional.

355 ANXO GONZÁLEZ: Don Hamlet e a cuestión de ser e non ser.

397 LIBROS:

SUSANA CRUCES COLADO, MARÍA XESÚS NOGUEIRA, HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, MARGA ROMERO, XAVIER CARRO, MANUEL CABADA CASTRO, J. ALBERTO SUCASAS, GUSTAVO ADOLFO GARRIDO, XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ, X. L. GARCÍA, PILAR CASTRO.

427 A CULTURA NO MUNDO:

FEDERICO ANLLADA, GUSTAVO A. GARRIDO

431 ÍNDICE DE COLABORADORES.

Presentación

Afirmaba George Moore que non existiu nunca outra escola literaria cá dos realistas, dando a entender con esta hiperbólica afirmación que o realismo transcende os límites dun determinado período ou tendencia para se converter nunha constante de toda a literatura. Mais á hora de definilo, o realismo revélase un concepto fuxidío e ás veces contradictorio. Neste sentido é moi interesante a demanda que, no transcurso dunha polémica epistolar desenvolvida ó longo de 1938 e 1939, Anna Seghers lle fixo ó famoso filósofo e teórico marxista da literatura Georg Lukács: "Defíneme, se fas o favor, o que entendes por realismo. Este rogo non é gratuíto, pois nas nosas discusións o termo emprégase de xeito moi diverso e impreciso". E unha vez máis a resposta acadada foi insatisfactoria, consonte co citado epistolario que se pode ler na obra Problemas do realismo *publicada por Lukács en 1955.*

A tarefa non é, certamente, moi doada, pois no realismo confl úen diversas implicacións de grande trascendencia. A primeira delas é nidiamente filosófica, pois o problema da realidade é un dos meirandes asuntos da ontoloxía. Disto séguese unha inmediata vertente estética que, cando da arte da palabra se trata, dá paso a consideracións propiamente lingüísticas. Desde a Poética *de Aristóteles, artellada sobre a idea eixe da mímese ou imitación da natureza pola arte, esta triple implicación do realismo fica xa proposta.*

As páxinas que constitúen este número de Grial *son indicio do recuperado interese polo realismo no eido da teoría literaria, á que lle cómpre redefinir os perfís do concepto e neutralizar a imprecisión, polisemia e ambigüidade con que o principio realista adoita aplicarse. Interese que é crecente nos últimos anos, despois de que o maximalismo*

formalista dos sesenta e primeiros setenta, xunto co experimentalismo literario daquela, rexeitara case todo vencellamento da literatura coa realidade, en oposición á crítica marxiana anterior, que fixera do chamado "realismo socialista" a estética oficial da U.R.S.S. e dos outros países do Leste.

Hoxe en día, coa mantida pervivencia do chamado "realismo máxico" ou "marabilloso", xorden novas escolas que, como o "dirty realism", reivindican a herdanza, incluso, do naturalismo decimonónico. E nos foros da teoría literaria destacan as discusións sobre temas tan pretos do realismo como o da ficcionalidade, e o seu estatuto lóxico, que preocupa, así mesmo, a filósofos e hermeneutas tan importantes como Paul Ricoeur. Estase, xa que logo, a presentar as posibilidades e límites dunha concepción do realismo que consiga un punto de equilibrio entre, por unha parte, o principio da autonomía do poema, relato ou peza teatral fronte ás determinacións da realidade e, por outra, as indubidables relacións que as obras literarias manteñan co mundo físico, psíquico, histórico e humano, en xeral.

Os cinco autores convocados por Grial *tentamos presentar diante dos nosos lectores un resumo do estado da cuestión, atendendo non soamente ós aspectos teóricos e filosóficos en si mesmos senón tamén ó funcionamento do realismo en xéneros literarios tan específicos como poden ser a poesía, sen esquencer a súa presencia no ámbito da literatura galega, que ofrece un abano de manifestacións realistas verdadeiramente complexo e suxerente.*

Darío Villanueva

Realidade, ficción e cultura

José María Pozuelo Yvancos

Homenaxe a I. Lotman

"No estoupido do real que a intelixencia provoca esvaecen os límites entre o natural e mais o feito pola arte"[1]. O excelente libro publicado recentemente polo autor desta frase baixo o título de *Teoría de la inteligencia creadora* pode ser lido como unha monografía de límites entre a natureza e mais a arte, a realidade e a ficción. O fenómeno mesmo da intelixencia humana, no seu labor constante e pertinaz cara a unha creatividade sen límites coñecidos, rompe con aquela vella dicotomía que enfrontaba *natura/ars* como ordes distintas e que toda a teoría literaria de Occidente, e acentuadamente logo da lapidaria intervención de Horacio, viu quebrantar. O ensaio de Marina trouxo a primeiro plano o feito de que a intelixencia humana se define sobre todo pola desconcertante función de *inventar posibilidades*. É creadora na medida non só en que coñece a realidade —o que é— senón tamén e sobre todo porque avanza constantemente cara á irrealidade —o que non é, o que será, o que podería ser ou o que tería sido—, e ese avance executao no límite constantemente aberto dun futuro de posibilidades que imaxina en relación cuns fins e metas desenvolvidas sempre un pouco máis alá. Asusta e desconcerta a calquera mente normal o espectáculo magnífico do que a física subatómica foi quen de crear ou o que a intelixencia artificial vén realizando en territorios moi diversos, creando unhas realidades que serían impensables tan só dez

1. Marina, J. A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 22.

anos antes e que continúan abertas cara ó que nos resulta agora difícil pensar e que dentro doutros dez anos será non só pensado, senón tamén executado, atopado, *inventado*.

Ese mesmo atordamento creador que a teoría das ciencias experimentais vén desenvolvendo, ata que por intelixencia chegamos a ver o invisible, configura tamén o espectáculo da intelixencia artística. O libro de Marina ten tantas referencias á ciencia actual como á arte de séculos, precisamente na medida en que a arte foi, é e será un dos espacios privilexiados para o desenvolvemento de tal intelixencia creadora. Entre a realidade material do bronce e o *San Jorge* de Donatello media o exercicio dunha posibilidade libre que fragua na orde aberta dunha percepción e unha concepción ilimitadas. O home construíu coa pedra, o son e mais a palabra mundos inasequibles ás posibilidades da intelixencia artificial co único instrumento, por exemplo, dos verbos da súa linguaxe, que conteñen eses prodixiosos mecanismos dos futuros, os potenciais, os optativos que invitan constantemente a imaxinar un máis alá do coñecido. O impensable vólvese real no exercicio desa posibilidade inventada e executada de inmediato.

Por esta razón, porque afecta ó mecanismo xerador da creatividade humana e no desenvolvemento da súa intelixencia, resulta imposible imaxinar unha sociedade humana sen arte e sen ficción. A natureza antieconómica da arte e mais o gasto que supón o plus da ficción non serían sostidos por todas as civilizacións que a historia coñeceu de non ser por esa necesidade fundamental de exercitar no terreo das posibilidades, e no seu desenvolvemento imaxinativo, esferas de simulación que afectan a todas as ordes do cotián e que o home realiza así mesmo nun terreo menos consciente con eses outros universais da cultura e a natureza humana que son o xogo e os soños, que tanto se asemellan á arte e que tan ficcionais resultan no seu mecanismo semiótico fundamental.

Outro gran libro, publicado tamén no seu orixinal ruso en 1993, e traducido ó italiano en 1994 co título *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* permitiu ó semiólogo da cultura que morreu ese mesmo ano, Iuri Lotman, desenvolver, baixo a metáfora feliz da *esplosione* algunhas das teses fundamentais que nutriron a súa sólida teoría da semiótica do texto artístico no seo das culturas e que resultan moi clarificadoras para a cuestión que nos ocupa. O espacio artístico e o ficcional realizan na súa liberdade limitada de experimentación as realidades virtuais que permiten e obrigan a un continuo desprazamento da norma, que resulta constantemente violentada na súa organización pola explosión que inician as novas linguaxes e que exorbitan constantemente o espacio organizativo da linguaxe-base. A dialéctica entre predictibilidade e impredictibilidade (previsible e imprevi-

sible) en que se desenvolve a semiótica do texto artístico, obriga á cultura a unha constante resituación do límite da dialéctica, constantemente desbordado, explosionado. A norma que historicamente se converte en código nunha cultura vese continuamente suplementada e extraditada polo exercicio do texto, que subverte o código mesmo sobre o que se atopaba asentado e explica a constante mobilidade dos valores que permitían a súa intelección.

Se a interpretación do texto artístico ficcional esixe unha pluralidade de códigos é precisamente porque, fronte á interpretación tradicional que a representaba como un espacio ordenado, a cultura humana precisa representarse nun cadro moito máis desordenado e complexo. A casualidade, a impredicibilidade do texto artístico rompe o harmonioso cadro dun espacio cultural pechado á realización dun único código artístico de xénero e lanza o desafío da suplementación de informacións respecto ó código de base. A lingua da cultura é parcialmente descoñecida en cada momento histórico, e parcialmente intraducible, por iso se converte en explosión. "Desde este punto de vista a explosión pode ser interpretada como o momento da colisión de linguas estrañas a unha á outra: da asimilante e da asimilada. O espacio explosivo xorde como un feixe de impredicibilidade"[2].

A necesidade fundamental que dá orixe á ficción e ó mecanismo sobre o que se asenta a construcción de textos ficcionais, proxecta constantemente esta dialéctica entre o código que organiza o universo modelizado como realidade e os códigos que modelizan a súa suplantación en esquemas imaxinados. Chamo a atención sobre o feito, no que logo insistirei como eixe deste artigo, de que tanto o universo que modelizamos como realidade como o que modelizamos como ficción son, ambos os dous, códigos culturais que se constrúen e que resultan ser un modelo de existencia proxectado no seo de cada cultura. E tamén sobre outro fenómeno de importancia fundamental: a relación entre ambos códigos modelizadores, o que definimos como realidade e o que chamamos ficción, é sempre dialéctica e permeable entre si, de modo que o universo das nosas realidades está constantemente penetrado por ficción de modo tan persistente como ó contrario: as ficcións construíronse con anacos ou fragmentos do universo da realidade e teñen unha decidida vocación de referir a ela. Como tiven ocasión de defender noutro lugar "o pacto de lectura onde toda ficción se realiza... é horizonte de mundo. O xogo ficcional é sempre un xogo creativo con vocación de realidade"[3].

2. Lotman, I. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Feltrinelli, Milán, (1993) 1994, p. 168.
3. Pozuelo Yvancos, J. M. *Poética de la ficción*. Síntesis, Madrid, 1993, p. 249.

Para entender a natureza, profundamente arraigada na orixe mesma da cultura humana, deste combate dialéctico entre os modelos de realidade e os modelos de ficción, cos seus respectivos códigos de signos que se interrelacionan constantemente, sería interesante volver a unha idea que foi grata a I. Lotman: a relación que o texto artístico ficcional establece co xogo, como actividade cun modelo de conducta que tanto se semella ó do texto artístico. A relación entre ficción e xogo viuse xa desde antigo e nutre unha liña básica do pensamento occidental desde Platón a Gadamer, coas xeiras fundamentais de Aristóteles ou Schiller[4]. Despois de todo, nos inicios da *Poética* de Aristóteles, que é o documento fundacional das teorías da ficcionalidade literaria, o Estaxirita sitúa xa o instinto de imitación que o home posúe xa desde neno como panca xeratriz da *poiesis*, xunto ó instinto do ritmo e a harmonía. Na súa *Estructura del texto artístico*[5], Lotman atinou a explicar de modo maxistral esta relación que compromete a liña fundamental de canto veño desenvolvendo sobre a dialéctica interrelacionada de modelos de realidade e de ficción: o xogo é un modelo de realidade de tipo particular. Reproduce aspectos da realidade traducíndoos á linguaxe das súas regras, que instauran sempre a realización dun dobre plano —simultáneo e non sucesivo— de conducta: a conducta lúdica e a conducta práctica. O que xoga realiza simultaneamente a conducta práctica e mais a convencional, a que responde ó modelo de mundo do que chamamos realidade e á convención da súa suplantación en esquemas imaxinarios. O que sitúa en calquera de ambos os dous planos illadamente rompe o xogo: ben por falta de crédito (resulta imposible e moi pouco gracioso xogar con quen non cre ou vive un xogo: é dicir, con quen o retrotrae ó plano unilateral da realidade), ben por loucura ou enaxenación que leva a quen xoga a romper as regras por crer en exceso nelas, como o neno-policía que acaba pegando realmente ó contrincante-ladrón ó que perseguía para deter (o don Quixote que asesta golpes ó xogo ficcional do retablo de Maese Pedro).

É na intersección dos códigos que rexen a conducta práctica (ou de realidade) e mais os códigos convencionais da ficción onde se executa o modelo que pode explicar a natureza deste texto artístico. Esa intersección, verémolo de seguida, é dialéctica, no sentido en que tales espacios mesturan constantemente a imaxe do seu contrario e é historicamente movediza, como tamén veremos. Por ese carácter dialéctico e historicamente explosionado da colisión de ambos códigos resultan igualmente inútiles e inapropiadas tanto as explicacións dun realismo xenético como as hipóteses que retrotraen a explicación da ficcionali-

4. Villanueva, D. *Teorías del realismo literario*. Instituto de España-Espasa Calpe, Madrid, 1992, pp. 78-83.

5. Lotman, I. *Estructura del texto artístico*. Itsmo, Madrid, (1970) 1978.

dade a unha estructura semántico-formal, conforme argumentou moi ben o citado libro de Villanueva. Resultan tamén inapropiadas aquelas que apelando a unha estructura pragmática de acción discursiva, como algunhas realizacións teóricas que estenden á ficción o modelo elocutivo conversacional da teoría dos *speech acts*, non refiren sen embargo a acción discursiva ó universo dos contextos históricos e situacionais dos intervintes na comunicación. Unha teoría abstracta e universal da ficción resulta imposible, porque só no plano dialéctico da intersección de códigos culturais de natureza histórica é posible dirimir tanto o estatuto dos que chamamos realidade como o seu outro plano, o seu rostro dobre e necesario da ficción.

Xunto ó xogo e como unha figura de mecanismo semellante, hai outro espacio que contamina necesariamente os códigos superpostos e mesturados dos modelos de realidade e mais de ficción: o soño. Para explicar o soño adóptase sempre unha estructura narrativa na medida en que temos necesidade de ordenar o plano da irrealidade co das concatenacións causais e coas motivacións duns aconteceres cunha orde que responde a nexos moi diferentes dos racionais, pero que non por iso se resolve no único espacio do fantástico irreal. Se Freud demostrou que na estructura fundamental dos soños hai un plano de realidade que permite interpretalos en ordes incluso referidas á conducta práctica (como a terapia médica que pode resultar da súa interpretación) é precisamente na medida en que os seus códigos son reductibles a esquemas de actos e volicións que penetran tamén o universo consciente e que foron proxectados pola crítica psicanalítica ó esquema de funcionamento das ficcións literarias.

Hai, en efecto, un mecanismo fundamental do texto artístico no que cifrou K. Hamburger[6] toda a súa teoría da estructura básica da ficción literaria: a posibilidade de complicar as relacións entre a primeira e mais a terceira persoa. Por tan só esta posibilidade de dicir a outro, substituíndo o nome propio pola narración obxectiva, establecéndose o suxeito en obxecto, poderiamos asemellar a experiencia artístico ficcional coa experiencia psicolóxica dos soños, única outra esfera onde se dá idéntico dobre plano de conducta en que a subxectividade emerxe obxecto e o mundo do eu se explica narrativamente e devén case realidade, emerxe como visión. Lotman[7] argumentou sobre a particularidade do carácter visivo dos soños. Unha particularidade do soño consiste no feito de que as categorías do discurso veñen transferidas a un espacio visivo. Igual ocorre na narración convencional, que traduce na esfera da súa representación na mente do lector imaxes que parecen

6. Hamburger, K. *Logique des genres littéraires*. Seuil, París, (1957) 1986.
7. Lotman, I. *Op. cit.*, 1994, pp. 52-53.

reais e dándose verbais é como se as estivesemos vendo; abstraídas da súa representación narrativa adquiren dimensión espacial, son imaxe. Resultaría inútil transferir a esfera do imaxinado no soño ó só plano da súa dimensión real, do mesmo modo que ocorre co texto artístico ficcional, aquel onde se desenvolveu de modo máis evidente esta creación convencional de realidade, que precisa para se explicar tanto dos códigos que instaurou o modelo de realidade, como dos que administran os modos da súa suplantación.

A relación entre os códigos que rexen o modelo de mundo que chamamos realidade e os que rexen o que chamamos ficción é, como dixen, dialéctica e é historicamente movediza. Resulta daquela inútil unha teoría acrónica do realismo ou da ficción, na medida en que ambos polos da dialéctica se situaron en diferente lugar conforme as diferentes culturas e non só cando estas son consideradas sincronicamente, senón no fenómeno histórico da interpretación artística que fai que unha obra transmita a súa mensaxe e vexa modificado incluso o seu sentido en contextos afastados historicamente da súa producción. A serie de interpretacións é infinita para a gran obra artística na medida en que a imaxe mesma do real cambia coas culturas. Logo veremos en que medida o realismo naturalista foi controvertido desde posicións que se resistían a situar arte e ciencia no lugar que si quixo nivelalos E. Zola. De aí que argumentase Cesare Segre[8] que unha solución unitaria para a cuestión do límite entre realidade e ficción sería errónea. A pluralidade de destinos das obras está suxeita ós esquemas de mundo subxacentes e que cada cultura adapta ás súas necesidades e inquietudes.

Uns para negala, outros para combatila e moitos para ensalzala, a mutua necesidade de ficción e a mímese (modelización ou representación) da realidade sempre os situou como termos dialécticos que se reclamaban para se definir, e ambos viron mutuamente modificados os seus perfís nesa relación. A imaxe inxenua dunha realidade unitaria e homoxénea que contrapoñer á ficción é iso, que unha imaxe inxenua, que a teoría da ciencia actual desmontou sistematicamente, non só, como argúe Goodman no seu excelente libro *Maneras de hacer mundos*[9], porque os feitos están cargados de teoría, senón porque hai dúbida de que sexan os feitos que cabería contrapoñer ás ficcións. Por onde queira que se analice, a filosofía contemporánea amosou esta crise como a que R. Rorthy chamou o gran xiro lingüístico do seu destino actual. A filosofía positivista do século XIX por un lado e a estética hegeliana do outro consolidaran na nosa conciencia a idea dunha representación que a arte facía da realidade. Contemporaneamente as

8. Segre, C. *Principios de análisis del texto literario.* Crítica, Barcelona, 1985, pp. 249-255.
9. Goodman, N. *Maneras de hacer mundos.* Visor, Madrid, (1978) 1990.

diversas representacións neorrománticas viñeron configurar a crise desta conciencia e nas dimensións simbolistas e futuristas que deron orixe ás vangardas chegouse a situar a arte precisamente na antítese da vida. Entre a fonte romántica e a desembocadura das vangardas van dous séculos de loita na ruína do sistema de representación, camiño que a filosofía antimetafísica desde Nietszche a Heidegger e desde Husserl a Derrida percorreron en paralelo.

A relación dialéctica entre texto ficcional e realidade presupón a idea de códigos culturais interpostos. O emisor e mais o destinatario das obras literarias non comunican inmediatamente senón a través dunha linguaxe-*texto* que supón unha codificación múltiple. Resulta insuficiente, por abstracto e non histórico o modelo jakobsoniano que previra entre emisor e destinatario a idea de código. A noción de código que actualizou Jakobson no seu coñecido esquema proviña do campo da teoría da información e instauraba un modelo ideal de código que prevía unha identidade entre os comuinicantes no dominio dun sistema monolingüístico de competencia compartida en todos os seus termos. Lotman substitúe a noción de *código*, artificial e abstracta, pola de *lingua*, que introduce e suscita en nós a representación da extensión histórica da existencia. Unha lingua é un código máis a súa propia historia. Isto instaura unha relación dialóxica que é a que convén ó carácter plurilingüístico da semiótica cultural, que goberna a creatividade mesma dos textos.

Se somos, en efecto, capaces de representar o emisor e destinatario dotados de códigos iguais e totalmente privados de memoria, a comprensión entre eles será perfecta, pero o valor da información transmitida será mínimo. Á ganancia dunha perfecta comunicación séguelle a perda de tratarse dunha comunicación moi trivializada, con contidos mínimos, como ocorrre en todos os sistemas onde a intersección entre o mundo do emisor e a do destinatario deixa pouco espacio libre á información, nos sistemas non creativos, facilmente traducibles por iso mesmo a outro código. Os textos creativos de todos os sistemas artísticos procederon en sentido contrario a unha total identificación dos códigos. Para que a comunicación efectivamente se dea é obvio que hai unha zona de intersección entre o mundo do emisor e mais o seu receptor, pero os sistemas artísticos crean nesa zona lugares de indeterminación e imprevisibilidade, onde os códigos son só parcialmente coñecidos ou coincidentes. A incomprensión parcial, a intraducibilidade dos códigos é unha consecuencia inevitable unida á súa riqueza informativa e comunica tanto sentido como a comprensión. Previsibilidade e imprevisibilidade danse conxuntamente no espacio dos textos da cultura.

Este mesmo modelo lotmaniano da cultura como zona de imprevisibilidade ou explosión excedentaria da información prevista no código

base da norma (dun xénero, dunha tradición, dun autor, etc.) pode proxectarse á dialéctica que rexe as relacións de ficción e realidade, na que a segunda se comporta tamén como un código que unha cultura modelizou ou idealizou. O espacio semiótico que rexe as relacións dialécticas da ficción e a realidade pode aparecer como "unha intersección a moitos niveis de varios textos que xuntos van formar un determinado estrato, con complexas correlacións internas, diverso grao de traducibilidade e espacios de intraducibilidade. Baixo este estrato está situado o estrato da 'realidade': daquela realidade que está organizada á súa vez de múltiples linguas e atópase con el nunha xerarquía de correlacións"[10].

Ambos os dous estratos forman xuntos o espacio definido como semiótica da cultura. En tal espacio semiótico os textos ficcionais son sempre definidos en correalción coa realidade, porque todo sistema cultural se configura confrontado co espacio extracultural que lle serve de límite. Pero conforme vimos defendendo a palabra "realidade" é tamén unha creación ideal que está en correlación e interdependencia co de ficción e remite sempre a el, contrapoñéndoselle, fundíndoselle, rebasándoo, contrastándoo. O xogo é dialéctico e é tamén movedizo: aquilo que unha cultura modeliza como realidade nunha esfera de linguaxe non ficcional —por exemplo as narracións presentes nos textos bíblicos ou relixiosos que expresan un mundo de verdades— chega a quen non é crente como textos de ficción. Na medida en que hoxe a teoloxía non é narrativa e na medida en que a narración non é hoxe o vehículo privilexiado de coñecemento, o fenómeno mesmo de elección do cauce narrativo, como veremos de seguida, actúa como marca ficcional. Pero a narración homérica que nós percibimos *literaria-ficcional*, non se comportou sempre —e esa era a queixa de Platón— como literatura: traducía espacios semióticos moi afastados da ficción, construía parcelacións da realidade social, dos modelos sociais de conducta, das esferas relixiosas, etc.

Argumentaba con razón Veselovskij que ningún contemporáneo acusara ós trobadores de inverosimilitude, do mesmo modo que ningún dos oíntes que viven esteticamente un conto de fadas fan tal reproche ó seu narrador. Isto dá pé a unha das ideas máis perspicaces da *Estructura do texto artístico* de Lotman: o que define un acontecemento nun texto "*é o desprazamento do personaxe a través do límite do campo semántico*. De aquí se deduce que ningunha descrición dun feito ou acción na súa relación co referente real se pode definir como acontecemento ou non acontecemento antes de resolver a cuestión acerca do seu lugar no campo semántico estructural secundario, determinado polo tipo de cultura"[11]. As liortas dun matrimonio por mor dos seus

10. *Ibidem*, p. 37.
11. Lotman, I. *Op. cit.*, 1978, p. 285.

diferentes gustos ante a arte abstracta non resulta acontecemento para un policía se a liorta non foi a maiores (ó campo semántico do policía o acontecemento pertinente é a agresión física e non o disgusto provocado pola disensión da muller ou do marido), outra cousa ocorre no caso do crego ou do psicólogo porque esa liorta si afecta ós seus campos semánticos como "acontecemento".

O valor de realidade ou os índices do real modificaron moito tamén o seu sentido nas diferentes épocas literarias e nas diferentes culturas en que prenden. Ó campo semántico que define o límite dunha cultura mítica, onde incluso o espacio semántico do real cotián pode ser inexistente, resultarían profundamente estraños os debates en torno á verosimilitude que entretiveron as discusións renacentistas da arte narrativa. Como indiquei noutro lugar[12] foi a cultura realista do século XIX a que contaminou os debates sobre a ficción na teoría contemporánea, toda vez que o real-cotián se converteu en límite necesario de confrontación nos procesos de verosimilización estética, cando no horizonte aristotélico-cervantino, por exemplo, o índice de verosimilización non foi tanto o real-cotián como o verosímil-narrativo, ligado á esfera da realización artística da concatenación de accións, ó casar ben as fábulas mentireiras co entendemento dos que len, a súa credibilidade, en suma, medible en termos da súa realización artística, non da súa posibilidade lóxica ou histórica, que é como a definiron algúns filósofos analíticos da linguaxe.

Propóñome no que segue enumerar e comentar moi brevemente algúns exemplos da cultura teórico-literaria e literaria nos que se poden seguir as teses que viñemos ilustrando sobre o carácter dialéctico, interdependencia e mobilidade da relación ficción-realidade en diferentes etapas culturais.

O primeiro exemplo podemos arrincalo da resistencia que os ilustrados fixeron a Descartes por ter presentado as súas teses, moi pouco sospeitosas de ser alleas a un raciocinio, en forma narrativa. O *Discours de la méthode,* como se sabe, adoptou a forma dunha narración autobiográfica, o que lle fixo dicir a Voltaire sobre el que Descartes non fixo senón "novelas de filosofía"[13]. Producírase xa unha ruptura fundamental no campo semántico da cultura filosófica que separaba os discursos de verdade dos discursos narrativos, establecendo entre a narración e a argumentación unha oposición que non se deu sempre. Durante moito tempo a narración formou parte dos que hoxe chamariamos discursos "de verdade", a teoloxía, por exemplo, apoiouse en narracións[14] e a relixión grega partira de Homero. Que a dicotomía dis-

12. Pozuelo Yvancos, J. M. *Op. cit.,* 1993, pp. 15-62.

13. Weinrich, H. "Al principio era la narración" en VV. AA. *La crisis de la literalidad.* Taurus, Madrid, 1987, p. 104.

14. *Ibidem,* pp. 109-114.

curso argumentativo / discurso narrativo non era tal na cultura clásica é claro unha vez que a *narratio* formaba parte do aparato argumentativo do discurso retórico.

No ámbito das humanidades, esta ruptura é cada vez maior. Hai na actualidade unha profunda disfunción entre o pasado lóxico da argumentación e o índice de veracidade da narración, que é moi reducido. Isto produciu na nosa cultura literaria que as polémicas dos pragmatistas en torno á Literatura, habitualmente en torno á novela, rescriban en termos da oposición discurso de verdade / discurso de non verdade (compromiso / non compromiso do autor coa verdade do que di), o discurso literario. Deste modo o discurso teórico literario, rescribe a obra narrativa como se fose unha *argumentación* e di: "Alguén persuade a alguén da verdade dos seus enunciados..." ou "Alguén invita a alguén a suspender as regras do xuízo...", como se en verdade o proceso comunicativo literario se dese no terreo da *aserción* ou das múltiples variantes do discurso argumentativo que é o campo semántico cultural en que se sitúa o discurso da Pragmática. Ignoran que o enunciado narrativo non se move coa lóxica da argumentación e que nela a invitación non é de *alguén* en concreto senón a instauración dunha linguaxe imaxinaria que se suxeita ós propios códigos culturais que rexeron o ámbito de veracidade das narracións. O *mythos* non sempre tivo que se xustificar, cando constituía mundo, como unha especie de variante da argumentación, como parece estar sendo hoxe para moitos que tratan o tema dos "actos de ficción".

É a perda de narratividade e a especialización que a narración tivo como vehículo case exclusivamente literario na cultura moderna a que provocou esa necesidade de se traducir a linguaxe argumentativa.

Neste sentido, retrotraeuse a cuestión literaria sobre a ficción ó campo onde situaba Platón, quen sostivo xa no eixo da dialéctica (discurso de verdade / discurso falaz) o debate en torno á Literatura, tomando o discurso literario como problema de coñecemento (como así o era moitas veces para os gregos). Sabemos sen embargo que Aristóteles situou a cuestión noutro lugar: situou a cuestión non na esfera do coñecemento da realidade senón na da acción comunicativa, a persuasión estética. A Aristóteles importáballe a *verosimilitude*, e sabemos que esa categoría é inseparable no seu pensamento da construcción da fábula e da súa *necesidade*. A narración sitúase noutro lugar distinto ó substancialismo metafísico do ser ou non ser realidade dos feitos, sitúase no retórico persuasivo de que adquiran verdade polo modo como se encadearon pola *fábula*. O punto de vista de Aristóteles é o da *poiesis* e chega a eloxiar a Homero polo seu xeito de simular e facer agradable ata o absurdo. Doutro modo non tería afirmado preferir o imposible verosímil ó posible non crible.

Desde aquela a *Poética* invita a considerar a verdade dos feitos non nos termos da súa probabilidade de existencia senón nos de convención narrativa que instaura unha lexitimación propia. Como afirma C. Segre:

> Unha vez instituídos os estereotipos narrativos (e toda a literatura traballa sobre estereotipos) o lector non xulga xa a probabilidade estatística dun acontecemento respecto ó mundo real, senón respecto ás convencións ás que a narración pertence. Polo tanto, resulta que as convencións literarias non se limitan a efectuar unha lexitimación funcional do imposible. Lexitímano, mesmo a base da súa repetición e disfrute ó longo dunha serie de textos afíns. O excepcional adquire unha sintaxe e un paradigma: entra dentro das estructuras dunha gramática. Así, o que tomado en si mesmo constituiría un absurdo e non tería validez comunicativa entra dentro dun sistema de valores. As convencións literarias son a gramática do imposible[15].

Segundo sexa o campo semántico que define o tipo de discurso e o seu valor no sistema cultural a teoría da ficcionalidade adoptará unha ou outra forma e o concepto mesmo das súas relacións co real verase modificado.

Outro exemplo témolo na polémica xurdida en España en torno ó *naturalismo,* que seguiu á publicación do ensaio de E. Zola *Le roman expérimental* e ás súas propias novelas. Se relemos algúns textos dos seleccionados por González Herranz no excelente estudio que precede á súa edición de *La cuestión palpitante* de E. Pardo Bazán[16] resultaranos difícil chegar a crer como unha cultura literaria puido situar a orde de relacións literatura-realidade nun eixe de valoración fundamentalmente moral. A cuestión foi tan palpitante na medida en que traduciu unha sublimación do real no esquema do idelaismo doutrinario, ben positivista, ben católico.

Nós hoxe situamos nunha orde de ficción e de acto de linguaxe autónomo a proposta dunha novela. Pero non todos os lectores da época o fixeron así. As novelas naturalistas de Zola ou da Pardo Bazán recibiron lecturas que hoxe chamariamos "non literarias" na medida en que houbo resistencia a situar os seus personaxes ou as súas representacións nunha orde ficcional. De feito, o propio E. Zola deu entrada a esa lectura ó concibir a súa literatura como "exemplo" de teses que fluían por cauces paralelos, os do discurso científico (discurso de realidade) ó que quixo asemellar a súa experimentación novelística. Os lectores do momento puideron lexitimamente entón considerar como intercambiables o discurso literario e o non literario e a maior parte da

15. Segre, C. *Op. cit.*, p. 255.

16. González Herranz, J. M. Estudio introductorio á súa edición de E. Pardo Bazán *La cuestión palpitante.* Anthropos, Barcelona, pp. 7-103.

polémica española sobre o naturalismo dirimiuse neste último terreo por iso mesmo.

Como afirma González Herranz, o debate do naturalismo foi un episodio máis da querela estético ideolóxica que enfrontou os intelectuais españois en torno á tradición/progreso[17]. Resultaría absurdo situar a polémica do naturalismo no campo semántico dun tipo de cultura que enfrontase ficción-realidade sen ter en conta as súas interferencias necesarias con outras dicotomías que foron máis importantes para os lectores do momento: idealismo/realismo, arte pola arte/arte educativa, tradición/progreso, e mesmo, en moitas formulacións, catolicismo/anticatolicismo. Estes outros códigos de natureza estético-ideolóxica sitúanse como contextos necesarios na intersección que existe entre emisor e destinatario do texto literario naturalista. Houbo mesmo quen pensou que a realidade era inmoral; de nada serve daquela situar a cuestión nunha hipótese abstracta que enfronte "realidade-ficción" cando a idea mesma de realidade estaba comprometida nunha orde ideolóxica disposta a negala desde o presuposto da súa maldade intrínseca e da súa necesaria transcendencia idealizadora.

O terceiro e derradeiro exemplo da tese que veño sostendo atopámolo noutra polémica da que non poderei dar conta tampouco en detalle pero que volve a comprometer os límites dialecticamente interpolados e movedizos da oposición realidade-ficción. Refírome á polémica en torno á autobiografía, xénero literario que como ningún outro se fundamenta en torno a esta dialéctica. Noutro lugar[18] fixen unha síntese crítica desta polémicas, o que agora me permitirá eludir a exposición de cada posición teórica e limitarme a un só aspecto dela que ten que ver coa cultura metanarrativa.

Basicamente, boa parte dos argumentos dos que consideran a autobiografía como un xénero intrinsecamente ficcional pódense agrupar en torno á perda da narración como vehículo de discursos de verdade. Para moitos autores a soa adopción do discurso narrativo para a construcción do eu autobiográfico implica, pola selección que se fai dos acontecementos a narrar, pola distribución interesada da súa orde, pola distancia entre narrador e personaxe, que é non só temporal, senón tamén en certa medida ideolóxica (o que narra xulga o personaxe narrado desde un certo eixe de valores que pertencen á súa actualidade e desde esa atalaia de valores re-constrúese a propia historia anterior). En suma, é inherente á narración autobiográfica unha *perspectivización* que se contamina ademais pola proximidade das novelas

17. *Ibidem*, p. 21.
18. Pozuelo Yvancos, J. M. *Op. cit.*, pp. 179-225.

autobiográficas que puideron actuar de modelo discursivo para boa parte das autobiografías.

Todos estes son argumentos que, considerados xunto con outros moitos en torno á realidade como figuración e máscara, situaron a dialéctica ficción/realidade da autobiografía enfatizada sobre o predominio do primeiro membro da oposición. Agora ben, a miña pregunta é ¿pode considerarse esta ficcionalización do eu como unha consecuencia inevitable do seu carácter narrativizado? Creo que si, pero non por unha condición inherente á forma do discurso, senón polo lugar que esa forma, a narración, ten nunha cultura como a nosa, que desnarrativizou por completo os discursos de verdade. É máis, a nosa cultura posromántica tivo tendencia a situar a *textualidade* mesma na orde oposta á do discurso de realidade, pola retorización da linguaxe e pola crise existente na epistemoloxía contemporánea que situou no centro mesmo da súa cultura o tema da incapacidade da linguaxe para dicir o ser.

Moito máis cando esa linguaxe é *narrativa*, forma discursiva que a nosa cultura especializou na orde dos discursos de ficción. ¿Habería unha intelixibilidade narrativa que non fose ficcional? Nun recente artigo que trata precisamente sobre "La verdad de la autobiografía", C. Fernández Prieto volveu suscitar esta cuestión e resolve entender que

> a identidade require verbalización e máis concretamente narrativización. Estamos no territorio da linguaxe, da textualidade. As accións humanas fanse intelixibles na medida en que se artellan nunha trama narrativa na que se integra toda a serie de motivacións, consecuencias, valoracións do facer, e se significa temporalidade[19].

Dado que a narración fai intelixible toda identidade humana ou ben consideramos que o proceso mesmo da identidade é ficcional, figurativo (e daquela non ten sentido que consideremos a súa verdade) ou ben consideramos que á marxe desa consideración esencialista habería unha consideración pragmática (á que Fernández Prieto así mesmo apela de modo moi convincente) que situaría certos textos en certos contextos como discurso de verdade, non tanto por selo semanticamente, como por *actuar* dese modo nesa cultura. Habería sempre a que chamei unha fronteira que situaría o discurso autobiográfico no seu eixe: sendo ficcional nos termos da súa constitución e construcción non o é nos termos da actuación social que rexe o tipo de acción de quen a produce e o pacto ó que invita a quen a le. Pero para que esa fronteira fose aceptada por todos sería preciso que todos chegasemos ó acordo de que a separación de discursos conforme os seus contextos

19. Fernández Prieto, C. "La verdad de la autobiografía" en *Revista de Occidente*, nº 154, marzo de 1994, pp. 116-130; a cita corresponde á p. 125, concretamente.

culturais e conforme os seus códigos ós que responden, teñen algún sentido. O que isto escribe cre que si, é máis, cre que a única maneira de nos salvar dunha especie de mistificación ficcionalizadora que domina en toda a nosa cultura é considerar que o debate da ficción e a realidade ten que se dar nas esferas pragmáticas que realmente actúan e que socialmente foron vivas en cada momento. Din aquí algúns exemplos de diferentes debates en que a cuestión foi, creo, pertinente e resolta de moi diferente modo en cada caso.

Tamén na teoría as posibilidades son moitas e avanzar historicamente por elas sen as reunir nunha soa dicotomía de carácter abstracto pode resultar moi beneficioso.

J. M. P. Y.

Sobre a ficción literaria: un estado da cuestión

Fernando Cabo Aseguinolaza

Se houbese que sinalar cal é o carácter máis salientable no que se refire ó actual tratamento da ficción no ámbito dos estudios literarios, e de xeito particular no da teoría literaria, moi ben puidera responderse que a atención insistente que recibiu nestes últimos anos é o aspecto de maior relevo. A copiosa bibliografía teórica, o feito de ter sido obxecto de varios números monográficos de revistas especializadas ou o de ser elixido como tema central en diversas reunións científicas amosan suficientemente o grande interese que esperta hoxe en día esta vella cuestión. O que é tanto máis de destacar canto que non se trata dunha circunstancia que poida pasar sen comentario.

En efecto, non era esta a situación hai algúns anos, non moitos, cando, no marco dun paradigma teórico diferente, os estudios literarios semellaban marxinar o asunto ben por consideralo alleo á súa incumbencia, ben por estimar que se trataba, máis que dun problema, dunha cuestión obvia que non precisaba dunha reflexión particularizada. Esta era a impresión dominante, aínda que o da ficción seguía a ser un dos problemas máis decisivos, por moito que as máis das veces soterrado, que se agochaban tras das distintas actitudes que rexían os estudios literarios. O interese actual é, xa que logo, en boa parte o resultado dunha aparente indiferencia anterior que non podía manterse moito tempo e que tivo entre outras a consecuencia de deixar á lóxica a á filosofía analítica o privilexio case exclusivo do seu tratamento teórico.

Cómpre lembrar, ademais, que, desde unha perspectiva comparatista, un dos caracteres específicos da tradición poética occidental radica na súa énfase nas relacións entre poesía e realidade; ou dito doutra forma, no ter feito da representación, da mímese, un dos seus núcleos

conceptuais sen o cal a historia do pensamento literario occidental é a penas concibible. E precisamente son as devanditas relacións as que tamén se constituíron en factores esenciais á hora de lexitimar, ou ben condenar, moral, ontolóxica, cultural ou esteticamente a poesía primeiro e despois a literatura. Son, en definitiva, cuestións claves como as da verdade, a verosimilitude, as finalidades e os efectos da obra literaria as que aquí se implican. E ata se se quere a do mesmo lugar que a literatura ocupa na cultura occidental. Pero non é menos certo que a longa tradición da poética mimética, de raíz platónico-aristotélica, entrou, na segunda metade do século XVIII, na fonda crise que vai dar lugar á modernidade e que o seu resultado máis inmediato e aparente vai ser a súa substitución por unha poética de fundamento novo que, de xeito ben pouco preciso, podemos calificar de expresiva. As consecuencias deste feito son tantas e tan variadas, que fan inútil calquera intento de resumilas nunhas poucas liñas. Mais hai unha que se impón con especial forza en relación co problema da ficción literaria.

Quizais dúas citas doutros tantos grandes poetas poidan axudarnos a expoñelo. Na súa *Introducción á Estética* (1804), Jean Paul Richter, referíndose a algúns dos xoves poetas románticos, e en especial a Novalis, escribiu con desaprobación que estes buscaban "a natureza no poema, en vez do poema na natureza"[1]. Moito máis preto de nós, Jaime Gil de Biedma vai expoñer o que non é outra cousa que unha perspicaz explicación da súa propia laboura lírica deste modo, reiterada de distintas maneiras en varios dos seus ensaios:

> Eso es el romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites objetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema están claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido[2].

Dúas apreciacións que non poden considerarse de todo equivalentes, que espertan ambas as dúas innumerables suxestións en torno ás cuestións anteditas, mais que teñen sobre todo un punto de coinci-

1. Pode consultarse agora a edición parcial que do texto de Jean Paul fixo Pedro Aullón de Haro na editorial Verbum (Madrid, 1991).

2. Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*. Crítica, Barcelona, 1980, p. 248.

dencia que é o que agora nos interesa poñer de relevo. Trátase do feito de que a natureza, ou a realidade se así o preferimos, deixa de ser aquel elemento terceiro entre a obra e o autor que tan importante papel tivera no ámbito estético e mesmo epistemolóxico do clasicismo. Ben porque a autonomía da obra rexeite calquera relación decisiva co contexto extratextual ou porque esa relación sexa sometida á peneira, verdadeiramente constitutiva, da experiencia subxectiva, o certo é que a realidade deixa de ser a "cuestión de confianza", o obxecto da "postulación" de que falou Borges nun célebre ensaio[3].

A consideración moderna da ficción literaria non pode, xa que logo, ignorar circunstancias como esta. Debe, máis ben, buscarlles unha solución teórica axeitada que enriqueza a nosa comprensión do feito literario. E é tamén este contexto o que fai que o actual agromar de estudios sobre a ficción non sexa o rexurdir simple da vella cuestión. Os termos poden ser os mesmos, pero a cuestión de fondo é, ten que ser, distinta.

A isto hai que engadir as que serían as causas inmediatas do interese teórico actual cara á ficción literaria. De entre as moitas nas que poderiamos pensar, tres factores en concreto sinalan circunstancias decisorias, ó meu xuízo, do rumbo concreto que adoptou a discusión. O primeiro é amplamente recoñecido pola meirande parte dos interesados polo tema. Refírome á crise da chamada, con distintos matices, poética inmanentista, formal ou lingüística, que con ben asentados alicerces no modernismo literario, dominou o panorama teórico en boa parte deste século e, aínda máis, exerceu unha poderosísima capacidade de influencia no conxunto dos estudios literarios. O esgotamento deste paradigma e a conciencia das súas limitacións conduciu nos dous últimos decenios á renovación do interese por cuestións permanentes como a da verdade literaria, a relación entre a literatura e a realidade... E, por suposto, á da ficción, con todo o que isto comporta. Véxanse, por exemplo, as palabras introductorias de Thomas Pavel ó seu libro xa clásico *Fictional Worlds*[4], onde sitúa o seu esforzo neste contexto.

Un segundo factor ten que ver coa problemática específica da definición da literatura. A chamada crise da literariedade, especialmente na medida en que esta se entende desde unha perspectiva inmanente, favoreceu o atractivo da ficción como explicación, aínda que só sexa parcial, do feito literario, tras o descrédito xeralizado na virtualidade dunha caracterización exclusiva e excluintemente lingüística da literatura. A actitude de teóricos da reputación de Todorov ou Genette é

3. Borges, Jorge Luis. "La postulación de la realidad" (1931), en *Obras completas*, I, Emecé, Bos Aires, 1989, pp. 222-225.

4. Harvard University Press, 1986.

exemplar no que a este aspecto atinxe[5]. Ante a dificultade para admitir unha definición global, propoñen definicións parciais de xéneros ou formas particulares. E nese sentido a ficción é un trazo relevante en relación coa narrativa ou o teatro, mentres que para a lírica manteñen a prioridade de elementos máis puramente lingüísticos. Sen embargo, tampouco faltan propostas máis ambiciosas. Lembremos a do último Wolfgang Iser suxerindo facer dela o punto central dunha reorientación antropolóxica da teoría literaria[6] ou a súa consideración anovada como unha das claves dunha poética radicalmente non mimética ó xeito de Paul de Man.

O último aspecto que cómpre subliñar aquí é o feito de terse convertido a ficción nunha das grandes cuestións da posmodernidade. En efecto, os antigos eixes que dispoñían o mapa intelectual atinxente a estes asuntos, e que delimitaban culturalmente o eido da ficción do da non ficción, perderon a súa fixeza e mais a súa capacidade para establecer un marco estable para a discusión. En poucas palabras, pódese dicir que en boa media o contexto actual favorece desde moi diversas perspectivas o que chamei noutro lugar unha ficcionalidade expandida e revalorizada desde un punto de vista epistemolóxico[7]. Pénsese no debilitamento dos lindes entre filosofía e poesía, ou entre teoría e literatura, historia e narración ficticia; ou, desde outro ángulo, o lema *crossing boundaries* que, cunha perspectiva histórica e ideolóxica, guía os *Cultural Studies*... O desafío que isto supón para a teoría da literatura e a confianza no concepto específico de ficción literaria non é, desde logo, difícil de imaxinar.

Neste contexto tan complexo a aparición nos últimos tempos de tres textos que abordan de cheo todos estes asuntos, ben sexa falando do concepto teórico-crítico de realismo ou directamente do de ficción literaria, ofrece a oportunidade de destacar algúns dos puntos de inflexión no debate actual ó respecto. Son ademais libros escritos por tres catedráticos de Teoría da Literatura da mesma xeración, aínda que con orientacións non sempre coincidintes, que representan ben un aspecto do estado actual da teoría literaria feita en España. Por orde de publicación, trátase de *Semántica de la narración: la ficción realista*[8], de

5. Véxase como mostra o libro de G. Genette: *Fiction et diction*, Seuil, París, 1991; traducción castelá: *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1992.

6. Sirvan de exemplo os traballos: "Towards a Literary Anthropology", en R. Cohen (ed.), *The Future of Literary Theory*, Routledge, Londres e Nova York, 1989, pp. 208-228; e *Fingieren als antropologische Dimension der Literatur*, Universitätverlag Konstanz, Constanza.

7. "Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria", en *Avances en Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica, Teoría de los Polisistemas*. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994, pp. 187-228.

8. Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus, Madrid, 1992.

Tomás Albaladejo Mayordomo; *Teorías del realismo literario*[9], de Darío Villanueva; y *Poética de la ficción*[10] de José María Pozuelo Yvancos.

O primeiro deles ten un punto de partida moi definido que determina a orientación do traballo: é este o do esforzo pola ampliación da poética lingüística, a partir dos traballos de Petöfi, na dirección da semántica extensional, tratando, como di o autor, de "situar la teorización y el análisis en la relación del texto con el referente" (p. 19)[11]. Temos, pois, unha das claves desta proposta teórica: a que consiste en entender, da forma máis tradicional, a ficción como unha cuestión de referencia. É a maneira, aínda que sexa a través da anomalía referencial, consagrada maioritariamente pola filosofía analítica; mais non esquezamos que desta orientación resultaron tamén actitudes de índole pragmática como poden ser as vinculadas á teoría dos actos de fala.

O seguinte paso é o de preguntarse como se define referencialmente a ficción de acordo co modelo que aquí se artella. Sen entrar no miúdo da construcción teórica de Albaladejo, a resposta implica necesariamente o concepto de *mundo*, que aquí se remite a Wittgenstein e máis en xeral á teoría dos mundos posibles. Ou por mellor dicir, á extensión do concepto de mundo posible que se adoita empregar no eido da teoría literaria, e que por veces fica moi preto da pura metáfora. Como é coñecido, a noción de *mundo posible* ten a súa orixe como noción ontolóxica en Leibniz, quen xa utilizara o exemplo das ficcións literarias para explicar o concepto. E moi cedo foi utilizada no seo da especulación estética e literaria. De feito, a aplicación literaria do concepto de mundo xorde no momento decisivo da crise das concepcións miméticas, cando se intentaba por distintas vías a ampliación da noción, de cada vez máis constrinxente, de mímese, entendida na tradición alemana de forma excluínte como *Naturnachahmung* (imitación da natureza).

O recoñecemento da noción de mundo para as obras literarias comportaba unha certa liberalidade teórica, pero ó mesmo tempo implicaba o "pecado orixinal" de definir os mundos literarios en relación coa "realidade", que se converte no termo ineludible de comparación. Pode dicirse que o uso da noción leva aparellada a devandita "postulación da realidade", que resulta en efecto unha cuestión de confianza, o mesmo que, engadía Borges, "la paternidad para cierto personaje de los

9. Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario.* Instituto de España, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

10. Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción.* Síntesis, Madrid, 1993.

11. Debe terse en conta que Tomás Albaladejo continúa aquí unha liña de investigación que ten como antecedente fundamental o libro *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín.* Universidad de Alicante, Alicante, 1986.

Lehrjahre". E este efecto segue sendo perceptible no uso do concepto de mundo por parte da teoría contemporánea. Por atender só ó eido literario, pode ilustrarse o dito coa distinción de Lubomir Doležel entre *descriptive texts*, que remitirían referencialmente ó mundo actual anterior e independente do propio texto, e *constructional texts*, que darían lugar a un mundo de seu sen existencia previa á obra literaria, no noso caso[12].

Contra o que fai Doležel, Albaladejo non diferencia entre mundos —valla a expresión— pre- e post-textuais dos que dependan tipos de texto distintos, senón entre mundos incorporados nunha "estructura de conjunto referencial" de carácter, xa que logo, extensional e o resultado da intensionalización desta. O que é o mesmo que dicir que o teórico español coida a da ficción coma unha estructura representativa carecente de toda peculiaridade de non ser da que é propia do seu referente. Sempre, pois, a confianza última na extensión, na referencia, aínda no caso da ficción. Para explicala, haberá entón que acudir ás particularidades da mencionada estructura referencial. E é aquí onde se introduce o concepto de "modelo de mundo", que se fai depender directa e exclusivamente da mente do autor, da súa elección libre que lle permite "obtener, según su voluntad e interés de producción literaria, un modelo de mundo tomándolo de la realidad efectiva o creándolo *ad hoc* para el texto que escribe"[13].

Os modelos de mundo que se recoñecen son tres. Co primeiro deles teñen que ver os que Albaladejo considera textos non ficcionais, e está formado por "instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva"[14]. O segundo asume regras non xa propias mais si semellantes ás da "realidade efectiva", e del dependen os chamados "textos ficcionales verosímiles". E se as regras non son nin propias nin semellantes ás da realidade, haberá entón que falar dun terceiro modelo de mundo conectado con "textos ficcionales inverosímiles". A noción de realidade efectiva, que constitúe en por si mesma toda unha petición de principio e unha verdadeira cuestión de confianza, convértese no elemento regulador de toda a teoría.

Non é necesario chegar moito máis aló nestas ideas para decatarnos dalgunhas das eivas que o limitan como explicación do complexísimo problema da ficcionalidade. Dunha banda temos o xenetismo implícito nestas teses ó explicar a ficción case exclusivamente como un problema de referencia. Tanto máis, canto que a referencia é entendida dun xeito moi simplificador. Así, por exemplo, o realismo defínese da seguinte maneira: "El realismo es... una concepción de la representa-

12. Doležel, L. "Mimesis and Possible Worlds", en *Poetics Today* 9, 1988, pp. 475-496.
13. Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Op. cit.*, p. 28.
14. *Ibidem*, p. 52.

ción como la reproducción más fiel posible de la realidad"[15]. E cando se trata de dar conta da ficción realista, elíxese a vía de explicala a través da "presencia de realidad" na súa extensión, o que é tanto como definila como unha especie de ficción lene ou impura.

Doutra banda, habería que falar da evidente hipoteorización da noción de realidade e, máis particularmente, da de realidade efectiva. En efecto, Tomás Albaladejo Mayordomo parte dunha concepción desta como algo completamente aproblemático, coherente e estructurado de seu, á marxe de calquera percepción ou categorización allea. E mesmo chega a explicar o concepto de verosimilitude como adecuación a tal coherencia estructural que dá por suposta. Cómpre sinalar que desta maneira se sitúa esta teoría no polo oposto a todas aquelas concepcións da ficcionalidade que a entenden como un principio de cohesión imposto sobre unha realidade que é por si amorfa, ou que, sinxelamente, subliñan que non hai mundo —e lémbrese a concepción fenomenolóxico-hermenéutica deste— sen vivencia, sen conformación cultural.

É o único xeito de explicar a ficción como intervención no mundo, algo que a proposta teórica de Albaladejo non pode facer de modo convincente. Quizais pola mesma razón pola que arreda a presencia do lector a unha posición ancilar, condenándoo ó labor de percorrer "en sentido inverso el camino comunicativo seguido por el productor en su proceso de producción"[16].

Os traballos de Darío Villanueva e José María Pozuelo suxiren outras vías para o tratamento teórico das cuestións da ficción literaria e da relación entre literatura e realidade. De entrada, fronte á enfase sintáctica-semántica de Albaladejo, os outros dous autores inquiren a natureza destes asuntos desde unha perspectiva moito máis atenta ós aspectos pragmáticos, no sentido máis rico do adxectivo. Coido que esta é unha das razóns fundamentais que lles permiten atender debidamente a certas dimensións do feito ficcional ou do realismo, que resultan moi escurecidas polo forte inmanentismo de fondo que, malia todo, limita o encomiable esforzo de ampliación da tradición da poética lingüística que procura Tomás Albaladejo.

Unha das diferencias máis chamativas entre o libro de Villanueva e o xa comentado *Semántica de la narración: la ficción realista* é a atención do primeiro á figura do lector e ós distintos modos posibles de entender o realismo, o cal contribúe decisivamente a unha visión máis perspicua do problema. Sen reticencia ningunha, amosa a importancia de atender tanto ó conxunto do feito literario, na súa complexidade, como á noción

15. *Ibidem*, p. 93.
16. *Ibidem*, p. 29.

mesma de realidade, se se quere atinxir un marco teórico doado e ó tempo abondo comprensivo para o tratamento da cuestión. E isto quizais porque un dos puntos de partida tácitos deste libro é a conciencia de que as cuestións do realismo e mesmo da ficción literaria, lonxe de seren temas entre moitos outros no debate teórico, resultan o que poderiamos chamar temas constituíntes, na medida en que determinan a mesma natureza da concepción teórica do fenómeno literario.

Neste sentido, a distinción entre o que o autor chama "realismo xenético" e "realismo formal" é moi clarificadora dos termos da discusión, ademais, por suposto, de lle permitir a Villanueva fixar as referencias contra as cales sexa máis doado avaliar a novidade da súa propia proposta. O realismo xenético, que é ilustrado coas ideas de Zola, alcanza unha exacta descrición no primeiro capítulo a través da súa característica postulación, para utilizar de novo o termo de Borges, dunha realidade, unívoca e cohesionada de seu, concibida como preexistente e autónoma respecto ó texto. Importante é así mesmo o papel do autor que actúa case como un notario e, en todo caso, como un mediador entre realidade e texto. Así ocorre, refírome á mediación activa do autor, por exemplo na teoría lukacsiana do reflexo, onde a ideoloxía daquel actúa como interpretante, no sentido que dá Peirce ó termo. E tamén sucede así, na miña opinión, no caso da teoría de Albaladejo, que como teoría do realismo se deixa explicar como unha variante sofisticada do modelo do realismo xenético no cal o proceso de intensionalización actúa xustificando semioticamente a necesaria mediación entre o texto e a realidade.

O realismo formal, que tería un bo expoñente de entre os autores mencionados en Doležel, identifícase coa explicación inmanente ou intransitiva do realismo, que é a máis amplamente difundida no modernismo tanto literario coma teórico. Non é tampouco esta a liña pola que vai optar Darío Villanueva. É mais ben un punto de partida por canto considera os excesos do inmanentismo un perigo moito máis próximo a nós pola súa inmediatez cronolóxica e polo seu raizame teórico que segue a ser unha referencia ineludible do pensamento literario dos nosos días.

Así as cousas, Villanueva pon en xogo para desenvolver as súas teses unha rica panoplia de armas teóricas, que comprende desde a fenomenoloxía á hermenéutica, incluíndo elementos das orientacións analíticas e da teoría semiótica. Todo cun obxectivo preciso: a vindicación dun realismo intencional que conceda o protagonismo á lectura e, máis particularmente, á proxección do mundo do lector sobre o mundo que o propio texto suxire. É dicir, empregando as palabras do autor: "El realismo, pues, como efecto o como respuesta, no como mera copia o pura creación inmanente". A caracterización, por outra banda, da lectura ou da resposta realista como unha especie de simbiose entre a

epojé fenomenolóxica e a epifanía que comporta a integración do mundo do texto no do lector é sen dúbida un dos achados máis suxestivos do libro[17]. Toda unha explicación de como a ficción, a través do realismo intencional, intervén no mundo, isto é, no noso mundo.

José María Pozuelo Yvancos, pola súa parte, converte, para aló do realismo, no núcleo da súa obra o tema máis amplo da ficción literaria. Da ficción literaria como tal, como fenómeno cutural específico; o que o leva a adoptar unha distancia ó meu xuízo moi xustificada, e que en ningún caso é descoñecemento, respecto das teorías analíticas, ontolóxicas ou lóxicas, extraliterarias en suma, da ficción, amosando dese xeito a súa conciencia efectiva da fonda complexidade do problema da ficcionalidade literaria.

Moi significativamente, comeza o seu traballo Pozuelo cun capítulo dedicado á teoría, e práctica, cervantina da ficción. Un capítulo excelente que pode ser entendido como a plasmación de dúas ideas capitais neste traballo. Se no caso de *Teorías del realismo*, o punto de inflexión en relación con outras propostas o situabamos no protagonismo conferido á lectura como actividade constitutiva do feito literario, na *Poética da ficción* o principal compromiso de autor é o que establece co carácter histórico e cultural, e xa que logo convencional, da ficción literaria. Mais este compromiso ten o seu termo correlativo no interese privilexiado pola "construcción literario-ficcional", o cal penso que, nunha balanza imaxinaria, predominaría sobre o outorgado ó lector individual e a súa liberdade de actuación. Enténdase ben: sendo a actitude de Pozuelo marcadamente pragmática, non confunde este pragmatismo cunha especie de totalitarismo lectorial —tentación moi ó uso—, senón que fixa a súa atención na circunstancia máis abarcadora das convencións sociais e culturais, que son integradas tantas veces nos propios textos. E esta é unha da maiores virtudes do libro, que ten a súa confirmación reiterada nas análises non só de *El Quijote*, senón tamén de *Cien años de soledad* e de "Las babas del diablo", e, nun terreo máis especulativo, dunha cuestión crucial nos últimos anos: a da autobiografía.

Algúns destes aspectos fan a achega de Pozuelo complementaria da de Darío Villanueva, e viceversa. Son resultados de énfases diferentes, pero relevados sempre desde unhas orientacións teóricas afíns e unha comprensión do fenómeno literario moi semellante. Sirva de exemplo a importancia que ambos os dous conceden ó contacto entre a obra literaria —ficticia— e a realidade. Un contacto que vén de seu no caso do libro de Villanueva, polo feito de ser o realismo o seu tema, pero que, como ocorre tamén na obra de Pozuelo, está sempre peneirado por

17. Villanueva, Darío. *Op. cit.*, pp. 144 e ss.

unha concepción chamémoslle "cultural" da realidade. O apartado que o primeiro deles dedica a "La construcción de la realidad" é ben expresivo de tal actitude[18], así como o son as palabras de Pozuelo que seguen, ilustrativas do que é, na miña opinión, un requisito esixible a calquera teoría actual da ficción literaria, o de dar conta teoricamente dos mudables e imprecisos lindes entre o que é e non é ficción:

> Una teoría de la ficción literaria ha de atender la evidencia de que la mayor parte de los lectores contemporáneos ha adquirido una relación institucionalmente influida y culturalmente determinada con los textos ficcionales. Pero tal relación no ha sido siempre la misma ni las fronteras entre los dominios ficcionales/no ficcionales han estado situadas en el mismo lugar, ni la permeabilidad de esas fronteras permite estables descripciones sincrónicas de tipo lógico-metafísico. Las fronteras ficción/no ficción han fluctuado, fluctúan en cada momento y en cada corte sincrónico y son en todo caso resultado de estructuraciones entre los tres dominios señalados (semántico, pragmático, estilístico) que conviene describir diacrónicamente[19].

O concepto de ficción literaria que articula Pozuelo favorece, entón, esa comunicación fluída tan necesaria entre o ámbito do literario ficticio e todo aquilo que o rodea, e o interese de Darío Villanueva polo realismo confírmaa e incluso exacérbaa. Entre os dous sinalan vieiros que han de ser sen dúbida percorridos no futuro, ademais de fixaren algúns dos precedentes e apoios máis seguros nese camiño: os da pragmática, os da semiótica cultural, os da tradición fenomenolóxica... Todos eles percibidos co pluralismo e a amplitude de miras que pode conducir ó que moitos queremos: unha teoría da literatura verdadeiramente literaria, na que, ninguén o dubida, o asunto da ficción ocupa un lugar de absoluto privilexio.

F. C. A.

18. Pode verse tamén o traballo anterior, "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", recollido en *El polen de ideas*, PPU, Barcelona, 1991, pp. 115-130.

19. Pozuelo Yvancos, José María. *Op. cit.*, p. 131.

Mímese e realidade: autor, lector e trama na configuración narrativa

Marcelino Agís Villaverde

I. INTRODUCCIÓN

O problema da mímese (imitación ou representación) e a súa relación coa realidade é suscitado no contexto da filosofía grega clásica por Platón e Aristóteles. Dentro da teoría gnoseolóxica platónica o coñecemento mimético é considerado unha imitación debilitada e irresponsable do real porque non permite ó individuo que coñece acceder a auténtica realidade das cousas. Esta concepción negativa da mímese en Platón acentúase con respecto á consideración da obra de arte (literaria, pictórica, etc.) posto que a arte é definida como unha "mímese de mímese", isto é, a imitación dunha imitación imperfecta das formas puras ideais (*eidos*), pertencentes o Mundo Intelixible, que o home sabio debe aspirar a coñecer dun xeito directo a través dun esforzo reflexivo e racional. Isto explica por que a súa visión da poesía, segundo podemos ler no libro X da *República*, é tan desfavorable. Todos os poetas tráxicos e, en xeral, todos os que practican a mímese son considerados polo filósofo das Ideas como destructores da intelixencia daqueles oíntes que non son quen de contrarrestar este efecto co coñecemento verdadeiro da realidade[1]. É ben coñecida a posición platónica e non abundarei máis nela, pero si quixera indicar como na crítica de Platón da mímese está implícita unha teoría da recepción mediante a cal os "oíntes" son os encargados de configurar o mundo, ben sexa dun xeito imperfecto

1. Cf. Platón. *A República*; 595 b. Pode atoparse unha presentación esquemática do problema da mímese en Platón e Aristóteles, así como das principais interpretacións de que foi obxecto este tema por parte dos teóricos da literatura, no capítulo primeiro do libro de Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario*. Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 22 e ss.

escoitando ós poetas ou ben a través do coñecemento da verdadeira natureza das cousas, mediante reflexión racional.

Aristóteles, por contra, ten en grande estima á poesía e así o expresa na *Poética*, onde di que a poesía é máis filosófica que a historia porque mentres que esta se limita a referir acontecementos terminados a poesía abre o camiño da especulación filosófica ó propoñer distintos modos de articulación do real, do que podería suceder, facendo abstracción de casos particulares[2]. Aristóteles abandona o concepto de "mímese-imitación" platónico e propón un modelo de "mímese-representación" do real ou mesmo de "mímese-creación". Supera, deste xeito, a identificación feita polo seu mestre do realismo co idealismo porque a noción de mímese que el manexa leva de seu a representación das cousas en acción por medio da linguaxe e os seus ritmos. Isto exclúe, como sinala o filósofo francés Paul Ricoeur que será o noso guieiro neste estudio, calquera interpretación da mímese en termos de copia, de réplica do idéntico. "A imitación ou representación é unha actividade mimética en tanto que produce algo, a saber, precisamente, a disposición dos feitos mediante a construcción dunha trama"[3]. Non hai que esquecer que a trama é definida na *Poética* como "representación da acción" (1450 a, 1). A implicación do oínte (para nós tamén do lector) na recreación da realidade está moito máis presente en Aristóteles que en Platón, sobre todo na *Retórica*, onde subordina a orde do discurso ós seus efectos sobre o auditorio, pero tamén na *Poética* pois a traxedia interpela ó espectador para que este recree no seu interior os conflictos suscitados polo fío dos episodios relatados.

É o concepto de mímese o que invita a Ricoeur a desenvolver unha teoría da imitación creadora a través da mediación da trama (*mythos*). Segundo el pensa, a actividade mimética tende a confundirse coa construcción da trama. Estes son, xa que logo, os dous conceptos tomados da *Poética* que o filósofo francés fai seus para reflexionar sobre o mundo "real" da acción e as súas implicacións co texto poético, e mesmo co mundo "real" ético: o da construcción da trama (*mythos*) e o da actividade mimética (*mímese*).

A partir dos postulados aristotélicos, Paul Ricoeur formula unha reconsideración da mímese para explicar a configuración do mundo da obra. Nel está presente non só a noción de trama como principio que artella a narración senón tamén os dous elementos responsables da

2. "O historiador e o poeta non se diferencian por dicir as cousas en prosa ou en verso [...]; a diferencia está en que un di o que sucedeu e o outro o que podería suceder; por iso a poesía é máis filosófica que a historia; pois a poesía di máis ben o xeral, e a historia o particular". Aristóteles. *Poética*, 1451 b, 1-7.

3. Ricoeur, P. *Temps et récit*. Tomo I, Seuil, París 1983, p. 59. (Trad. esp. *Tiempo y narración: la configuración del tiempo en el relato histórico*. Ed. Cristiandad, Madrid, 1987).

creación e recepción: o autor e o lector. Tentaremos a continuación debuxar a problemática que envolve a estes dous elementos para poder a continuación captar o sentido do esquema ricoeuriano de configuración da obra, apoiándose na súa triple intelección da mímese. O desenvolvemento deste esquema tripartito explica a evolución e maduración da narración fronte ó real e, ó mesmo tempo, crea unha dinámica entre os elementos básicos de todo discurso: autor, lector e trama.

II. O AUTOR E O LECTOR

O autor é, ante todo, o creador da obra, o seu artífice e quen presta a súa subxectividade para configurar á creación co seu estilo propio, coa súa individualidade. Por esta razón, a noción de autor cualifica e rebasa a noción máis xeral de suxeito parlante. A palabra autor pertence á estilística e, desde esta perspectiva, o autor é máis que o locutor, por ser un *artesán da linguaxe na obra.* Sen embargo, a categoría de autor pertence tamén ó ámbito da interpretación e, daquela, o autor debe ser comprendido como contemporáneo da significación da obra[4]. Tamén o lector é creado pola obra que primeiro demanda a súa aparición e despois, coa súa lectura, axuda a propia comprensión, comprendendo o modo de ser da obra. Así o concibe Ricoeur cando afirma que *comprender é comprenderse diante do texto*, razón pola que o lector se reencontra consigo mesmo perdéndose no texto. A lectura introdúcenos nas variacións imaxinativas do *ego.* O mundo transfórmase e con el prodúcese a metamorfose lúdica e cognoscitiva do lector[5]. Por outra parte, o autor tamén pode ser considerado unha creación da obra, pois esta significación establécese a partir do traballo de significación trazado pola escritura. O texto é o espacio onde recibimos ó autor. A súa chegada prodúcese logo dunha distanciación que o converte no primeiro lector da súa creación, en alguén que debe afrontar os problemas derivados da comprensión e da explicación do texto[6].

4. "La configuration singulière de l'oeuvre et la configuration singulière de l'auteur sont strictement corrélatives. L'homme s'individue en produisant des oeuvres individuelles. La signature est la marque de cette relation". Ricoeur, P. "La fonction herméneutique de la distanciation" en *Du texte à l'action —essai d'herméneutique II—*. Seuil, París, 1986, p. 110.

5. "La métamorphose de l'*ego* dont ont vient de parler implique un moment de distanciation jusque dans le rapport de soi à soi; la compréhension est alors autant désappropriation qu'appropriation". Ricoeur, P. "La fonction herméneutique de la distanciation", p. 117.

6. Sobre o problema da recepción da obra ocúpase Carlos Baliñas Fernández no seu libro *Pensamiento icónico* (pro manuscrito). Pode verse tamén o capítulo final do libro de Agís Villaverde, M. *Del símbolo a la metáfora: introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur.* Servicio de Publicacións e Intercambio científico da Universidade de Santiago (no prelo).

Todo lector dispón de dúas actitudes diante da obra: pode manter o suspenso creado pola ocultación do autor, pola perda da súa intención creativa, o que equivale a tratala como un texto sen mundo e sen autor. Desde esta primeira posibilidade, a obra debe ser explicada polas súas relacións internas, pola súa estructura. A outra actitude lexítima do lector é a de levantar o suspenso do texto, proceder á terminación da obra interpretándoa. Ambas as dúas posibilidades pertencen á lectura, que non é máis que a dialéctica destas dúas actitudes[7]. Por medio da lectura podemos prolongar o suspenso que afecta á referencia do texto, ó seu mundo e ó mundo da audiencia. Esta é a *actitude explicativa.* Se, pola contra, decidimos levantar este suspenso e terminar o texto, estamos a realizar o verdadeiro fin da lectura[8]. Toda obra está aberta e por esta razón a lectura eríxese no seu complemento natural. Ler non é máis que encadear un novo discurso ó discurso do texto. Esta característica dos textos de admitir novos discursos para terminar o propio sentido, presenta en toda súa radicalidade a apertura esencial dos textos. Este proceso activo de lectura mediante o cal encadeamos discursos novos ó discurso orixinal proposto é a *interpretación*[9]. Esta é a *actitude comprensiva.* Non é evidente que a nosa lectura sexa sempre interpretación, pois hai unha parte do proceso que responde a factores mecánicos. Pero si cómpre que cando sexa interpretación se trate dunha lectura que actualice o discurso, devolvéndolle un sentido que xa tivera no momento da súa creación, aínda que agora non ten por qué coincidir con aquel primeiro sentido. O texto actualízase cando posúe un ambiente e unha audiencia, cando retoma o movemento en suspenso da referencia cara ó mundo e cara ó suxeito. Este mundo é o mundo do lector e o suxeito co que se atopa é o lector mesmo. Sen a figura do lector carece de senso falar dun texto ou dunha obra viva.

O lector fai fronte, en primeiro lugar, a unha descodificación da lingua para, a continuación (ou simultaneamente), comprender o que le. A lectura non é soamente unha escoita. Está regulada por unha serie

7. Cf. Ricoeur, P. "Qu'est-ce qu'un texte?" en *Du texte à l'action —essais d'herméneutique II—*, pp. 145-146.

8. "En tant que lecteurs, nous pouvons, soit demeurer dans un état de suspens à l'égard de toute espèce de monde visé, soit effectuer les références potentielles non ostensives du texte dans une nouvelle situation, celle du lecteur. Dans le premier cas nous traitons le texte comme une entité sans monde, dans le second nous créons une nouvelle référence ostensive, grâce à la sorte d'«exécution» que l'art de lire implique. Ces deux possibilités sont également contenues dans l'acte de lire, conçu comme leur interaction dialectique". Ricoeur, P. "Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte". en *Du texte à l'action —essais d'herméneutique II—*, p. 206.

9. "Il apparaît que la lecture est cet acte concret dans lequel s'achève la destinée du texte. C'est au coeur même de la lecture que, indéfiniment, s'opposent et se concilient l'explication et l'interprétation". Cf. Ricoeur, P. "Qu'est-ce qu'un texte?", p. 158.

de códigos comparables ó código gramatical que guía a comprensión das frases. Tamén os relatos posúen códigos que a análise estructural ten estudiado baixo a denominación de códigos narrativos. Isto fai que o lector nunca sexa un suxeito pasivo, pois desde o comezo do proceso de lectura debe intervir activamente para comprender, descifrando o escrito. Se cadra foi este carácter físico da lectura o que levou a algúns autores a defenderen a existencia dunha iconicidade verbal. Tal como ocorre cun icono bizantino, o icono verbal consiste na fusión do sentido co sensible. A linguaxe escrita viría ser unha especie de escultura ou obxecto duro cando é despoxado da súa referencia e queda reducido ó seu aparecer opaco[10]. Dunha concepción da linguaxe como esta nace tamén unha singular teoría da lectura que converte a un texto nun *obxecto de lectura*, no sentido antes indicado. A iconicidade pon ó descuberto os dous rasgos fundamentais da lectura: a suspensión e a apertura[11]. Pero o icono verbal non deixa de ser tampouco un método para construír imaxes. Mediante a lectura aparece diante de nós un mundo de imaxes, polo que podemos considerala como un dos modos privilexiados de realización do imaxinario a partir de impresións físicas, a partir da iconicidade da linguaxe.

O que subxace á posibilidade mesma da lectura como interpretación, como exercicio activo dun suxeito, é o feito de que a obra sexa unha creación discursiva que non é unívoca senón plurívoca e, polo tanto, aberta. "O autor —di Ricoeur— crea un discurso multívoco ó proxectar sobre os obxectos de referencia as características despregadas polas significacións secundarias do seu discurso"[12]. De aí que adquira tanta importancia o traballo de doazón de sentido elaborado polo lector. El é quen, en realidade, organiza e recrea dun xeito peculiar a referencia do texto. Isto débese ó carácter vivo da linguaxe que permite trasladar dunha forma case ilimitada a fronteira do non-sentido: non existen palabras tan incompatibles como para non poder ser reunidas nun poema. O poder de crear significacións contextuais semella non ter límite. É difícil esgotar o valor connotativo das palabras, o que revirte na inmensa liberdade que o lector posúe para recrear o sentido dun texto. A novidade dunha significación adoita corresponder ó traballo espontáneo, silencioso e acumulativo dos lectores, que dotan á

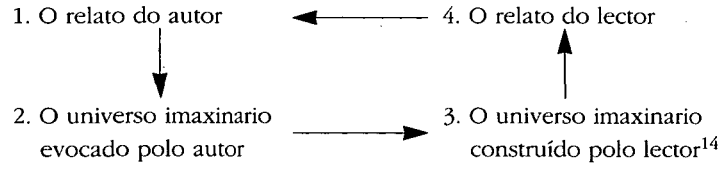
10. Cf. Ricoeur, P. *La Métaphore vive.* Seuil, París, 1975, pp. 265-266. (Trad. esp. *La Metáfora viva*; Ed. Cristiandad, Madrid, 1980). Esta tese é desenvolvida no libro de W. K. Wimsatt e M. Beardsley: *The Verbal Icon*; Kentucky, 1954.

11. " D'une part l'image est, par excellence, l'oeuvre de neutralisation de la réalité naturelle; d'autre part, le déploiment de l'image est quelque chose qui 'arrive' (*occurs*) et vers quoi le sens s'oeuvre indéfiniment, donnant à l'intérpretation un champ illimité; avec ce flux imagé, il est vrai de dire que lire c'est accorder son droit originel à tous les *data*". Ricoeur, P. *La Métaphore vive,* 1975, p. 266.

12. Ricoeur, P. Ibidem, p. 120.

materia viva, ofrecida polo autor, dunha forma substancial, entre outras posibles. É certo que o autor lle dá unha significación propia a cada palabra e un sentido determinado ó conxunto do relato, pero se esta significación non se perde e se reencontra gracias ó lector de nada vale. Jean Cohen expresouno maxistralmente referíndose ó poema: "para que o poema funcione poeticamente, cómpre que *a significación se perda e se reencontre simultaneamente* na *conciencia do lector*"[13].

Este é tamén o punto de vista de Todorov no seu traballo "La lecture comme construction". Dos diversos tipos de lectura que existen Todorov fíxase na que practicamos habitualmente sobre os textos de ficción clásicos, ou, con máis exactitude, naqueles chamados representativos. Esta é a lectura que se desenvolve como construcción. O que existe, antes de nada, é o texto e nada máis que o texto. Ó sometelo a un determinado tipo de lectura podemos construír a partir del un universo imaxinario. Gracias á perspectiva da construcción comprendemos o funcionamento dun texto e o seu sentido. De feito, o que un libro mostra son dous diferentes relatos. O universo do libro transfórmase na intelección que cada individuo fai no proceso de lectura. Este percorrido pode esquematizarse do seguinte xeito:



Esta proposta de Todorov ten plena validez para o texto filosófico. Soamente ó actuar sobre el coa nosa lectura, procedemos a unha construcción do sentido que é unha tarefa activa e creadora do lector. Tamén o filósofo se encarga de artellar unha serie de argumentos, explicacións e pareceres sobre distintos temas que o lector debe recrear no acto de lectura para comprender o exposto polo autor. O lector recrea o proceso de construcción da obra, sin facelo de maneira idén-

13. Cohen, J. *Structure du langage poétique.* Flammarion, París, 1966, p. 182. Cit. por Ricoeur, P. *La Métaphore vive*, p. 199.

14. Todorov, T. "La lecture comme construction" en *Revue Poétique —Revue de théorie et d'analyse littéraires—*, nº 24, Seuil, París 1975, p. 420. Un texto, opina de forma semellante W. Iser, debe ser concibido de tal xeito que "comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa. En este proceso de creatividad, puede que el texto se quede corto o bien que vaya demasiado lejos, de modo que podemos decir que el aburrimiento y el agotamiento forman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego". Iser, W. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, J. A. (compilador). *Estética de la Recepción.* Arco-Libros, Madrid, 1987, pp. 216-217.

tica a como o autor a elaborou. O libro de filosofía lévanos do relato do autor, que nace dun universo imaxinario por el evocado, ó relato do lector, que nace do universo que reconstrúe no acto de lectura. É unha experiencia común ós textos literarios, históricos e filosóficos. A afirmación de Cohen de que para que o poema funcione poeticamente é necesario que a significación se perda e se reencontre simultaneamente na conciencia do lector debe ser entendida nesta mesma dirección. O lector de obras históricas, filosóficas e literarias non pode achegarse ó texto cun modelo único, monolítico, senón cun abano moi amplo de expectativas. Expectativas que terá que ir confirmando, reducindo, precisando, ata atopar aquela liña na que o universo do texto poida ser reconstruído con sentido. Esta é a actitude que debe presidir a fusión de horizontes entre o mundo do texto e o mundo do lector. O lector debe atopar a correspondencia entre as preguntas que formula e as respostas contidas no texto[15].

III. AS TRES *MÍMESIS*

Para Ricoeur, a presencia do lector e a súa tarefa activa, adquiren unha relevancia definitiva no cuestionamento configurador das tres *Mímesis*, tal como son presentadas en *Temps et Récit*. Temos neste momento unha panorámica deste concepto no mundo grego e temos feita tamén unha incursión na problemática que afecta ó lector e ó autor como constructores do texto. Estamos, pois, en disposición de ver como ambas as dúas temáticas se combinan na obra de Ricoeur para dar lugar á explicación do proceso de construcción do mundo a través da narración e dos seus elementos básicos.

O sentido predominante do termo "mímese" está inspirado no seu achegamento ó *mythos*. A acepción que adquire desde o comezo da *Poética* é un complemento dunha verba que quere dicir "composición" (*syntasis*). *Mythos* é a "disposición dos feitos nun sistema" (1450 a, 5) co cal a poética se identifica co acto de composición de tramas. Co mesmo criterio, opina Ricoeur, debería afrontarse a traducción de "mímese". Tanto se se traduce por imitación como se se traduce por representación, hai que entender a mímese como un proceso activo. Desbótase así unha interpretación estática que traducise mímese por copia, réplica, repetición do idéntico. A imitación é unha actividade mimética en tanto que é responsable dos feitos mediante a construcción dunha trama (*mythos*). A

15. "Cette flexibilité témoigne de ce que la question portant sur la *structure* de l'explication doit être complétée par una question portant sur sa *fonction*. Par fonction, il faut entendre la correspondance entre un certain type de réponses et un certain type de questions". Ricoeur, P. *Temps et récit I —l'histoire et le récit—*. Seuil, París, 1983, p. 166.

teoría do *mythos* está referida na *Poética* á reflexión xeral sobre a traxedia. Sen embargo, non é en modo algún excesivo tentar facer unha extrapolación ó conxunto do campo narrativo. Segundo sinala Ricoeur, "a definición de *mythos* como disposición dos feitos subliña, en primeiro lugar, a concordancia. E esta concordancia caracterízase por tres rasgos: plenitude, totalidade e extensión apropiada"[16]. No modelo tráxico a noción de "todo" (*holos*) adquire un rango nuclear que dá sentido á obra. "Un todo —escribe Aristóteles— é o que ten principio, medio e fin" (1450 b, 26). Este triple artellamento do *mythos* operístico vai ter tamén a súa proxección na concepción ricoeuriana das tres mímeses, que a continuación veremos, como tres momentos que emerxen ó arrimo do proceso de pre-figuración, con-figuración e re-figuración da obra.

No termo *mímese* mantense unha significación que fai referencia ó "antes" da composición e que Paul Ricoeur denomina *mímese I*. A esta séguelle unha *mímese-creación*, que é a función base da obra, bautizada como *mímese II*. Pero a mímese, como deixou ver Aristóteles, non é so unha actividade reproductora, mimética, non encontra o seu fin propio unicamente no texto senón tamén no espectador ou no lector. Estamos no "despois" da composición que o filósofo francés chama *mímese III*[17]. A estructura relacional das tres mímeses e a necesidade da terminación do proceso de configuración da obra é explicada por Ricoeur do seguinte xeito: "ó encadrar así o salto do imaxinario polas dúas operacións que constitúen o antes e o despois da *mímese*-invención non creo debilitar senón enriquecer o propio sentido da actividade mimética do *mythos*. Espero mostrar que ela obtén a intelixibilidade da súa función mediadora, que consiste en conducir do antes ó despois do texto polo seu poder de refiguración"[18].

Aristóteles decatárase de que na figura do espectador é onde certas obras acadan o seu ser verdadeiro. Estamos diante dunha proposta que

16. Ricoeur, P. *Ibidem*, pp. 65-66.

17. "*Mímese I* designa a precomprensión na vida cotiá diso que un autor chamou a cualidade narrativa da experiencia; entendendo por tal o feito de que a vida, e máis aínda a acción, como Hannah Arent expresou brillantemente, demandan ser narradas; *Mímese II* designa a auto-estructuración do relato sobre a base dos códigos narrativos internos no discurso. A este nivel, Mímese II y *mythos*, é decir, a intriga ou, mellor dito, a posta en intriga, coinciden. Finalmente, *Mímese III* designa o equivalente narrativo da refiguración do real pola metáfora. Subliño así, con gran precisión, o papel mediador exercido neste punto pola lectura, punto que se me escapara na *Metáfora viva*". Ricoeur, P. "Mimèsis, référence et refiguration dans *Temps et Récit"*; en Ricoeur P. *Temporalité et Narrativité. Études Phénoménologiques;* nº 11, 1990, Ed. Ousia, Bruxelles, p. 32.

18. Ricoeur, P. *Ibidem*, 1983, p. 77. Algo máis adiante volve a referirse ó momento da mímese III e á súa importancia como terminación da obra: "Généralisant au-delà d'Aristote, je dirais que *mimèsis* III marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique." Ricoeur, P. *Temps et récit I*, p. 109.

conxuga á perfección o esquema das tres mímesis porque as emocións propiamente tráxicas só acadan o seu pleno desenvolvemento no espectador. O pracer da traxedia é enxendrado polo temor e a compaixón e, por esta razón, é un xénero privilexiado para valorar o impacto e a resposta da creación no lector ou no espectador. Isto non quere dicir que estea ausente noutro tipo de xéneros. Sen embargo, en ningunha parte se comproba tan ben como na traxedia que "o que experimenta o espectador debe construírse antes da obra. Deste xeito, podería dicirse que o espectador ideal de Aristóteles é un *implied spectator*, no sentido no que Wolfgang Iser fala dun *implied reader*, pero un espectador sensible, capaz de goce"[19]. Dentro do terceiro momento da *mímese* hai que incluír as alusións que fai Aristóteles na *Poética* ó pracer obtido ó comprender e o pracer que se experimenta cos sentimentos de temor e compaixón. Pero a auténtica amplitude da *mímese III* aparece "cando a obra desprega *un mundo* que o lector fai seu. Este mundo é un mundo cultural". O eixo principal da teoría da referencia ó "despois" da obra depende, polo tanto, nun grao moi importante, da relación entre a aportación da obra como froito cultural e a propia cultura na que o lector está inmerso. Este artellamento da obra co seu autor, co seu lector e co mundo cultural de cada un deles é unha problemática primordial da hermenéutica que, a diferencia da semiótica, se preocupa por algo máis que polo mero aparecer do texto literario. "Incumbe á hermenéutica reconstruír o conxunto das operacións polas que unha obra se ergue sobre o fondo opaco do vivir, do obrar e do sufrir, para ser dada polo autor a un lector que o recibe e así cambia o seu obrar. Para a semiótica o único concepto operativo segue sendo o do texto literario. A hermenéutica, en cambio, preocúpase de reconstruír toda a gamma de operacións polas que a experiencia práctica intercambia obras, autores e lectores. Non se limita a colocar *mímese II* entre *mímese I* e *mímese III*. Quero caracterizar *Mímese II* pola súa función de mediación"[20].

Trátase de reconstruír o proceso completo seguido pola obra. Para este obxectivo a configuración textual é entendida como un momento de mediación entre a prefiguración do campo práctico e a súa refiguración pola recepción da obra. A lectura segue sendo entendida como (re)construcción e ó lector dáselle un dos papeis principais nese entramado operístico. "O lector —dinos Ricoeur— é o operador por excelencia que asume polo seu facer —acción de ler— a unidade do percorrido da *mímese I* á *mímese III* a través da mímese II". Percorrido que ó mesmo tempo é a clave para entender a relación entre tempo e narra-

19. Ricoeur, P. *Ibidem*, 1983, p. 82.
20. *Ibidem*, 1983, p. 86.

ción. Dito coas súas palabras: "*seguimos, pois, o paso dun tempo prefigurado a outro refigurado pola mediación dun configurado*"[21]. A encrucillada que caracteriza o acto de lectura está composta polo mundo do texto e polo mundo do lector. "O mundo do texto é un mundo imaxinario pero asume o estatuto estraño do transcendente na inmanencia. O mundo do lector é real, pero exposto ó poder de remodelación saído da esfera do imaxinario"[22].

A transición da mímese II á mímese III é operada polo acto de lectura. Os dous rasgos que caracterizan á trama no estadio de mímese II son a esquematización e a tradicionalidade; rasgos que contribúen a superar o prexuízo que opón un "dentro" e un "fóra" do texto. Ambos os dous elementos son categorías de interacción entre a operatividade da escritura e a da lectura. Operatividade que é presentada por Ricoeur dun xeito dual. "Por unha banda, os paradigmas recibidos estructuran as *expectativas* do lector e axúdanlle a recoñecer a regra formal, o xénero ou tipo exemplificados pola historia narrada. Proporcionan liñas directrices para o encontro entre o texto e o seu lector. Nunha palabra: regulan a capacidade que posúe a historia para deixarse seguir. Por outro lado, o acto de ler acompaña á configuración da narración e actualiza a súa capacidade para ser seguida. Seguir unha historia é actualizala na lectura"[23].

En realidade, a construcción da trama é un acto creador que non pertence soamente ó texto terminado senón tamén ó lector. A innovación e a meditación dos paradigmas que compoñen a trama acompañan sempre ó acto de lectura. É un acto no que o destinatario é activo e a súa actividade consiste en crear, como apuntaba Todorov, un universo imaxinario propio partindo do relato do autor. A lectura suscita un problema de fusión de horizontes: o do lector e o do texto; o que equivale a dicir que hai unha intersección entre o mundo do texto e o mundo do lector. Ou, como afirman autores tales como Hans Robert Jauss, W. Iser e Roman Ingarden, o lector termina a obra na medida en que a obra escrita é entendida como un esbozo para a lectura. Tanto a teoría da lectura de Iser, como a estética da recepción descrita por Jauss, teñen en común "o ver no efecto producido polo texto sobre o receptor, individual ou colectivo, un compoñente intrínseco da significación actual ou efectiva do texto. Para os dous, o texto

21. *Ibidem*, 1983, p. 87.

22. Ricoeur, P. "Mimèsis, référence et refiguration dans *Temps et Récit*"; p. 38. A influencia do mundo imaxinario sobre o mundo real, así como a maior capacidade expresiva do mundo real desde as categorías do imaxinario, exprésase de forma xenial nos personaxes centrais do *Quijote*. Don Quijote refigura o mundo, transformándoo nun mundo aberto, fronte á interpretación máis simple e cerrada de Sancho, que acaba por ceder á atractiva e ilusionadora visión de Don Quijote.

23. Ricoeur, P. *Ibidem*, 1983, p. 116.

é un conxunto de *instruccións* que o lector individual ou o público *executan* de forma pasiva ou creadora. O texto só se fai obra na interacción do texto e receptor"[24].

Importa, sen embargo, non confundir os dous momentos da *mímese* propostos por Ricoeur. Á mímese II concérnelle a *configuración* mentres que para mímese III está reservada a función *refiguradora.* Esta diferenciación, en principio insignificante, axúdanos a entender a que fai referencia ó carácter aberto da obra e á función do lector como participante activo dentro do proceso da súa terminación. A aportación dos integrantes da escola da recepción, antes citados, encontra unha meirande comprensión logo da bifurcación descrita polos dous momentos da mímese. Posto que, "unha obra pode estar *cerrada* en canto á súa configuración e *aberta* en canto á influencia que pode exercer no mundo do lector. A lectura é precisamente o acto que realiza o paso entre o efecto de peche, segundo a primeira perspectiva, e ó efecto de apertura, atendendo á segunda"[25].

O traballo de refiguración do lector debe ser viable, aínda cando, como no caso do *Ulises* de Joyce, as dificultades da reconstrucción estean predispostas polo autor. A obra non pode estar cerrada nin tampouco pode o lector enfrontarse a ela sen unha predisposición e receptividade plena á súa mensaxe. Calquera creación debe interesar ó lector, non esquezamos que a el se dirixe, pero ese interese non é simple trivialización, nin unha creación en sintonía co que o lector quere escoitar. O interese da obra está na súa capacidade de facer desaparecer a linealidade da súa trama para que poida ser reconstruída, refigurada. A disolución da trama que ten lugar no acto de lectura debe ser entendida como un sinal que se dirixe á súa creatividade para que coopere na recreación desa obra. Nunca a sensación de frustración e incapacidade do lector na reconstrucción da trama debe ser a aspiración do autor. Aínda que, en ocasións, funciona un prexuízo nocivo que considera ó obscuro, ó críptico e difícil de reconstruír, de ton máis elevado que aquilo que comprendemos con máis facilidade. Estamos diante dun prexuízo que non pode presentarse como fin da obra e a súa xustificación nin sequera é defendida por aqueles que practican este "esoterismo narrativo" para elevar a consideración da súa creación. "Cómpre —afirma Ricoeur— que o traballo de composición por parte do lector non se faga imposible, pois o xogo das expectativas, da decepción e do

24. *Ibidem,* 1983, p. 117.

25. "Dans la mesure où toute oeuvre agit, elle ajoute au monde quelque chose qui n'y était pas auparavant; mais le pur excès qu'on peut attribuer à l'oeuvre en tant qu'acte son pouvoir d'interrompre la répétition, ... ne contredit pas le besoin de clôture". Ricoeur, P. *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction.* Seuil, París, 1984, p. 36.

traballo de reordenación só segue sendo posible se as condicións do seu éxito se incorporan ó contrato tácito ou expreso que o autor firma co lector: eu desfago a obra e vos refacédela o mellor posible"[26].

En filosofía, a necesidade de que este acordo implícito funcione é unha esixencia básica do discurso. O autor defende unha idea e para facelo emprega certos argumentos que deben ser comprendidos. Non seguir cada un dos pasos do desenvolvemento da idea é perder a idea. Nunha novela un personaxe pode non ser comprendido en toda a súa dimensión, pode que non saibamos en que medida contribúe á configuración da trama e, sen embargo, o acto de lectura e a recreación do mundo da obra realízase plenamente. Isto non quere dicir que o acordo que este pacto entre autor e lector supón, nun momento previo á lectura, siga funcionando despois. O lector sempre pode estar en desacordo coa posición do autor, coas teses defendidas, co modo de implantalas. O lector "ordinario", o lector "medio", en terminoloxía de Jauss, dunha obra de ficción non adoita opoñerse ó desenvolvemento argumental. Non debemos esquecer que non se escribe para especialistas en literatura ou filólogos. No caso da filosofía escríbese, en teoría, para todo aquel que poida ler pero, sobre todo, para intercambiar ideas con outros filósofos ou, cando menos, para un público culto, para a academia, para unha inmensa maioría que é minoritaria. Soamente a través desta expresión contradictoria podemos albiscar a tensión á que se ve sometido o escritor de filosofía: a mirada absorta e perdida no horizonte, os pés descansando sobre unha terra común.

O que comparten a literatura e a filosofía é a aparición dun mundo textual que xera unha *teoría de efectos*. A noción do mundo do texto refírese a un mundo no que podemos habitar e desenvolver as nosas posibilidades máis propias partindo da obra. A lectura é, xustamente, a mediación entre o mundo ficticio do texto e o mundo efectivo do lector. Tanto os efectos da ficción, como do pensamento discursivo, efectos de revelación e transformación, son efectos de lectura. É a través da lectura como a literatura e o pensamento filosófico, artellado nun discurso, retorna á vida, recobrando unha existencia virtual que non posuían logo de separarse do autor[27]. Tanto a obra literaria como a filosófica trascéndense na dirección dun mundo refigurado pola lectura. Os textos literarios e os filosóficos superan o carácter cerrado que

26. Ricoeur, P. *Ibidem,* pp. 42-43.

27. Cf. Ricoeur, P. *Temps et Récit III —le temps raconté—*. Seuil, París 1985, p. 149. Ricoeur fai referencia ó ámbito da literatura, nos esforzámonos en mostrar que tal situación pode ser extrapolada ó plano do discurso filosófico. Así, por exemplo, permitímonos facer extensibles á filosofía enunciados como o seguinte: "C'est en effet seulement par la médiation de la *lecture* que l'oeuvre littéraire obtient la significance complète, qui serait à la fiction ce que la représentance est à l'historire", p. 230.

lle impoñen as súas estructuras inmanentes. "O *mundo* do texto —afirma Ricoeur— marca a *apertura (ouverture)* do texto sobre o 'afora' (*dehors*), sobre o seu 'outro' (*autre*), na medida en que o mundo do texto constitúe por relación á estructura 'interna' do texto un enfoque intencional absolutamente orixinal"[28]. Tomado á parte da lectura, o mundo do texto conduce a súa trascendencia cara a unha inmanencia. O seu verdadeiro ser queda en suspenso, ou o que é o mesmo, o seu estatuto ontolóxico queda á espera da configuración que se produce no acto de lectura. Na lectura o dinamismo da configuración termina o seu percorrido. No *máis alá* que supón a acción efectiva, axudada polo arroupo das obras recibidas, é onde a configuración do texto se transforma en refiguración. Estamos, de novo, na posición definida con anterioridade como *mímese III*, na que a lectura era a mediación necesaria entre o mundo do texto e o mundo real do lector. "Unha reflexión máis precisa —dinos Ricoeur— sobre a noción do mundo do texto e unha caracterización máis exacta do seu estatuto de trascendencia na inmanencia convencéronme, sen embargo, de que o paso da configuración á refiguración esixía a confrontación entre dous mundos, o mundo ficticio do texto e o mundo real do lector. O fenómeno da lectura tórnase así no mediador necesario da refiguración"[29].

Este é, en definitiva, o lugar onde mímese e realidade se enfrontan dun xeito creativo, onde se produce o milagre da configuración do mundo real a partir da realidade virtual do mundo da ficción, o lugar de nacemento dunha dialéctica entre dous modos de apreixar a realidade que amplía a comprensión dun mesmo a través da comprensión dos textos.

M. A. V.

28. Ricoeur, P. *Temps et Récit III*, p. 230.
29. Ricoeur, P. *Ibidem*, p. 231.

Notas para un estudio do realismo galego

Antón Risco

Na actualidade, o termo *realismo* é un dos que provocan máis polémicas no eido artístico. A pluralidade de lecturas a que deu paso a nosa posmodernidade, mais que xa viña proposta pola derradeira manifestación da modernidade (quero dicir, a vangarda artística de comezos do século), permite que, teoricamente, poida hoxe falarse de tantos realismos como lectores. Mais esta problemática é estudiada con notable extensión e profundidade por Darío Villanueva no seu excelente libro *Teorías del realismo literario*[1], polo que eu non quero entrar nela para evitar o risco de redundancias.

Xa que logo, eu parto aquí dun punto de vista algo diferente. De ningún xeito pretendo definir unha esencia, senón que me ateño ó tento de ir identificando unha práctica literaria tal como se veu producindo na historia con todas as súas relatividades e impurezas e, por riba de todo, como foi considerada polos que estableceron as bases da chamada institución literaria, é dicir, aqueles autores, críticos, profesores, editores, xornalistas e demais que conseguiron impor os seus criterios e dirixir a lectura ou lecturas da escrita de ficción.

Tomando apoio, pois, nesa base e remontándose ó pasado, é ben doado de ver que cando se fala verdadeiramente de realismo literario (non filosófico, que é cousa ben antiga) ó punto de constituír unha práctica deliberada e consciente en oposición a outras ás que pretende oporse, é no século XIX. O que non impide que se lle poidan atopar precedentes máis ou menos claros noutras épocas.

1. Espasa Calpe. Madrid, 1992.

Non se atopan tanto na Idade Media, como pensaba Menéndez Pidal[2] e tantos outros (opinión xustamente condicionada polo tipo de lectura determinante no século XIX). O repaso das literaturas europeas daqueles séculos leva á conclusión de que a problemática que se consideraba era a da historia e da ficción (a que xa na Antigüidade significara a do *epos* e do *mitos*), mais de ningún xeito a dunha ficción realista en oposición a unha ficción irrealista. Estes conceptos, aínda que non se expresasen coas mesmas palabras, comezan a manexarse no Renacemento, e aínda máis claramente no Barroco. De aí que cando Cervantes parodia cunha intención denigrante a literatura de cabalerías, é para afirmar un tipo e ficción diferente, alongada daquela (que consideraba esaxeradamente marabillosa) e máis achegada á vivencia empírica do mundo. Desde logo, detrás deste conto andaban a exerceren a súa influencia as poéticas de Aristóteles e de Horacio, mais tal como eran lidas polos eruditos do seu tempo, como o Pinciano.

Polo tanto, en oposición a aquela literatura de fantasía desatada e mal escrita, Cervantes propón, por exemplo no capítulo XXII da primeira parte do *Quijote*, outra que poderiamos considerar prerrealista, defendida por Ginés de Pasamonte, quen xustamente, referíndose ás súas memorias (¿e non significarían estas un proxecto de escrita do propio Cervantes?), erixe como modelo desoutra práctica literaria *Lazarillo de Tormes*. Iso non quere dicir que non se sinta atraído por outros modos que acollen o marabilloso, como proban *Los trabajos de Persiles y Segismunda* e o seu proxecto de facer unha segunda parte da *Galatea*. Mais o que conta é que faga a diferencia entre as dúas maneiras literarias, as cales mestura ben suxestiva e deliberadamente nas novelas exemplares *El casamiento engañoso* e *El coloquio de los perros*; co que xerou unha das primeiras, e ben didáctica, obras de fantasticidade máis pura.

Tamén en Francia, novelas do tipo de *La Princesse de Clèves* (1678), de Madame de La Fayette, afirman un tipo de ficción literaria diferente da que propoñen os contos de Perrault ou as fábulas de La Fontaine. No século XVIII, son xustamente autores franceses (como Rousseau, Diderot, L'Abbé Prévost, Choderlos de Laclos) e ingleses (tales Richardson e De Foe) os que desenvolven ese relato prerrealista no que, sen dúbida, segue a haber unha forte influencia das poéticas neoclásicas, tal como regraban o teatro —o principal espectáculo da época,

2. Xustamente, o feito de que os poemas épicos se prosificasen nas crónicas, como el proba, indica que eran comunmente considerados como relatos históricos, mais non como relatos de *ficción* histórica. Certamente, a xente narraba contos ficticios cunha finalidade lúdica, mais que non se escribían polo mesmo que non se consideraban serios. A escrita era daquela cousa demasiado cara e excepcional. En xeral, a ficción só pasaba á letra se constituía unha alegoría cunha finalidade didáctica.

o mestre dos costumes, como se consideraba—; fundamentalmente a comedia, que é o xénero que trata a temática contemporánea.

De aí que, por exemplo, Larra, a comezos do século XIX, para criticar negativamente unha obra romántica[3], cite a Boileau, pois contra o uso de "maravillas", de efectos irreais e fantásticos, o preceptista francés opinaba que "rien n'est beau que le vrai", "mais la Nature est vraie", e non só verdadeira, senón que é nela xustamente onde se condensa toda a verdade.

Penso que estes mesmos principios fundaron en boa parte a novela realista a partir de Balzac. Co tempo, a clase dominante, a burguesa, irá proxectando nela a súa propia mitoloxía. E cara a mediados do século non hai dúbida de que en todo o mundo occidental a institución literaria impón como manifestación suprema das artes a realista —considerada xustamente a máis seria e útil— e todas as outras maneiras serán xulgadas en función dela en tanto en canto se lle acheguen ou se lle opoñan. Considérase a máis natural, a única que xustificaba certamente a práctica da literatura de ficción, xa que a súa linguaxe non era outra cá da verdade (e xogo a mantenta co paradoxo). Fundado na observación directa da vida, na experiencia persoal do autor, en principio, canto se narraba debía ser verificable. De xeito que o discurso debía transparentar directamente o mundo como a fotografía (por iso a novela andaba xa a pedir a invención do cine). Escrita paralela á da historia —e que mesmo ás veces se consideraba superior a esta polo mesmo que eliminaba boa parte das súas continxencias e a reducía á esencia—, era tamén o seu complemento, xa que se ocupaba dos seres comúns, correntes, é dicir, dos *sen historia*, esquecidos por aquela. Por conseguinte, para aumentar a súa credibilidade, a estética realista foi procurando máis e máis o apoio das ciencias, tanto humanas como naturais.

Ó meu ver, os seus principios fundamentais eran os seguintes: a) que a linguaxe ten a capacidade suficiente para representar o mundo fenoménico tal como é percibido polo conxunto da humanidade e que, polo tanto, debe manter esta fidelidade; e b) que todo o que se conta ten que obedecer a leis consideradas colectivamente como naturais (como xa vimos que defendían os eruditos clásicos verbo do teatro).

A estas condicións obedecen realismos tan diferentes como o de Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Jane Austin, as irmás Brontë, Tolstoy, Dostoievski, Fernán Caballero, Pereda, Galdós, Eça de Queirós, Zola, Clarín, Pardo Bazán, poño por caso. Pero elas permiten xustamente que a xente faga ben a diferencia xenérica entre *Pepita Jiménez*,

3. Tratábase da traducción da obra de Ducange que en español se titulaba *Treinta años o la vida de un jugador*, crítica publicada en *El Duende Satírico del Día*, en marzo de 1828. Véxase o meu libro *Literatura y figuración*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 99-102.

Fortunata y Jacinta ou *Los pazos de Ulloa* e as *Leyendas* de Bécquer (mesmo se narran cousa tan verosímil para a meirande parte dos lectores españois da época como son os milagres[4]), como entre *El escándalo*, de Juan Ruíz de Alarcón, ou os contos do mesmo autor titulados *La mujer alta* ou *El amigo de la muerte*, ou entre os contos realistas e os fantásticos de Emilia Pardo Bazán.

Desde logo, partindo daqueles principios xerais, non era realmente difícil, nin para os críticos profesionais, nin para o común dos lectores identificaren decote a literatura realista e a irrealista.

Mais, por moi fiel que o escritor sexa a estes principios (impostos pola institución literaria, repito, como os cánones da narración ó longo do século XIX e en boa parte do noso), el traballa basicamente coa súa imaxinación, e esta, como é natural, tende a ir estendendo o seu voo á procura de novos espacios, de rexións descoñecidas. De aí que o narrador, no seu obradoiro, teña que manter de cotío unha difícil loita entre este pulo instintivo e os seus principios estéticos. E por intres acósao de tal xeito a tentación a delinquir, que estes ceden. Trátase, en suma, dunha actitude de rebeldía na que a imaxinación e, por conseguinte, o seu servidor-autor reivindican a súa liberdade, esa que non poden por menos que arelar, malia todos os principios estéticos, e que á fin concederanlles os vangardistas de comezos do noso século[5].

Abofé, estes comezaron a complicar non pouco as cousas. E tras deles, os críticos, abraiados cara á teimuda experimentación a que aqueles se daban, tiveron que ir recoñecendo no curso do século que hai ben diferentes modos de lectura das obras artísticas. Por exemplo, comezou a terse cada vez máis en conta o nivel formal, o significante, de xeito que, insistindo na súa importancia, veuse a considerar a obra artís-

4. De aí que, coincidindo con Félix Martínez Bonati (expono, por exemplo, no seu artigo "Cervantes et les régions de l'imagination", *Études littéraires*, Université Laval, agosto-decembro de 1975, pp. 303-343; reproducido en *Dispositio*, vol. II, nº I, 1977, pp. 28-53, "Cervantes y las regiones de la imaginación"), eu teño escrito repetidamente que o concepto de realismo é independente do concepto de verosimilitude; de aí que o milagre, sendo cousa tan verosímil nunha sociedade católica, non se considerase un recurso estético realista, xa que é por definición un fenómeno non natural, sobrenatural.

5. Así, se un repasa a historia do realismo desde a súa aparición no século XIX, decátase axiña de que case todos os seus defensores, e mesmo algúns dos máis radicais, cultivaron algunha vez a literatura irrealista. É o caso de Balzac, Flaubert, Dickens, Daudet, Mirbeau, Pedro Antonio de Alarcón, Galdós, Valera, Emilia Pardo Bazán, Clarín, Maupassant, por non citar máis ca algúns.

Pero é máis, por momentos tales autores non resisten á tentación de crebar o contrato estético realista dentro dunha mesma novela que se presenta e desenvolve en case todo o seu decurso como tal. Un exemplo atopámolo en *Salammbô*, de Flaubert, novela histórica sometida a un rigoroso esforzo de reconstrucción arqueolóxica, para a que o seu autor se documentou polo miúdo, anque en determinado intre debeu recoñecer que só podería aspirar a unha aproximación. Mais non por iso tiña que rematar a obra cunha frase tan ambigua que sitúa de súpeto ese final no fantástico: "Ainsi mourut la fille

tica por riba de todo como discurso (caracterización que hoxe mesmo se estende a todo tipo de escrita, como a da historia, das reportaxes xornalísticas, etc., como tamén a todo tipo de expresión, tal a fotografía). De aí que, consecuentemente, haxa críticos literarios, como Irlemar Chiampi que consideran obras de Alejo Carpentier que no seu decurso diexético non introducen ningún elemento extranatural, como marabillosas[6].

Por outra banda, as dificultades de relación que se viñeron sinalando entre a figuración[7] e o referente, trouxo como consecuencia que uns veñan defendendo a autorreferencialidade da literatura, ou sexa,

d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit". Co que o texto ábrese ás seguintes preguntas que doadamente se cuestionará o lector: que o feito de tocar ese manto sagrado producise a morte de Salammbô, ¿non é máis ca unha alegoría referida ó amor que a filla de Hamilcar dera a Matho, polo menos en parte, na tenda deste e riba do manto da deusa Tanit? ¿Ou trátase dun castigo sobrenatural por ter profanado o manto?

Semellante enigma proxecta a solución do conflicto na fantasticidade máis pura. O mesmo ocorre en *Misericordia*, de Galdós, novela na que tras todo un desenvolvemento e unha ambientación tan radicalmente realistas, velaquí que semella entrar de súpeto no mundo real unha figura puramente imaxinaria (ideada polo personaxe de Benigna para agachar a súa mendicidade). Trátase do crego don Romualdo, quen soluciona economicamente a situación da familia (como ocorría na fantasía da serventa e ó que, por se non abondase, atribuía esta o mesmo nome). Tal obxectivación inagardada do desexo de Benigna deixa o lector abraiado, empuxándoo a multiplicar as súas preguntas e hipóteses: ¿trátase dunha pura coincidencia ou dun fenómeno sobrenatural que premia a abnegación da serventa? Velaquí, pois, outra solución enteiramente fantástica dunha situación que obedecía ata ese momento, rigorosamente, á convención estética do realismo, convención que se restablecerá de novo tras desta pasaxe desconcertante nas páxinas que seguen.

Así que a obediencia realista de tales autores e de tantos outros, non é tan firme como cabería agardar; polo menos aparece salferida de pequenas traicións. E digo que cabería agardar, porque iso non impedía que, na orde teórica, aparecese o realismo a case todos eles como a maneira idónea da expresión literaria, polo menos nos xéneros narrativos.

6. En realidade, na meirande parte das obras de Carpentier (incluída *El reino de este mundo*, no prólogo da cal expón a súa idea de "real marabilloso") non se producen fenómenos extranaturais. Mais Irlemar Chiampi no, por outra banda excelente, libro *O realismo maravilhoso*. Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1980, analiza o discurso de *Los pasos perdidos*, por exemplo, como desrealizador. É certo, mais, ó meu ver, iso non abonda para arredar a obra do realismo na súa xeralidade. Descricións desrealizadoras do mesmo xeito atopámolas en moitos escritores realistas tradicionais, como en ben coñecidas pasaxes de *Peñas arriba*, de Pereda, nas novelas de Flaubert e en tantos relatos naturalistas de Maupassant.

7. Eu tendo a utilizar os conceptos de *figura*, *figuración* nun sentido diferente do que é de uso en lingüística. Eu véxoo como o espacio imaxinario onde se desenvolven acontecementos imaxinarios e co cal o lector responde ó texto. O lector é, xa que logo, tan responsable como o autor destas figuras: ambos os dous elabóranas xuntos. Na *figuración* podemos distinguir entón o *figurante* (conxunto de recursos que expresan o figurado) e o *figurado* ou representación imaxinaria en todo o seu ilusionismo empírico. Pero é xustamente este ilusionismo o que, ó meu ver, caracteriza a obra artística na súa función social. O senso que eu dou á palabra non se corresponde tampouco co que ten no pensamento de A. Greimas. Para este teórico, a figura ten, por riba de todo, unha función semiótica. Por iso el se desfai dela axiña para ir á procura da significación dalgúns dos seus riscos e non retén senón a forma do contido. Eu, pola contra, tento de ficar nela, xa que o meu interese é resoltamente estético. Velaquí polo que o meu punto de vista é máis ben pragmático. A figura é suxerida polo feixe de discursos que compoñen o figurante (interdiscursividade, concepto utilizado por varios teóricos) e é completada en cada lectura polo lector real quen, pola súa banda, traduce tales termos ó seu propio figurante, composto doutro feixe de discursos que tira da súa propia biblioteca mental e autobiografía. Véxase o meu libro *A figuración literaria I*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1991.

que ela non reflecte máis ca ela mesma. No extremo, significaría a fuxida da realidade. Pero, para outros, a literatura, quéirao ou non, sempre se refire á realidade. Polo menos debe facelo, e no extremo desta tendencia atopámonos co que se chama compromiso.

Entre os dous, os latinoamericanos que traballan con mitos amerindios ou amerafricanos, pero que non queren ser considerados como *irrealistas,* chaman ás súas obras realistas máxicas ou realistas marabillosas[8]. Fundándose, pois, na realidade social destes mitos, poñen o acento nun referente resoltamente diferente do europeo, mesmo se se trata de autores europeizados que se dirixen a lectores que non o son menos[9]. Mais para evitar o paradoxo destes termos que dan lugar a tantas polémicas, ¿por que non chaman mellor a tales textos "míticos", co que quedaría ben máis clara a súa finalidade revalorizadora xustamente de certas mitoloxías e co cal entrarían noutro sistema de relacións, á marxe da oposición realismo-irrealismo co que entran xustamente en conflicto coas tradicións de lectura europeas?[10]

8. Como é ben sabido, trátase na orixe, de conceptos ben diferentes, o de realismo máxico procedente da Alemaña do primeiro cuarto de século (Franz Roh) e atribuído ás artes plásticas; o segundo, da Cuba da segunda metade do século (Alejo Carpentier) e aplicado á literatura e á cultura en xeral. Os dous foron empregados con ben varias significacións (sobre todo o primeiro) por coñecidos autores e críticos. Mais co tempo fóronse achegando e hoxe, para moitos, se confunde. Referíndose á literatura hai quen prefire usar os termos de realismo marabilloso. A xustificación máis común é de orde antropolóxica: o que é marabilloso para un europeo ou americano do norte, pode ser ben real para moitas poboacións da América Latina. Así, con nocións paradoxais desa sorte se afirma a súa mestizaxe cultural e, conseguintemente, a súa diferencia. Mais cando un se atén ós textos mesmos na súa significación estética e os confronta cos doutras literaturas (mesmo europeas e americanas do norte) esa diferencia xa non resulta tan clara. Decote cómpre saír da obra literaria concreta para entendela.

9. Á parte diso, é curioso que tanta xente tome en serio certas declaracións de Gabriel García Márquez na coñecida entrevista que lle fixo Plinio Apuleyo Mendoza e que publicou baixo o título de "El olor de la guayaba" en *La Oveja Negra,* Bogotá, 1982. Nelas di que todo o que conta nos seus relatos máis prodixiosos se inspira na súa propia experiencia, e que, polo tanto, son reais. Desde logo, boa parte dos autores fantásticos parten de experiencias reais que logo estilizan, deforman, fabulan na súa imaxinación. E moi ilustrativo a este respecto resulta como el explica a orixe da figura da levitación de Remedios la Bella en *Cien años de soledad*: suxeriulla o espectáculo dunha muller que tendía sabas a secar e que eran axitadas polo vento. Agora ben, o elemento fantástico engadiuno el, non o viu: o feito de que con ese vento a muller voase.

10. Xustamente é así como o profesor Jorge García Antezana prefire chamar á suposta narración real marabillosa, por exemplo, no seu artigo "María Tecún: mitos de fertilidad e invulnerabilidad en *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias", nas *Actas del tercer congreso de hispanistas de Asia,* Toquio, Xapón, 1993, pp. 544-552. A base vén ser a mesma que a da maior parte dos defensores daqueles autores ou termos: "Como precedente fundamental aceptamos la heterogeneidad de la cosmovisión mítica con respecto a la cosmovisión lógica". Mais, ó meu ver, o concepto podería estenderse a toda obra que se basea explicitamente en mitos colectivos dunha ou outra orixe en oposición ás que non o fan, como tamén ás que prefiren avantar mitos individuais. E isto á marxe do sistema de relacións que abranguen as ideas de realismo e de irrealismo. Dentro dela poderían distinguirse varios capítulos definidos pola orixe de cada mitoloxía: así habería o da greco-latina tan abundante, no que mesmo podería entrar o *Ulysses* de Joyce. Outros capítulos serían o da mitoloxía amerindia, africana e aínda a da afroamericana. ¿Non aclararía isto ben máis as cousas?

Chegado aquí, teño que dicir que a miña lectura das maneiras realistas e irrealistas parten da citada tradición decimonónica, polo que poño o acento no figurado (tal como eu considero este termo). De aí que considere o figurante en función del e o referente extratextual fóra da caracterización estética. A única maneira que atopo eu —e de acordo con outros estudiosos do fantástico— de diferenciar o realismo do marabilloso e do fantástico, é a de aterse á lectura *inxenua* do lector medio, quen se fai a ilusión (mesmo sabendo que é só ilusión) de que o que se conta son feitos verdadeiros dos que o narrador non é máis que o cronista (receptor aínda ben vivo hoxe, por exemplo, fronte á televisión). E daquela compara o que le co mundo empírico que coñece (se logo procura unha interpretación alegórica dos feitos, como tamén ocorre decote, xa se sae da ficción, do xogo da figuración, para entrar noutro sistema de relacións: desde o punto de vista alegórico todo é realismo). Iso non impide que un tente racionalizar no posible esa lectura común, tradicional, para ver de entendela mellor.

Partindo, pois, desta perspectiva, tentarei aquí anotar algunhas observacións que me arrincou a lectura de autores realistas galegos.

Aínda que no século XIX hai relatos galegos de carácter realista, en realidade só entrando no noso século se atopan textos que nos interesan verdadeiramente de acordo coa nosa sensibilidade actual. E daquela os primeiros autores que salientan na maneira son Otero Pedrayo e Castelao. O segundo co conxunto dos seus relatos (*Retrincos, Cousas* e a novela *Os dous de sempre*, que procurou como horizonte a picaresca), e o primeiro en boa parte dos seus contos e en todas as súas novelas, iniciadas coa excelente triloxía de *Os camiños da vida*.

Varias veces expuxen por certo a importancia do ano de 1928 na literatura galega, xa que é nel cando aparecen as primeiras novelas do século, a citada de Otero e *O porco de pé*, de Vicente Risco. Coa particularidade de que as dúas poñen o pé no século practicando dous dos tipos de escrita que prevalecían daquela no mundo: a impresionista (*Os camiños da vida*) e a expresionista (*O porco de pé*). A máis realista das dúas é, sen ningunha dúbida, a de Otero, xa que a de Risco (á parte dunha intervención moi episódica do Diaño), conforme coa tradición satírica, deforma os elementos de xeito a proxectalos xa na fronteira desa maneira. Risco, influído pola vangarda, interesado pola experimentación, a penas practicará o realismo canónico (agás en *A Coutada*). Otero, pola contra, seguirá a cultivalo, cada vez máis obediente á tradición decimonónica, nas súas novelas, mentres que nos seus contos combina a maneira realista coa fantástica.

Non menos tradicional será o realismo de Ánxel Fole nos seus contos, nos que a cultura literararia se liga ó folclore vernáculo, todo o

cal tende a expresarse nun idiolecto sinxelo achegado decote á fala conversacional. En canto a Eduardo Blanco Amor, é quen se achega máis, entre todos os escritores anteriores á fin do franquismo, ó naturalismo. Neste entran, sen ningunha dúbida, os seus tres libros narrativos (agás un conto de *Os biosbardos*[11]). Mais iso non impide que, á fin como home do seu tempo, sexa ben consciente das limitacións do realismo, como expresa ben no prólogo a *A esmorga*, titulado "Documentación"[12]. Posteriormente, a multiplicación da narrativa galega trouxo como consecuencia un enriquecemento do seu realismo.

Feita esta curta introducción (xa que non pretendo de ningún xeito facer aquí a historia do realismo galego), quero referirme a algúns textos que me chamaron particularmente a atención polas novidades que aportan ó realismo en xeral e que coido paga a pena salientar. Son puntos que se me impuxeron ó azar das miñas lecturas e cos que non pretendo, de ningún xeito, ser exhaustivo. Só quero bosquexar con eles un estudio que quizais un día me poña a desenvolver. Polo de agora aludirei de présa a tres novelas, que citarei en orde á data da súa publicación.

Desfeita (1983), de Camilo Gonsar, a cal, por riba de *Cara a Times Square* (1980) —única novela das tres publicadas ata agora por este autor que entra resoltamente no irrealismo—, olla e procura a complicidade, penso eu, da primeira que escribiu, *Como calquera outro día* (1962). Xustamente *Desfeita* podería levar este mesmo título, pois como aquela, recolle un correr temporal enteiramente común, banal, do que calquera outro home puidera dar conta. Abofé, nas dúas é o cotián o que se impón en primeiro termo, mais analizado cunha sutileza e intelixencia que fai pensar, poño por caso, no realismo delicado, todo sensibilidade e suxerencia, que practica certo cine francés ben recente. Pero entre estas dúas novelas, a máis de acusarse a diferencia de ambiente (urbano na primeira, rural na segunda), imponse unha marcada diverxencia no tratamento e nos contidos: a *Desfeita*, que é a que aquí quero salientar, conforma un bo exemplo de novela negativa, ou sexa, que dá conta indirectamente dun suceso ben importante, sen dúbida, referente ás repercusións da guerra civil nun lugariño galego, pero que non se conta, só se suxire e por fin se revela no remate. Aínda que desde cedo o lector se decata de que é ben máis importante o que o narrador homodiexético (que temos que considerar como semirrepor-

11. Trátase do titulado "Bartomeu e os biosbardos", que eu incluín na *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, Galaxia, Vigo, 1991, pp. 165-174.

12. Nela di que, dado o feito de pasaren case corenta anos desde que se recolleu "Tan lene documentación" e uns noventa desde que se produciron os sucesos mesmos, "será doado que [o seu relato] se resinta dalgunhas chatas no tocante á verdadera [*sic* por *verdade*, supoño] ouxetiva". E segue esta burla: "coma decote pasa coas fórmulas realistas ás que este escrito se axusta conscentemente, adementindo, por adiantado, o seu autor, os normaes aldraxes e vilipendios que de tal decraración poidan seguirse", Bos Aires, 1959.

teiro, xa que a novela leva o subtítulo de *Semirreportaxe*) e os outros personaxes calan que o que din. Axiña, pois, o lector é convidado a modelarse unha novela paralela, agachada, mergullada na aparente banalidade do discurso explícito, e toda ela tecida con sutís fíos de misterio e silencio. Velaí, pois, unha desas escritas que estimulan ó receptor a desenvolver unha figuración ou figuracións (mesmo se son só conxecturais) —no sentido no que eu utilizo o termo— resoltamente diferentes da que propón o narrador, nun torneo imaxinario paralelo que acada a solución ó final, cando o misterio se revela. Daquela o lector verifica se algunhas das súas figuracións coinciden ou non coa que quixo amañarse o autor. É o mesmo que ocorre coa novela policíaca clásica, coa diferencia de que nesta o lector, partindo dunha acción aparentemente complexa e misteriosa, ten que conformar á fin cunha figuración enteiramente banal: un simple suceso como os que recollen a diario os xornais, mentres que na *Desfeita*, como vimos, o resultado é o contrario: a figuración imposta ó remate é ben máis importante e grave que a que narrador e autor implícito finxían debuxar ata aquel momento.

Ofrece, xa que logo, a suxestión dunha novela mínima resolta nun realismo dunha extrema sobriedade na que a letra ten por función a de arrempuxar a ler os brancos. Pero tamén cunha finalidade ben diferente da pretendida, verbigracia, por un Azorín cos seus "primores do vulgar": no seu caso a novela suxerida era tan banal como as figuras mínimas nas que se apoiaba (certamente, para o autor levantino o principal eran os valores de ambiente; de aí o seu impresionismo), mentres que na novela de referencia (redactada, por certo, nun tipo de discurso moito máis tradicional, ben lonxe das preocupacións formais de Azorín), xa sabemos que a agachada e implícita non ten nada de vulgar, senón que representa, con fondura, certo tipo de comportamento humano.

Os mortos daquel verán (1987), de Carlos Casares, amosa ó respecto unha particularidade formal ben interesante. Toda ela está redactada en estilo legal, xurídico, como se se tratase dos atestados referentes a un suceso tráxico coas conseguintes declaracións das diferentes testemuñas, etc., o cal xa é unha novidade na literatura galega. Agora, unha característica súa de interese máis universal é que toda a novela está escrita en resumo.

Teñamos en conta as básicas unidades narrativas que a crítica acostuma a distinguir na narración (as que Gérard Genette, no seu libro *Figures III*, mete no capítulo das *frecuencias*) e que expresan o seu *tempo*: o resumo ou sumario (do inglés *summary*, que Genette traduce por *sommaire* ó francés), a escena e a pausa descritiva. As tres se combinan decote segundo as necesidades do relato, tendo en conta o que se quere salientar ou non. Pois ben, *Os mortos daquel verán* desenvól-

vese estrictamente conforme á primeira unidade, cousa ben amiudada na narración espontánea que se fai oralmente, pero ben pouco, pola contra, nunha novela. Esta de por si, dada a súa extensión, tende a esixir desde as súas orixes unha modulación do tempo narrativo que facilite a lectura e que vivifique a acción, permitindo na escena, por exemplo, que os personaxes se expresen directamente no diálogo.

Logo, o lector da novela de Casares agarda nela o respecto desta convención, mais axiña se ve defraudado na súa expectativa (e, compensatoriamente, por contraste, mellor retribuído). No correr do texto, o lector ten logo o sentimento de ser arredado considerablemente dos acontecementos por ese teimudo intermediario xurídico co que dá conta dos actos coa neutralidade que esixe o estilo legal. Velaí, pois, que a pretendida obxectividade cientificista que predicaba o naturalismo é aquí acentuada de tal xeito pola mímese coidadosa dun tipo de discurso que xa enfeitizaba ó realista Stendhal cando se inspiraba para a súa escrita no Código Civil. Mais tanto el coma o *fotógrafo* Flaubert, o *xornalista* Galdós ou o *científico* Zola interrompían decote a fala pretendidamente neutra dos seus narradores para ceder a palabra directamente. Aquí non, todo é estilo indirecto, todo pasa a través do falante xeral básico, inconmovible na súa esixencia de dar conta. Xa que logo, o lector ten a impresión de ser erixido el mesmo en xuíz ou maxistrado que consulta un expediente e fronte ó cal terá que dar o seu fallo. Certo, el é xustamente quen terá que pronunciar o veredicto final nun proceso no que é comprometido de súpeto con toda inocencia pola súa banda. Velaquí, pois, un tipo de realismo ben interesante e novo que se afirma ó nivel pragmático, ou sexa no mesmo proceso de relación emisor-receptor, mais cunha implicación do lector meirande que de costume.

Certo é que a crítica —tal a de Anxo Tarrío Varela nos seus libros *Literatura gallega*, Taurus, 1988 e *Literatura galega*, Xerais, 1993— sinala como tras dese pretendido discurso legal tan neutro, se atopan no texto claros sinais, observacións, estilizacións, enfoques e chiscadas do autor implícito que move todos os fíos tras do narrador. Polo que xa non é este só, estes máis ben, os que falan, senón tamén ese principio de vontade que guía todo o texto e no que se proxecta o autor histórico. Algún xulgou o conto como un elemento de inverosimilitude que falsea o contrato realista. É verdade, pero esta transgresión do pacto realista e mesmo do de verosimilitude cobre toda a historia da narración literaria, como vimos. Aparece xa no *Quijote* (no que Cervantes fai responsable do conto a Cide Hamete Benengelí) e na picaresca. Compréndese que o autor canse ás veces de ter que simular tanto e coido que mesmo debemos agradecerllo. Certo, para min iso é máis ben unha característica positiva ca negativa: dese xeito, así traicionando

a convención establecida na maneira, lembra por intres ó lector que o que está a facer por riba de todo é ler literatura. Significa, pois, unha pausa no xogo da ficción semellante un chisco ós entreactos na representación teatral. E así mesmo dá proba dun realismo absoluto, e mesmo de historicidade, ó considerar o conto a outro nivel pragmático: extratextual, no da comunicación emisor-receptor reais.

Polo demais, éste último, xa que a súa lectura tende a ser conservadora, tradicional —en canto que para entender toda innovación ha de traducila a un código coñecido e establecido—, nesta xeira, non conformará con enriquecer o figurado, como sempre, coa súa propia imaxinación, senón que tamén tenderá por momentos a modificar o figurante introducindo aquí e alí unha escena na que *escoite* falar ós personaxes. Tal é como se manifesta de cotío o torneo entre o autor transgresor e o lector corrector e recuperador.

Scórpio (1987), de Ricardo Carvalho Calero, propón dentro da novela galega, unha ben interesante estructura perspectivista. Toda ela redactada en estilo directo, combina diferentes testemuñas homodiexéticas referidas ó mesmo personaxe, que, en troques, non fala endexamais do mesmo xeito, quero dicir, fóra dos diálogos que reproducen os outros. É certo que este perspectivismo vén da literatura do século XIX. Velaí está o *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Na España do século XX maniféstase potenciado polo perspectivismo filosófico orteguiano. Atópase no teatro, verbigracia no de Pirandello, e no cine, por exemplo, *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. É o que Gérard Genette, en *Figures III*, chama "relato de focalización interna variable", xa que o personaxe focal cambia.

Mais este perspectivismo tradicional obedecía, ó meu xuízo, ós seguintes propósitos: histórico, psicolóxico e ético. Segundo o histórico, procúrase unha meirande apariencia de obxectividade (un mesmo feito é testemuñado por diferentes personaxes), polo que o novelista mimetiza ó historiador á procura de diferentes declaracións e puntos de vista que transmitan unha visión máis redonda dos feitos: así pretende acadarse un realismo extremo. Segundo o obxectivo psicolóxico, cada personaxe dá a súa propia interpretación dos feitos de acordo co seu propio carácter, biografía e visión do mundo. De aí que estes se poidan contradicir; é o caso dunha ben coñecida e citada obra de Pirandello: cadaquén ten a súa verdade. De acordo coa finalidade ética, como os personaxes están máis ou menos implicados nos feitos necesitan xustificárense e entón menten: é o caso do filme *Rashomon*.

Mais eu coido que a novela de Carvalho Calero non persegue ningunha desas finalidades. Nela ningúen pode testemuñar verdadeiramente nada porque o obxecto de coñecemento de que se trata é desco-

ñecido para todos os personaxes que falan del, malia ter convivido con el durante anos, de telo proafillado, amado no leito, de estudiar na súa compaña e así. Trátase do propio protagonista, Scórpio, personaxe misterioso, enigmático en todo o seu perfil e desde a súa orixe ata a morte: endexamais revela a súa verdadeira intimidade. Consecuentemente tampouco hai contradicción nas testemuñas dos outros verbo del. Os cales nada teñen que se reprocharen porque tampouco lle causaron mal ningún. Máis ben foi el o que prexudicou ós outros, polo menos ás mulleres. Levou unha vida triunfal, sen problemas, longo encadeado de sucesos importantes, coa soa negatividade da morte, que lle vemos acontecer e que de todos os xeitos algunha vez teríaselle que cumprir.

O que aquí se afirma, polo tanto, é a ausencia de coñecemento, e neste senso atopo a novela ben orixinal, cunha fonda significación epistemolóxica moi do noso tempo. Expón dese xeito a imposibilidade de coñecer a un individuo que non se acomoda ós códigos sociais establecidos. De aí que mesmo as xentes que lle son máis íntimas nada saiban del, porque non dispoñen de claves para interpretar a súa conducta. O que proba que só coñecemos a xente en canto se adapta ós estereotipos sociais. É dicir, que son estes estereotipos os que coñecemos, non os individuos que se agachan tras deles. Tal é a razón de que Meursault de *L'étranger*, de Camus, fora condenado. Pero aquela novela condenaba a sociedade. Esta, o coñecemento en canto denuncia os seus límites. Iso bota por terra as pretensións da psicoloxía behaviorista, e outras semellantes, segundo as cales as xentes poden ser coñecidas polos comportamentos. Fora o que pretendera redescubrir a novela chamada "obxectivista" española dos anos 50, que dicían inspirarse no *Nouveau Roman* francés, aínda que seguindo un vieiro ben diferente dos que se embarcaran nesta corrente.

Pero consciente o autor de estar a facer algo verdadeiramente novo, vese na obriga de preparar o lector polo procedemento que se chama da *mise en abîme* ou relato especular: un dos falantes, Salgueiro, proxecta escribir a historia de Scórpio, e chega a redactar unhas cincuenta páxinas, mais á fin renuncia. Cando nos fala do seu propósito expresa as súas claras ideas verbo do libro, verbigracia, a de ter que inventar moitas cousas, xa que todo o mundo sabe tan pouco do tal Scórpio. Pero o feito de deixar interrompido o escrito abre unha ironía ben estimulante. Ata agora criamos xustamente estar a ler o mesmo texto escrito por Salgueiro, pero resulta que non hai tal. ¿Quen escribe logo? ¿Foi o texto mesmo que se autoescribiu? ¿Como temos que interpretar esta contradicción? ¿como unha confirmación da imposibilidade de escribir nada sobre Scórpio? ¿Trátase logo dunha sorte de anticipación para o lector de que non chegará a saber gran cousa dese personaxe, do seu enigma? Así todo fica en suspenso. Certo, é por riba de todo a

historia dun silencio, dun baleiro, dunha ausencia, dun obxecto de coñecemento irreductible, imposible.

Agora, se todas estas xentes poden dicir tan pouco dese misterioso protagonista que naceu baixo o signo de scorpio, falan, pola contra, doutras moitas cousas: da dictadura de Primo de Rivera, da chegada da República, dos anos do Frente Popular, do ambiente de Santiago e do Ferrol en tales tempos, da guerra civil en Madrid, Cataluña, Andalucía, da represión franquista no Ferrol. E neste caso a historia vese certamente a través de testemuñas encontradas, segundo que os falantes apoien un bando ou outro.

Porén, mesmo se o autor se refire á historia e ofrece a imaxe dunha época, consciente de que se fai nunha novela e, polo tanto, a través da mediación literaria, quere que o lector non o esqueza e, por iso, servíndose do seu portavoz, Salgueiro, prepara a aquel co anuncio de que, se ben fará falar a diferentes persoas, non por iso procurará na súa linguaxe unha total correspondencia co xeito de discurso que imporía a súa clase e condicionamentos culturais[13].

Ben se ve o lonxe que aquí estamos do enfoque realista tradicional tal como se fixo no século pasado. Deste xeito o lector non esquecerá nunca que está perante unha obra de ficción. Nela a *realidade* é aludida, desde logo, pero endexamais se pretende suplantala. Semellante distanciación cara a unha obra seudo-histórica en boa parte do seu desenvolvemento e que non responde á vontade socialista de Bertolt Brecht nin á aristocrática de Valle-Inclán (senón á problemática epistemolóxica á que xa aludían), axúdanos a facérmonos á idea de como se debe formular o realismo na nosa posmodernidade.

O mesmo fan as outras dúas novelas a que me referín (e insisto que non son, desde logo, as únicas que poden servir de exemplo neste conto dentro da literatura galega contemporánea). Certo, a moderni-

13. "Eu traduciria a unha linguage que pretenderia ser eficazmente literaria o discurso polifónico que constituiría a forma do romance.

"Este estaria, pois, integrado por umha serie de depoimentos em primeira pessoa, formulados por diversas personagens que estivessem em relaçom com Scórpio ou o seu entorno, e que projectassem luz —a su própia e variada luz— sobre esse entorno e sobre esse Scórpio. Nom me preocuparia de justificar esses depoimentos do ponto de vista da verosimilitude material. Por que se produzem esses depoimentos? Simplesmente, porque o autor decide que se produzam. Nom hai que explicá-los como informes que ao autor se enviam, ou como memórias que este descobre, ou como monólogos interiores que este surprende. As diversas personagens forom testemunhas de determinados acontecementos, ou reflexionaron sobre determinados feitos; e o autor dispom do poder necessário para transmitir ao leitor em forma de solilóquios —nalgumha ocasiom, em forma de carta ou alocuçom— as vivências que lhe interessam. [...] Eu sei o que eles sabem [os personaxes], eu sei o que eles pensam; eu teño registrados os seus saberes e os seus pensamentos num disco —mas traduzidas as palavras ao meu discurso literário—, e fago girar o disco perante o leitor" (Sotelo Blanco Edicións, 1987, pp. 83 e 84).

dade fixo xa a crítica do realismo. Mais neste caso trátase da súa reintegración serena e consciente dos seus límites, do mesmo xeito que hoxe pode seguir a ser racionalista —¿e como non?—, pero a condición de non esquecer que a razón —mesmo se polo de agora non se atopou mellor instrumento para fuchicar no mundo e para dar conta dos resultados— nunca é pura nin desinteresada e que anda ben lonxe de ter os poderes da variña do mago Merlín. Isto fai que as tres novelas referidas poidan considerarse como elaboradoras dun realismo posmoderno.

A. R.

Poesía lírica e realismo intencional

Darío Villanueva

Nestes últimos anos, a miña identificación coa teoría literaria de carimbo fenomenolóxico levoume ó convencemento de que o realismo é un fenómeno fundamentalmente pragmático, que nace dunha visión do mundo externo que o lector —cada lector— aporta e proxecta sobre un mundo intensional que o texto suxire. Por iso Paul Ricoeur[1], na súa interpretación da *mimesis*, subliña a súa identidade —reforzada polo mesmo sufixo— con *poiesis* e con *praxis*, que lle dan un sentido de referencia productiva do mundo, e non duplicativa do mesmo.

A defensa formalista, inexcusable, da autonomía do universo intensional inmanente ó texto non esixe, sen embargo, a negación de que a literatura fala da realidade ós seus destinatarios ou, por dicilo doutro xeito, que os lectores fan falar da súa realidade ás obras literarias. Non é por completo rexeitable tampouco, desde este xeito de presentar o problema, a perspectiva do autor, que, cando se erixe en *prima ratio* do realismo, dá lugar ó que se deu en definir como "falacia xenética".

Pero é un feito que a intencionalidade do receptor pode coincidir coa de quen creou o texto. Susana Reisz de Rivarola[2] teno visto e formulado claramente: diso só hai garantía cando o lector dispón dunha visión da realidade similar á do autor, por ser o seu coetáneo, pertencer á súa mesma comunidade cultural ou terse esforzado, no caso contrario, en acurtar a distancia hermenéutica entre os dous.

1. Ricoeur, Paul. "Mimesis and Representation" en *Annals of Scholarship* II, 3, 1981.
2. Reisz de Rivarola, Susana. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" en *Lexis*, 3, 2, 1979, p. 144.

Esa cointencionalidade, perfectamente aceptable como posible, é, non embargante, moito menos común cá que soe actuar coa maioría dos textos actualizados realisticamente: a intencionalidade exclusiva do lector, porque a do autor, por ela soa, non é determinante neste senso.

En consecuencia, é posible que esta perspectiva do realismo intencional sobre a que estiven a investigar permita erguer encol de bases sólidas o que, ó primeiro, pode ser visto coma un arriscado paradoxo. Estou a me referir, verbo dunha opinión moi estendida desde Aristóteles —en quen non é que a poesía se exclúa da *mimesis*, senón que está practicamente ausente de toda a *Poética*—, á plena presencia da poesía lírica no marco do fenómeno literario da productividade realista, da que tan só quedarían á marxe, como suxire Susana Reisz de Rivarola[3]

> certos textos —ós que se lles adoita chamar "herméticos" ou "absurdos"— que non amosan pretensión ningunha de coherencia en referencia e predicación, e que, mesmo por iso, non mimetizan, nin representan, non remiten a ningún esquema conceptual de organización de complexos de experiencias.

Sirvan como exemplo as que Alfonso Reyes chamou *jitanjáforas*, para se referir ó mesmo fenómeno que Jespersen calificaba de *glosolalia*: o discurso literario sen referente concreto e, xa que logo, con significado de difícil determinación.

Foi precisamente o fenomenólogo polaco discípulo de Husserl, Roman Ingarden[4], quen, en polémica con Kate Hamburger (e en parte, asemade, con E. Staiger) defendeu, anque de xeito incidental e non desenvolvido (e non por incapacidade ou desinterese, pois as súas clases de teoría literaria de 1940-1941, na Lemberger Universität, estiveron fundamentadas na poesía de Rilke), que a lírica non era na súa consideración menos "mimética" cá narrativa ou cá dramaturxia. Malia o evidente carácter non representativo de referentes externos, físicos e obxectivables que a maioría das realizacións poéticas ofrecen, se as comparamos cos outros xéneros, nelas realízase, ou pode realizarse con intensidade máxima o realismo intencional.

A este respecto, é coñecida a posición de Jean Paul Sartre[5]: a poesía deita cara á banda das artes non referenciais e, xa que logo, "non realistas", porque o poeta négase a utilizar a linguaxe nomeando o mundo. Considera a palabra como unha realidade de seu, como unha

3. *Ibidem*, p. 165.

4. Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Max Niemeyer Verlag, Tubinga. 1931, p. 25, 3ª ed. 1965.

5. Sartre, Jean Paul. *Situations II*. Gallimard, París, 1948, pp. 48-49. Versión española *¿Qué es la literatura?* Losada, Bos Aires, 1950.

cousa e non como un signo, e non a sacrifica a favor da realidade por ela nomeable: "O home que fala está máis aló das palabras, preto do obxecto; o poeta está máis acó". Por eses mesmos anos, tan só un pouco antes, outro grande escritor, desta vez español, fai, pola contra, unha acesa defensa da relación entre poesía e realidade, nunha conferencia e nun libro que foron editados xuntamente en España con ese título: *La realidad y el poeta*[6]. Para Pedro Salinas,

> se se considera a tarefa poética con seriedade [...] chégase á evidencia de que o poeta, no canto de permanecer comodamente fóra do mundo, vive no seu mesmo centro[7] [pois] o tema da poesía é o mundo enteiro. A realidade total[8].

Entendendo por "realidade total" o psicolóxico, o natural, o material producido polo home, as súas accións e a súa cultura.

Opinións como a súa, tan opostas ás do grande existencialista francés, non ficaron illadas, sen eco nos anos posteriores. Así, por exemplo, no noso propio ámbito, María del Carmen Bobes Naves[9] ten escrito sobre o "realismo esencial" da poesía de Jorge Guillén, relacionándoo ademais coa filosofía fenomenolóxica.

Pola súa parte, Armando Plebe, nun libro sobre o pensamento estético na U.R.S.S. dos anos cincuenta e sesenta[10], menciona unha tendencia, moi ben representada por un traballo de Soatov de 1965, a revalorizar dentro do realismo socialista a poesía, porque nela pode expresarse con grande pureza o vencello entre a realidade mesma e os ideais do artista.

Hai outras defensas semellantes, mesmo da propia *mimesis* física ou psicolóxica do poema, nun sentido de realismo xenético que nos interesa moi pouco. Así, Shimon Sandbank[11] propugna o recoñecemento da pura referencialidade no que el denomina "object-poetry", que reacciona contra do imaxinismo e fantasía románticos. A tal fin, amosa como exemplos poemas concretos de Williams e Rilke, e enumera procedementos de escritura —xeralmente de índole icónico-visual ou icónico-auditivo— que fan referencial o discurso lírico. Tamén John Reichert[12] repara na

6. Salinas, Pedro. *Reality and the Poet in Spanish Poetry.* Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1940. *La realidad y el poeta.* Ariel, Barcelona, 1976.

7. *Ibidem*, p. 185.

8. *Ibidem*, p. 15.

9. Bobes Naves, María del Carmen. *Gramática de "Cántico".* Planeta/Universidade de Santiago de Compostela, Barcelona, 1975, pp. 131 e ss.

10. Plebe, Armando. *Che cosa é l'estetica sovietica?* Astrolabio, Roma, 1969.

11. Sandbank, Shimon. "The Object-Poem. In Defence of Referentiality" en *Poetics Today*, 6, 3, 1985.

12. Reichert, John. "Do Poets Ever Mean What They Say?" en *New Literary History*, 13, 1981, p. 57.

existencia de poesías totalmente asertivas que lemos como proposicións non ficticias, seriamente formuladas e intencionadas por poetas como, por exemplo, Emily Dickinson, de quen a obra parécelle ó crítico "a treasure store of such propositional, affirmative poems", como tamén composicións particulares de Shakespeare, de Frost, de Stevens.

Non é exactamente esta a nosa perspectiva. Para nós, eses poemas "afirmativos" son aqueles que, polo seu carácter concentrado e esencial, non descritivo nin amplamente espallado, obvian o escollo do esquematismo de toda obra de arte literaria e logran transmitir unha emoción simple e un grao de máxima pureza, proxectada intencionalmente polo poeta desde a súa experiencia (ou desde a súa imaxinación dunha experiencia) ás palabras, e recreada cointencionalmente polo lector, desde as súas propias vivencias, gracias á asunción íntima da mensaxe verbal. Así, por exemplo, nestes poemiñas de Rosalía Castro (*Follas Novas*):

Deixa que nesa copa en donde bebes
as dozuras da vida,
unha gota de fel, unha tan soio,
o meu dorido corazón esprima.
Comprenderás estonces
como abranda a delor as pedras frías,
anque abrandar non poida
almas de ferro e peitos homicidas.

* * *

No ceo, azul crarísimo;
no chan, verdor intenso;
no fondo da alma miña,
todo sombriso e negro.

¡Que alegre romaría!
¡Que risas e contentos!...
I os meus ollos en tanto
de bágoas están cheos.

Cubertos de verdura,
brilan os campos frescos,
mentras que a fel amarga
rebosa no meu peito.

Entón é cando podemos dicir con Ortega que todo poeta nos plaxia, e que se cumpre aquilo que se deduce dos coñecidos versos de Novalis nos que se afirma que a poesía é o único real absoluto, pois

canto máis de poético haxa nun discurso lírico, máis de verdadeiro ten de se achar nel:

Die Poesie ist das echt
absolut reelle. Dies ist der Kern
meiner Philosophie.
Je poetischer, je wahrer.

Dalgún xeito, tal proposta contradí unha das nocións máis repetidas modernamente na crítica da poesía, segundo a cal a experiencia do lector que le un poema comporta de certo xeito unha "reviviscencia" do momento íntimo do poeta no intre da creación. A miña visión do asunto apunta exactamente na dirección contraria: o proceso da lectura do texto lírico provoca no seu axente inmediato unha vivencia que coincide intencionalmente coa que foi experimentada polo autor, ou non.

Existe unha composición de Fernando Pessoa, titulada "Autopsicografia" (publicada en *Presencia*, en novembro do 1932 e incluída no volume I das *Obras completas*), que se adoita citar truncada como exemplo da antirrealidade emotiva do poema, pero que na segunda e terceira estrofas, polo xeral omitidas, fai unha atinada descrición do proceso realista intencional que se produce na lírica:

O poeta é un fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
que se chama corazão.

O *corazón* ó que se refire o verso duodécimo é o punto de encontro da intencionalidade do autor e do lector, xa que na estrofa segunda a *dor* da que se trata non é tanto a dobre dor, sentida na realidade e *finxida* no texto por parte do poeta, coma a que, sen necesidade de que a experimenten de feito os lectores, estes saben que está no seu seu propio horizonte experiencial.

Tamén Paul Valéry, nun texto prosístico comentado non hai moito por Domique Combe[13] como un documento teórico de primeira magnitude para a fenomenoloxía da lectura, sostén implicitamente que a poesía pode ser a forma literaria máis realista, pola intensa identificación que posibilita entre a vivencia do lector e a emoción representada:

> Le poème —escribía Valéry— exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète, cependant que le conte et le roman nous transforment plutôt en sujets du rêve et de notre faculté d'être hallucinés.

O que significa, para Combe[14], que a poesía se define pola apertura dun horizonte referencial cara ó lector, mentres que a narración o encerra no mundo imaxinario propio que instaura. Por iso, di Combe, a ficción sería "autorreferencial" e a poesía referencial.

Da mesma opinión é Barbara Hernstein Smith[15]: o lector do poema constitúe o significado real do mesmo, mediante "an interpretation that infers from it and provides for it an appropiately, rich, subtle, and coherent context of human feeling". E, entre nós, xa Carlos Bousoño[16] admitía unha comunicación "real" cando se produce unha coincidencia, máis ou menos parcial, entre os contidos psíquicos, afectivo-sensitivo-conceptuais, expresados polo poeta e os proxectados no acto da lectura polo receptor. Na nosa metalinguaxe, isto equivale ó realismo cointencional do que temos tratado e que agora queremos ver presente con intensidade singular na poesía lírica.

Non carecemos de significativas corroboracións empíricas de todo isto. Anthony R. Petrosky[17], nos seus experimentos sobre a resposta a efectos da percepción literaria da realidade e a fantasía desenvolvida á luz do método de N. Holland, recolle de que xeito unha das súas informantes, Kathy, dediante de "Millions of strawberries", de Genevieve Taggard, "recalls a chilhood experience similar to the one described in the poem".

Algunha concomitancia con esta fusión cointencional pode advertirse en teorías como as da comprensión simpatética do filósofo, historiador e historiógrafo R. G. Collingwood, decote citado por Karl Popper, e Hans Georg Gadamer, se non fose porque esa noción indica un certo enalleamento do axente a favor da situación e experiencias

13. Combe, Dominique. "Poésie, fiction, iconicité" en *Poétique*, 61, 1985, p. 35.
14. *Ibidem*, p. 37.
15. Smith, Barbara H. "Poetry as Fiction" en *New Literary History* II, 2, 1971, p. 277.
16. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* I. Gredos, Madrid, 1962.
17. Petrosky, A. R. "The Effects of Reality Perception and Fantasy on Response to Literature: Two Cases Studies" en *Research in the Teaching of English*, 3, 1976, pp. 151-252.

daqueles cos que vemos o seu vencellamento co concepto de vivencia estética do propio Gadamer[18]:

> Mesmo semella que a propia determinación da obra de arte é a de se converter en vivencia estética, é dicir, que arrinque ó que vive do nexo da súa vida pola forza da obra de arte e que, non embargante, volva a referilo ó todo da súa existencia.

Precisamente, ó final de *Wahrheit und Methode* achégase o principio hermenéutico da "fusión de horizontes" ós "textos eminentes", é dicir, á literatura, e realízase a aplicación con certas matizacións obrigadas, que se corresponden perfectamete coas que intentei formular a propósito do funcionamento do realismo intencional nun xénero tan pouco "mimético" como é a poesía na súa consideración máis común:

> O que eu teño descrito como fusión de horizontes era o xeito de se realizar esta unidade (de senso entre a obra e o seu efecto), que non permite ó intérprete falar dun senso orixinal dunha obra sen que na comprensión da mesma non se teña introducido xa sempre o senso propio do intérprete[19].

Sempre me pareceu que a mellor proba de acerto con que Gadamer expresa o seu pensamento en parágrafos como o que veño de citar se atopa no soneto primeiro do *Canzoniere* de Petrarca, no que o poeta, mediante unha estructura marcadamente perlocutiva (sobre todo nas dúas primeiras estrofas da composición), demanda a resposta cointencional de quen, por ter experimentado como el mesmo as coitas do amor, saberán comprender os seus desvaríos sen sentir a necesidade de os perdoar:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'io'sono,

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

D. V.

18. Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode.* J. C. B. Mohr, Tubinga, 1965, p. 107. Traducción española *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
19. *Ibidem*, p. 670.

Don Hamlet e a cuestión de ser e non ser

Anxo González

> —¿Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cántos homes son percisos, no escuro, pra faguer na luz un soio home verdadeiro?
>
> A. Cunqueiro. *O incerto señor Don Hamlet*. Prólogo

1. SER OU NON SER, SER E NON SER

> Hai tempo que andan polos teatros as dúbidas, tamén os medos, e a crudel morte de Hamlet. Hai, pra o espectador, por decilo dalgunha maneira, uns supostos hamletianos. Esto, e todo o que teño gostado del, ouvindo en Shakespeare como falaba nas estancias de Elsinor, faime preferir *para a miña pergunta e a miña resposta,* o vello nome, a antiga escena, a un nome e a unha escena tirados do meu maxín[1].

Aínda que as fondas preocupacións temáticas que Álvaro Cunqueiro *axeita en Hamlet* trascenden amplamente (inclúen e sobrepasan) o marco vital-conceptual hamletiano e mesmo, como expresamente se nos di, serían susceptibles de se expresar a través doutro nome e noutra *escena,* o certo é que *O incerto señor don Hamlet* ten o seu punto de partida (na orde propiamente argumental e na temática), e así mesmo o seu marco circunstancial escénico, no shakespeareano nome e na shakespeareana escena.

Neste senso, ata se pode falar de *lectura* cunqueiriana do autor inglés (sen esquecer, por suposto, que nunca tanto como aplicado ó

1. Cunqueiro, Álvaro. *O incerto señor don Hamlet*. Obra Completa, I. Galaxia, Vigo, 1980, p. 187.

propio Cunqueiro resulta indiscutible que o *home saca de dentro del todo o que olla.*

Esta cunqueiriana *lectura* tería, sen dúbida, o seu máis significativo momento no que respecta ó monólogo do Acto terceiro, Escena primeira da obra inglesa:

> Para min a pergunta que fai o príncipe, recollendo coa man esquerda a longa cola do seu manto mouro, namentras que coa destra aloumiña a propia pálida fronte, é esta:
>
> —¿Pode un home, ao mesmo tempo, ser e non ser? ¿Cántos homes son percisos, no escuro, pra faguer na luz un soio home verdadeiro? [2]

O *To be or not to be,* aínda que é habitualmente traducido por *ser ou non ser,* ten sido sen embargo normalmente interpretado, de forma reductora ou exclusiva, no sentido existencial que xa Moratín quixo destacar ó traducir: *existir o no existir.* Esta interpretación mesmo semella ademais avalada polas referencias que, a continuación, fai o príncipe á morte e ó suicidio:

> Morrer, durmir; máis nada. ¡E pensar que cun sono damos fin ó pesar do corazón e ós mil naturais conflictos que constitúen o herdo da carne...![3]

Con todo, cando Cunqueiro, tras de facer que o príncipe, preguntándose pola composibilidade antropolóxica de ser e non ser, se refira tamén á necesidade de que, aínda sendo un, *na luz,* teña o ser humano que ser varios (e mesmo, como se verá, entre si contrarios) *no escuro* (sendo, logo, e non sendo cada un deles), parece que se está pronunciando, cando menos en principio, por unha lectura máis ben esencialista.

En efecto, o problema ó que el entendería que o príncipe fai referencia no monólogo do terceiro Acto non sería tanto o de ser (existir) ou non ser (non existir), canto, en senso máis ben consistencial, o de *ser algo ou non o ser.* E ¿que será ese algo que pon ó príncipe na situación de suspensión, vacilación, irresolución e interminable demora, prudente nun principio e, ó cabo, covarde, segundo el mesmo interpreta?[4]

É claro, no contexto dramático shakespeareano, que se estaría facendo referencia intencional ó seu *destino oréstico.* Hamlet (así lería Cunqueiro) ve cuestión en *ser* un Orestes vingador do pai asasinado (sendo, porén, paixón de vinganza e, deste xeito, ímpeto arroiador,

2. *Ibidem.*

3. *To die to sleep; no more; and by a sleep, to say we end hart-ache, and the thousand natural shocks that flesh is heir to?* Shakespeare. *Hamlet.* Act 3, Scene 1.

4. *Ibidem,* Act 4, Scene 3.

acción, empresa) *ou non o ser* (sendo, xa que logo, racionalidade analítica, prudencia, demora especulativa, conciencia, escrúpulo, quizais medo..., freo). A xenial presentación que se nos fai desta dual, inestable e mesmo oscilante configuración caracterial e operativa constitúe, propiamente, a obra de Shakespeare.

Hamlet preséntasenos, así, como sendo cando menos *dous en un:* dous principios ou mesmo dous proxectos antropolóxicos de signo dispar, entre os que o príncipe dubida e mesmo irremediablemente zozobra.

Ha ser, certamente, a intensidade vital desta súa zozobra a que levará ó príncipe a poñerse intencionalmente na perspectiva *liberadora* da morte:

> Morrer..., durmir, máis nada; ¡e cun sono pensar que damos cabo dos pesares...!

Co cal se introduciría, a modo, así, de consecuencia, a perspectiva existencial. Pero, aínda dentro desta perspectiva, Cunqueiro lería a aparente disxuntiva hamletina *(ser ou non ser)* nun senso propiamente conxuntivo: *ser e non ser.* E é que o mesmo Shakespeare fai dicir ó príncipe, inmediatamente:

> Forzoso é que nos deteña (de provocarnos a morte) o considerar que soños poderán asaltarnos naquel sono da morte, cando nos teñamos afastado deste mortal despoxo...[5]

Resulta, en efecto, unha evidencia que non poderá haber disxunción propiamente dita entre existir ou non existir, cando, de feito, isto último, o *sono* da morte, non corta a posibilidade do *soño* (a auténtica vida, dentro da perspectiva cunqueiriana). Don Hamlet exprésase así cando, a punto de morrer, imaxina o seu encontro, de morto, co vello rei envelenado:

> ¿Sabes o que se perguntan os pantasmas cando se atopan? Pergúntanse: ¿cómo podemos ao mesmo tempo existir e non existir?[6]

E, no curso da mesma escena, encarga a Poloño:

> Non digades no parte que morréu Hamlet... Poido querer volver[7].

5. For *in that sleep of death, what dreams may come, when we have ahuffled affthis mortal coil, must guve us pause.* Shakespeare. *Hamlet,* Act 3, Scene 1.
6. Cunqueiro, A. *O incerto señor Don Hamlet. Op. cit.,* p. 247.
7. *Ibidem.*

Estes pronunciamentos só se poden facer, evidentemente, desde a pespectiva dun ser e non ser, en senso tamén existencial. E esta resulta, claro, unha insoslaiable dimensión da cuestión shakespeareana e cunqueiriana, inscrita para ambos no ámbito real-ideal da literariedade, onde pantasmas, defuntos, ánimas, hostes..., etc., exercen condición de existentes e non existentes, podendo, logo, *morrer e querer volver,* ou mesmo morrer, durmir, e soñar..., isto é, morrer e non obstante vivir; en definitiva, *ser e non ser.*

Sen prexuízo do que despois se irá vendo acerca do senso primordialmente esencial da conxunción-alternativa de ser e (ou) non ser (por máis que sexa na dimensión existencial onde quizais mellor se manifeste), cómpre consignar que esta, de seu, asenta, polo de pronto, sobre un suposto antropolóxico-cultural común, en grande parte, a ambos os dous escritores: a morte non é o non ser absoluto, nin sequera (cando menos para Cunqueiro) o non ser en senso propiamente *vital.*

Cunqueiro asenta, efectivamente, sobre un soporte cultural, o galego, no que a morte non é, de xeito ningún, deixar de existir ou, simplemente, non ser, nin é sequera, e a pesar da conformación cristiá desta cultura, o tránsito e acomodamento a outra realidade distinta e independente, a eternidade, definida xa por unha orde de ocupacións e, se cabe, intereses alleos á dinámica da vida temporal e mundana.

Non; no ámbito cultural galego, e con independencia, digo, de elementos nidiamente cristiáns, a morte non implica cese nin afastamento da dinámica propia do acontecer ocupacional e preocupacional vital e mundano. Máis que tránsito (pasamento) a outro plano de realidade, a outra vida, podería dicirse que é un pasamento cara a outra forma de existir na *única e singular realidade* que se concibe, na única e singular vida, se por tal se entende a dinámica preocupacional de intereses e problemas. Aínda que non, claro, por igual, nesta dinámica están implicados os vivos e seguen implicados os defuntos.

En consecuencia, así, con estes convencementos, os mortos de Cunqueiro, cando se fan presentes e actuantes no mundo dos vivos, revelan seguir pendentes de problemas e asuntos comúns con estes: aconsellan sobre a forma en que se ha levar un preito, preveñen de posibles desgracias, miran, *post mortem,* pola fidelidade da súa viúva, e ata cumpren, de mortos, apostas cruzadas cos amigos, de vivos, como se nos conta de Cachizas en *Escola de menciñeiros*[8], ou, como fan os da hoste a quen acompaña o Sochantre, toman partido e loitan entre os vivos nunha sanguenta batalla, e mesmo aman incluso e fan fillos (o

8. Cunqueiro, A. *Escola de menciñeiros.* Obra Completa, II. Galaxia, Vigo, 1983, p. 85.

lance do defunto Fidalgo de Quelvén, de quen se conta en *As crónicas do sochantre,* dispoñendo a súa sentida despedida da demoiselle de Vitré, é unha das máis expresivas escenas que se poden ler onde se fai presente o *apaixonado* vivir dos mortos e, ó tempo, unha nihilista radicación antropolóxica do amor).

Neste mesmo senso é, logo, coherente que Don Hamlet se vexa a si, de morto, consultando co vello rei envelenado a forma en que cómpre que se lle dea ó pobo noticia do sucedido en Elsinor.

Pero, con independencia de todo isto, parece claro que en Shakespeare non se pretende, á altura do terceiro Acto, enfrontar directamente a disxunción entre *ser* (existir) *e non ser* (non existir, morrer), toda vez que xa, de entrada, na Escena segunda do Acto primeiro, o suicidio fora considerado e, de feito, rexeitado por Hamlet:

> ¡Ouh! Se esta sólida, excesivamente sólida carne, poidese ablandarse, derreterse e resolverse en suave rocío! ¡Se non tivese establecido o Eterno a súa sagrada lei contra o suicidio...![9]

Vivir ou suicidarse non era xa o auténtico fondo da cuestión para o príncipe; o que para el se constituíra en atormentedor problema era, certamente, o da posibilidade (óntico-antropolóxica) e a conveniencia (ética) de levar adiante o suxestivo propósito de vingar coa morte do usurpador ó pai asasinado e á nai degradada, dando solta ó caudal impetuoso da *paixón,* e ó propio tempo manterse dentro da irrenunciable *racionalidade:* ser ou non ser paixón (a paixón de vinganza, en oréstico senso, fora na literatura universal, cando menos ata Hamlet, unha nobre paixón); ser ou non ser razón (unha razón que semella, cada vez máis, inimiga da paixón). Hamlet quere e non quere; é pulsión ardente e escrúpulo freante; pártese esquizoidamente en dous irrenunciables eus, e fala, así, de

> *temor* que pon trabas á *vontade*

(que indiscutiblemente existe nel), de

> *conciencia* que fai de nós uns *covardes*

(por irresolución, demora e, en suma, omisión) e de que, en fin,

> os primitivos matices da *resolución* desmaian doado baixo dos pálidos toques do *pensamento*...[10]

9. *Oh, that this too too solid flesh, would melt, thaw, and resolve itself into a dew: or that the everlasting had not fix'd his canon gainits self-slaughter.* Shakespeare. *Hamlet.* Act 1, Scene 2.

10. *Thus conscience does make cowards of us all, and thus the native hue of resolution is sicklied o'er, with the pole cast of thought.* Shakespeare. *Hamlet.* Act 3, Scene 1.

E é que o drama de Hamlet, en Shakespeare, o da incerteza humana, é encontrarse a si mesmo campo de operacións de dous eus contrarios e mutuamente contrastantes e pretender, non obstante, que un deles (¿cal?) avance en liña resolutiva sobre (contra) o outro, sen, ó cabo, non o dar logrado, porque o certo é que os dous revisten para o suxeito (*paixón* e racional *escrúpulo*) apetitibilidade e carácter atraente (ben en liña coa perspectiva do desafogo pasional ou ben de acordo cos dictames da racionalidade discursiva).

Se algo expresa ben o monólogo de Hamlet, en Shakespeare, e se constitúe en punto de partida na versión cunqueiriana, é que o príncipe vive unha dramática situación de suspensión de xuízo e, así, tamén de resolución, no intre en que el demanda de si mesmo, desesperadamenmte, xuízo claro e resolución urxente. Pero esta suspensión non vén provocada tanto polo feito de toparse ante a disxunción real (ata se ten falado de dilema) entre dúas liñas de operatividade de signo radicalmente dispar, canto pola pretensión, da que tampouco o príncipe se arría, de levar adiante as dúas, procurando así a satisfacción da paixón oréstica e, ó tempo, o acatamento das imposicións normativas da súa escrupulosa conciencia moral.

O que a lectura cunqueiriana nos descobre é, logo así, que a disxunción (*ser ou non ser*) que o príncipe expresa leva, no fondo, a pretensión de conxunción (*ser e non ser*) que resulta concorde coa dual configuración do suxeito, aínda que, ó mesmo tempo, a inseguridade (incerteza) de que iso sexa, sen embargo, (eticamente) viable, fai que se resolva en pregunta:

¿Pode un home, ó mesmo tempo, ser e non ser?

Cómpre ter en conta, en primeiro lugar, que hai, polo de pronto, unha posibilidade (de ser e mais non ser) que se realiza na orde fáctica. E era en efecto común tanto a Shakespeare como, sobre todo, ós autores españois do Barroco (cos que Álvaro Cunqueiro está tamén moito, conforme iremos vendo) a apreciación de que o ser humano é *home* e *besta;* é humano, digamos, e *non o é;* é *razón* e é *paixón:*

... ya informado estoy
de quien soy, y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera.[11]

proclama Segismundo, en *La vida es sueño,* unha obra que comenza, significativamente, con aquilo de

11. Calderón, P. *La vida es sueño.* 1545-1547.

Hipogrifo violento[12]

en clara alusión ó carácter contradictorio (*violento*) que afecta á pluralidade constitutiva do ser humano (moitos son *precisos no escuro*): o *Hipogrifo,* en efecto, é metade *cabalo* e metade *Gryfo,* sendo este xa de seu tamén metade *león* e metade *aguia.*

Así as cousas, a posibilidade de ser e non ser é, pois, unha efectiva posibilidade: *de esse ad posse valet illatio.* Pero o que no interrogante hamletiano se considera conforme entende Cunqueiro, é realmente a *posibilidade ética* de ser e non ser, a cal descansa sobre o parangón que se establece, non entre o *esse* e o *posse,* dados ambos na orde fáctica, senón entre o *esse* e o *debere esse,* é dicir, entre a orde real na que se está e a orde ideal por establecer na realidade humana.

A ética, en efecto, na tradición que vai desde Platón ó Barroco español, pasando pola Estoa (Séneca), e na que Cunqueiro se introduce (no senso e coa efectividade que se irá vendo) descansa sobre a pretensión de corrixir a orde factual, *violenta* como dicía Calderón, desharmónica e intrinsecamente dispar, da que, certamente, se parte, pero que cómpre (*debere esse*) sobrepasar.

O ser humano, na concepción de Gracián (por nos referir a quen quizais exprese mellor algunhas das dimensións do barroquismo conceptual),

> porque se reconoce *hombre*

(home e fera),

> trata de ser *persona,*[13]

(onde a fera sexa xa eliminada). E na vía que vai do *home* á *persoa* está o proceso (óntico-ético) da realización humana. A *persoa* será o feliz término desta autorrealización; cando de feito esta se produce e a persoa, ó cabo, sobrevén (para Cunqueiro veremos que máis ben *retorna*) a fera fica vencida (o *vencerme a mi* de Segismundo) e Álvaro Cunqueiro poderá entón referirse a ela como

> *Ese alguén de meu que nunca volve*
> *á auga da infancia...*
> *... é outro home que eu levo*
> *derrubado sobre min...*

12. *Ibidem.* 1.
13. Gracián, B. *El Criticón.* II, Crisis 17.

Verdadeiramente é como levar un morto
nada apetece e de nada se lembra
pegrizoso sombrío... [14]

Hamlet é en Shakespeare, dentro da súa plural conformación interna, unha radical disconformidade consigo mesmo, unha autorrecriminación constante, mesmo un auténtico renego de si. O espectáculo que é para si mesmo un eu esquizoidemente configurado e asentado sobre a desharmonía (a tensión —violenta— de varios eus nun, que tampouco quere recoñecerse neles) é, sen dúbida, a determinante da loucura do príncipe no que esta non teña, por intres, de estrataxema.

Pero esta súa é unha disconformidade que non se depón, por máis que o príncipe se empeñe; é un intento que non fructifica. Hamlet, en Shakespeare (que outra cousa será o Don Hamlet cunqueiriano) é unha irresoluta problematicidade. Preso na súa indecisión, serán as circunstancias as que o sobrepasen e forcen nel unha resolución á que, sen lugar a dúbidas, el de seu non chegaría; os novos e flagrantes crimes do rei Claudius forzarán no príncipe unha resolución, xa tan alonxada das demandas da pantasma do pai e tamén do seu (espontáneo) pulo pasional que se trata máis dun acto de real xustiza que non (a penas) oréstica vinganza.

En Cunqueiro, Don Hamlet é unha non menos vehemente disconformidade consigo mesmo, e esta asenta igualmente sobre a súa plural e esquizoide conformación fáctica:

> Un home está feito de diferencias[15].

Pero Don Hamlet sospeita pronto que a incoherencia e a desharmonía interna, a polaridade paixón-razón, na que en último término se fundamenta a súa disconformidade consigo mesmo, son vencibles e han ser (o *debere esse*) vencidas, aínda que iso tampouco poida lograrse doadamente e polas boas. Esixirá (e o príncipe así o disporá) resolución (ética, mesmo heroica) contundente:

> inquire se o corpo foinos dado para que, podrecendo el e o que é del, prive a alma luminosa de tan triste sino. ¿Ou queredes que Hamlet, o home Hamlet... podreza..., alma e corpo, á vista do público?[16]

E é que sobre Don Hamlet pesa decisivamente unha tradición humanística e ascética segundo a cal a paixón, de se manter, apaga o

14. Cunqueiro, A. *Herba aquí ou acolá*. Obra Completa, I, p. 181.
15. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet*. *Op. cit.*, p. 209.
16. *Ibidem*, p. 209.

lume da razón, e o apagamento desta (ou mesmo o seu sono) *esperta os monstros*. Elsinor, sen ir máis lonxe, está poboado de monstros: paixóns lascivas, asasinos instintos, traicións, avaricias, incestos,

> somos unha estraña almáciga pola que navegan soterraños irreprochábeles vermes...[17]

Á obra de Cunqueiro élle predicable enteiro o que da de Calderón consigna Eugenio Trías:

> El aguafuerte de Goya titulado *El sueño de la razón produce monstruos* evoca de forma ajustada el imaginario calderoniano. Quizá de el no salen en bandadas murciélagos, hienas y otras alimañas de especie gótica, sino criaturas aborrascadas y cortesanas: *áspides y basiliscos* que disparan la pólvora de su veneno, contra el cual siempre hay a mano el contraveneno, la *triaca;* abortos engendrados en alguna gruta, que es una *funesta boca* dentro de la cual brama *el confuso abismo de la noche;* pechos humanos *que revientan* y *arrojan pedazos del corazón;* pechos humanos que son volcanes. Las criaturas de la noche salen a galope raudo, atropellándose unos a otros cuando la razón duerme. Ésta se halla sometida a las altas presiones del alma pasional y de su inconsciente volcánico[18].

¿E acaso non é tamén a cunqueiriana corte de Elsinor un *amagallo escuro e ás vegadas terrible,* unha *estraña almáciga*? ¿El non é Elsinor un *pudrideiro,* onde *fala a serpe,* onde *El Rei dos vermes é un Rei verdaderamente unxido,* unha corte onde asentan *raíñas putas* ou *bruxas tolas* e reis *cabróns consentidos,* príncipes que *cuspen vermes e sambesugas,* lugar, en fin, onde a xente anda a camiñar *polo lombo dunha serpe* e onde os amantes bican e, bicando, *bican sangue, esterco, dados, medo? Lobos, cochos bravos, teipas* e *leiróns* son aquí xente de real estirpe.

Por algo sucede, logo, (e isto alenta por debaixo do suceso Hamlet) que a razón ha ser (socrático-platónico-estoicamente) autenticamente *auriga:*

> É preciso que o cabalo branco non se adiante ó cabalo mouro, que nin un nin o outro forcen a man do auriga...

que, en último término, fainos lembrar expresamente Cunqueiro,

> el sueño de la razón, decía Goya, engendra monstruos[19].

17. *Ibidem,* p. 195.
18. Trías, E. en *La vida es sueño.* Edic. Evangelina Rodríguez Cuadros. Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 11.
19. Cunqueiro, A. *Imaxinación e creación.* Obra Completa, IV. Galaxia, 1991, p. 16.

Don Hamlet oporase a ser pasto dos monstros que, por outra banda, tamén percibe claro que asoman nel

> ¡Déitate no lume comigo!...
> Déixame rachar coas miñas mans a seda marela do teu xubón...,[20]

e de seguida intúe o que, sen alternativa, se lle impón: xa cando remata a Xornada primeira, e sintetizando así, tanto no aspecto propiamente temático como no argumental, o decurso dramático da obra, demanda do seu amigo Laertes, en verbas que non é ocioso repetir:

> Inquire si o corpo foinos dado pra que podrecendo el e o que é del prive a ialma luminosa de tan triste sino. ¿Ou queredes que Hamlet, o home Hamlet, este que aquí vestindo rica seda moura podreza a tentas, alma e corpo, e á vista do púbrico?[21]

Cando, tras o desenvolvemento temático do drama, Hamlet chega á evidencia de que a intuición confiada a Laertes se confirma plenamente, resolve seri titubeo: mata e mátase; é dicir, mata no pai e na nai (carne pecadora da que el procede e que o constitúe) e mata tamén nel mesmo *a carne e o que é seu*. Actúa co convencemento de que a eliminación do polo tensional contrario lle permitirá, ó cabo, reinstaurar a unidade orixinal do paraíso, a cunqueiriana *inocencia edénica*. Con ela sobrevirá a paz,

> que xa é hora de durmir en Dinamarca[22].

Esta paz que redunda do triunfo sobre si non é tampouco a paz dos cimeterios como puidera pensarse. Aínda sen entrar agora no senso dramático-simbólico (mesmo, en varios aspectos, farsario) destas mortes, das que, como temos sinalado, o príncipe manifesta, en todo caso, *poder querer volver,* é doado comprender, en función do ata agora consignado, que estariamos, mellor, nunha case *ataráxica* paz (estoica), na imperturbabilidade (*¿apaceia?*) da alma triunfadora, ceibada ó cabo da atafegante presión da carne. Cunqueiro falará insistentemente, en apreciacións que merecerán máis amplo comentario, de *vaguedade de espírito;* dunha certa *des-ocupación* ou *priguiza,* correlativas ó *des-prendemento* (ascético) da inmediatez sensual ou apaixonada, ó voo ensoñante do espírito. Ou tamén, como se di expresamente de Sinbad (e, en múltiples pasaxes, de Don Quixote), do autovencemento inherente á *platónica continencia,* ou mesmo á

20. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.*, p. 195.
21. *Ibidem,* p. 209.
22. *Ibidem,* p. 225.

> fermosa castidade que piden as descobertas do mar e o andar coa amistade dos grandes ventos...

Confiamos en que vaia resultando cada vez máis claro, ó longo da nosa exposición, que, entre o Hamlet de Shakespeare de quen se parte, e Don Hamlet en que se conclúe, está sen dúbida o Segismundo calderoniano (apaixonado tamén e amante, e mais ó tempo razoador escrupuloso) que, loitador contra si mesmo, resulta ó fin triunfador de si:

Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias
hoy ha de ser la más alta:
vencerme a mi.[23]

E imponse, así, libre ó cabo e soberano, á súa paixón cega por Rosaura, cando está a punto mesmo de se consumar:

Rosaura está en mi poder,
su hermosura el alma adora,
gocemos, pues, la ocasión...[24]

Pero, isto non obstante:

Huyamos de la ocasión
que es muy fuerte. —Alarma toca,
que hoy he de dar la batalla...[25]

E imponse igualmente á súa paixón (que non consuma) por vingarse do pai, cruel co fillo e despiadado: a pesar de todo e do incuestionable destino vingador que pesa sobre o príncipe, este réndese sumiso:

...humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues:
rendido estoy a tus plantas.[26]

Pois co mesmo ético criterio se impón Don Hamlet ó Orestes e mais ó Edipo (a súa reforzada contextura somático-pasional), que el (Hamlet racional tamén e escrupuloso) tan sexismundianamente trascende: asume, realiza e, ó tempo, sobrepasa en (estoica) depuradora e mortífera ascese.

23. Calderón, P. *La vida es sueño,* 3255-3258.
24. *Ibidem,* 2958-2960.
25. *Ibidem,* 2992-2994.
26. *Ibidem,* 3245-3247.

Parece claro, como consecuencia, que a dialéctica de ser e non ser, dada, como vemos, na orde das esencias ou consistencias, implica, non obstante, e insoslaiablemente, a orde propiamente existencial. O *progresus* óntico-ético polo que o ser humano se encamiña, superadoramente, cara ó ser (o ser *persoa,* en que o *home,* o home-besta, se supera) pasa por *morrer* (morrer a si) que constitúe, paradoxalmente, tamén un *nacer,* un vivir.

Xa o era así en Platón (o retorno ó paraíso pasa pola liberación do cárcere corporal); érao tamén na Estoa (a imperturbabilidade *apaceica* só a gañará o espírito tras de mortificante combate ascético); éo igualmente no pensamento cristián (San Paulo fala da necesidade de morrer ó *home vello* para nacer así ó *home novo,* beneficiario da morte-resurrección redentora). E nesa complexa tradición está, claro, Calderón, que fai, por exemplo, dicir ó antiheroe de *La vida es sueño,* resaltando en negativo o que posto en positivo, sería a virtude do heroe:

> *... por quererme guardar*
> *de la muerte la busqué...*
> *... de donde claro se arguye*
> *que quien más su efeto huye*
> *es quien se llega a su efeto.*[27]

Éo, en fin, en Cunqueiro:

> ... a morte, que esleíndo a materia, libera o lume diviñal que a habita...[28]

O horizonte da persoa, que *se é e nunca de todo se é* (porque tamén a fera se é, aínda sen de todo a ser) está marcado pola inesquivable condición de vivir e morrer, morrer e nacer: ser (e existir) e non ser (e non existir). E se, en efecto, a superación, na orde ética, da dialéctica de ser e non ser pasa por morrer, a condición existencial da persoa será, en senso propio, un *existir e non existir.* E este existencial sentido da cuestión hamletiana, radicado xa no propiamente esencial, como temos visto, adquire así un carácter pluriabarcador e profundo. Por iso tamén Cunqueiro fai referencia ó Hamlet shakespeareano, nalgunha ocasión, como

> inquiriéndose —hay que ir a la traducción más profunda y veraz— "existir o no existir; este es el problema"[29].

27. *Ibidem,* 3076-3083.
28. Cunqueiro, A. *As mil caras de Shakespeare.* Obra Completa, IV, *Op. cit.,* p. 209.
29. Cunqueiro, A. Da serie *El envés,* en *Faro de Vigo,* 20-3-1965, recollido en *Los otros caminos,* selec. César Antonio Molina. Tusquets, 1988, p. 338.

Non será este, en todo caso, un existir como simplemente *estar na existencia.* É un existir humano auténtico, que implica, xa que logo, ser (ser persoa), porque, en definitiva, implica morrer á irracionalidade constituínte. Unha *mortalidade* así resulta decisiva cara á auténtica existencia:

> Don Hamlet... escogió la muerte, reconoció que lo propio del ser humano es morir y que la mortalidad es la parte más noble de la condición humana[30].

A morte en *O incerto señor Don Hamlet,* que é sen dúbida *oréstica* (a carne castigada é Existo e Clitemnestra e aínda Orestes mesmo, vingador pasional e así tamén culpable) e é tamén *edípica* (respecto do pai e igualmente da nai, por parte dun edipo empeñado en procurarse, coma un devalante Don Xoán zorrillano, vodas espirituais *post-mortem*) é, sobre todo, unha morte de profundo senso depurante: o sexismundiano resultado do enfrontamento ascético (estoico) do home Hamlet contra si mesmo, na súa ansiosa procura do ideal humano: o *eu infante,* punto cunqueiriano de partida e de retorno, ese que ó mozo Hamlet parece írselle mesmo das mans no edípico intre do seu acceso á *viciosa* adultez

> aperta aquí, máis arriba, máis abaixo, a ver se podes apreixala e detela[31]

un eu harmónico, único, un, ceibo do premente e desestabilizador peso da carne.

O que en todo caso resulta moi claro é que nos topamos lonxe, enormemente lonxe e dispares, daquel Edipo, Rei de Tebas, puntual feitura do Destino (tamén do edipo freudiano, insoslaiable efecto da determinación instintiva). Lonxe estamos igualmente do Orestes compelido polo inesquivable designio dos deuses inmortais. No Edipo e mais o Orestes cunqueirianos xúntanse e harmonízanse, ó modo neoestoico (senequista) e calderoniano, a determinación e a liberdade; é, en suma a irrupción da eticidade responsable, que se ben aínda deixaba a Hamlet en Shakespeare indeciso e inactivo na súa perplexidade, fai en cambio de Don Hamlet un decididor heroico e responsable do seu propio quefacer existencial.

É indubidablemente Cunqueiro quen fala por boca do vello Basílides, a bordo de *La joven Iris,* cando lle explicaba a Ulises as peculiaridades do *teatro novo:*

30. Cunqueiro, A. Da serie *Estos tiempos,* en *El Progreso,* 30-3-1958, recollido en *O reino da Chuvia,* selec. de Mabel Mato, Lugo, 1992, p. 144.

31. Cunqueiro, A. *O incerto señor Don Hamlet.* Op. cit., p. 42.

> —Ahora no salen los dioses caprichosos decidiendo. Ahora le basta al hombre consigo mismo. Compra y paga. Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia[32].

O *novo teatro* (e teatro é a realidade) deu entrada á liberdade; e a liberdade, como dicía Sartre, arrinca necesariamente do non ser. Ese non ser, do que a liberdade arrinca, é, claro, coma o de Cunqueiro, non ser e ser.

Polo demais, unha detida análise do mortífero acontecer escénico de *O incerto señor Don Hamlet* tamén nos levaría, se cadra, á conclusión de que Cunqueiro, respecto desta doutrina de purificación e morte (morte, ó cabo: un espeluznante espectáculo sanguento) mantería a ambigua (ou, mellor, ambivalente: louvante e fustigante) posición que Miguel de Cervantes sostiña con respecto á literatura de cabalería: ensoñante, suscitadora quixotesca de nobrezas, xenerosidades e entregas sen conto, e, ó tempo, un algo (moito) alienante.

2. SOBRE OS VARIOS HOMES QUE FAN O HOME. A CUESTIÓN DA PERSONALIDADE

Don Hamlet, tras ser desposuído, xa nas primeiras escenas do drama, da súa (propiamente hamletiana) personalidade

> ... eras unha mentira vestida de príncipe, un cómico que finxía un papel...[33]

tampouco acepta a que se lle revela como real e o fai fillo da paixón lasciva e a asasina violencia desatadas en Elsinor:

> arma envainada que agarda unha alarma[34]

por un lado; e por outro, eros tanático:

> Déitate aquí no lume comigo...
> Déixame rachar coas miñas mans esa seda marela do teu xubón...[35]

O príncipe pretende, á vista disto, rectificarse, en senso que se revelará escotomizador e depurante: o *corpo* (crerá)

32. Cunqueiro, A. *Las mocedades de Ulises*. Destino, Barcelona, 1989, p. 170.
33. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet*. *Op. cit.*, p. 201.
34. *Ibidem*, p. 204.
35. *Ibidem*, p. 208.

> foinos dado para que podrecendo el e o que é del, libre a alma luminosa de tan triste sino[36].

Tamén Hamlet, en Shakespeare, vive unha dramática disconformidade consigo mesmo

> non comprendo como vivo aínda para poder dicir: *iso está por facer,* tendo como teño motivos, vontade, forzas, medios...[37]

e tenta, logo, unha rectificación óntica e comportamental, que o aproxime ó que por outra banda percibe como ideal humano

> felices aqueles en quen paixón e razón están ben equilibrados...[38]

na que se fagan, ó cabo, conxuntamente viables a impetuosidade da vinganza oréstica e o moderador control da escrupulosa conciencia moral.

Entre o enfoque cunqueiriano e o shakespeareano hai diferencias que son, certamente, profundas e ademais diversificantes no que respecta á liña dos comportamentos. E abonda lembrar, neste senso, que o ideal hamletiano de equilibrio entre razón e paixón dá paso, en Don Hamlet, á apreciación, de clara radicación estoica, dunha radical incompatibilidade entre os dous principios.

Pero, isto non obstante, o problema de fondo segue a ser, en Cunqueiro coma en Shakespeare, o problema da personalidade. A cuestión de *ser e non ser* (*ser ou non ser*), no senso propiamente consistencial do que temos feito análise, é a cuestión (óntica e ética) da personalidade. Esta cuestión, por outra parte, abórdase ben no marco de acción dun personaxe como o de Cunqueiro que se descobre non sendo o que el cría ser e non querendo tampouco ser o que descobre que realmente é, e opta, logo, en barroquiano senso, por *facerse,* aínda que iso comporte eliminar, contundentemente, unha parte de si mesmo.

Por personalidade hai que entender aquí esa integración e conformación do eu, á que Cunqueiro fai expresa referencia cando pregunta:

> ¿Cántos homes son percisos, no escuro, pra faguer na luz un soio home verdadeiro?

36. *Ibidem,* p. 209.

37. *I do not know why yet I live to say this thing's to do, sith I have cause and will and strength and means to do't.* Shakespeare. *Hamlet.* Act 4, Scene 4.

38. *And blest are those, whose blood and judgement are so commingled...* Shakespeare. *Hamlet.* Act 3, Scene 2.

A personalidade, na concepción que se xeraliza no Barroco (e que renace en moitas posicións da Filosofía Existencial contemporánea) ten un decisivo compoñente axiolóxico; é, en cada momento e en cada suxeito concreto, o grao de posesión da condición (óntica e operativa) de *persoa*. A personalidade dáse ou non se dá, ou dáse en maior ou menor grao, segundo a situación en que o ser humano se tope dentro da escala axiolóxica que vai do home á *persoa*.

O problema da personalidade, e mesmo o do seu tratamento dramático, implica, polo tanto, e en primeiro lugar, que se defina o *ideal humano*, é dicir, os rasgos que han concorrer na hominidade xenérica perfecta (*per-facta*), na auténtica persoa. E esixe, por outra banda, que se dea tamén, sequera sexa no grao de tentativa, un proceso (psicoético) de acercamento do individuo a ese ideal perfectivo, por máis que este se inscriba, se cadra, no ámbito do xamais posuíble ou realizable de todo.

O tratamento dramático da primeira destas dúas vertentes problemáticas confire á obra dimensión de plena universalidade. É, en efecto, o ser humano, a *hominidade xenérica*, a que comparece en canto tal e é sometida a análise, con obxecto de que aflore o deseño metafísico (óntico-ético) que corresponde á situación de perfección. Por contra, a concentración na segunda vertente do problema pon na obra peso psicolóxico: é agora o individuo, o personaxe, o que se fai presente e actuante, nas vicisitudes da súa concreta traxectoria existencial de aproximación ou logro daquel ideal perfectivo.

Cunqueiro expresa ben, na introducción ó seu drama, o propósito de atender a ambas as dúas dimensións problemáticas: a óntico-universal e a psicolóxica. En relación, en efecto, cos interrogantes en que se expresa a cuestión dramática da personalidade, e tras de subliñar que estes son, en verdade,

> a cuestión, a caguña, o nó

consigna:

> Aquí fago falar a Hamlet, príncipe real de Dinamarca. Aquí fago falar *ó home*.

A cuestión, nesta dobre dimensión problemática, está tamén en Shakespeare, e o príncipe vive alí con intensidade dramática, e non obstante os seus reiterados propósitos, a conciencia do mortal distanciamento entre o seu concreto *ser* de facto e o *deber ser;* entre o que de feito é o seu torpe e vacilante comportamento e a liña da idealidade perfectiva que se lle fai en todo momento presente:

> ¡Felices aqueles en quen paixón e razón se achan tan equilibrados que non son entre os dedos da fortuna unha frauta que toca polo buratiño que a ela se lle antolla. Dádeme un home que non sexa escravo das súas paixóns e eu colocareino no meu corazón![39]

Pero estas coincidencias non obstan, sen embargo, para que, á hora dos resultados, a traxedia de Shakespeare descanse fundamentalmente sobre a traxectoria dramática do individuo que quere e non dá, e se resolve ó cabo en incertezas, indecisións, matinacións interminables, remorsos e existencial zozobra (xerándose dese xeito un gran drama psicolóxico) e a obra de Cunqueiro sexa, sobre todo, un drama *metafísico:* é indagación especulativa, discurso conceptual presentado en icónica linguaxe e, en suma, posicionamento ideolóxico respecto dunha cuestión abordada na descarnada radicalidade dos principios

> Inquire si o corpo foinos dado pra que pocrecendo el e o que é del prive a ialma luminosa de tan triste sino[40].

e poñendo sobre táboas a realidade antropolóxica en que alma e corpo se fan máis directamente presentes e máis problematicamente conciliables:

> ¿Qué é amor?[41]
> ¿Qué se fai por amor de home a muller e de muller a home?[42]

Ata a mesma morte cando comparece en escena ten carácter de resposta a unha pregunta que pretende comprometer a orde das esencias. Hamlet mata a seu pai, en efecto, no curso do seu inquérito sobre a natureza do amor, como reflexo cabal da condición humana; faino

> perguntando e por acaso[43].

E a esa pregunta responde (con simplemente facerse presente nos seus efectos) a violencia destructiva (oréstica e mais edípica), a morte. Da pregunta e da súa temática (e freudiana) resposta ha dicir a raíña Gerda:

> Foi unha pergunta que atopóu no instante xusto a boca que tiña que dar a resposta[44].

39. *And blest are those, whose blood and judgement are so commingled, that they are not a pipe for Fortune's fingger, to sound what stop she please. Give me that man that is not passion's slave, and I will wear him my heart's core.* Shakespeare. *Hamlet.* Act 3, Scene 2.
40. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.*, p. 209.
41. *Ibidem*, p. 208.
42. *Ibidem*, p. 205.
43. *Ibidem*, p. 240.
44. *Ibidem.*

A basta andamiaxe conceptual que vertebra a obra de Cunqueiro e fai que se desprace pronto do plano individual ou psicolóxico, cara ó universal e metafísico, e fai, en suma, que falando Hamlet, sexa realmente *o home* quen fale, obriga a lembrar a Calderón. Malia as fondas discrepancias posicionais que tamén se dan entre os dous autores e que iremos consignando, a presencia calderoniana no drama de Cunqueiro é indubidable. Tamén, en efecto, o Segismundo de *La vida es sueño* resulta, no fondo, tan *xenericamente* abordado que doadamente se converte, no Auto do mesmo título, en simplemente *El hombre*. E é que comeza por ser Calderón quen facendo que Segismundo fale sexa realmente *o home* quen o faga, poñendo dese xeito a individualidade psicolóxica ó servicio da trascendentalidade metafísica.

O propósito especulante e racionalizador que impulsa as teimas cunqueirianas exprésao ben o noso autor cando nos confía:

> escribín (a peza) por *espricarme* a min mesmo tan espantoso tema[45].

No mesmo imaxinario cunqueiriano exprésase ben o carácter de disquisición teoretizante que define ó personaxe. A Hamlet, efectivamente, chámaselle *libro,*

> breviario, en fin, de perfecta xentileza encadernado de luxo... ¿Poido eu, o Coro, ler todas as túas páxinas en voz alta dediante desta concurrencia?
>
> —Non. Páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo...[46]

Neste senso, o propio Hamlet dirá de si á infanta Ofelia, empeñada en presenciar a representación da obra que o príncipe escribe cun, por certo, marcadísimo carácter indagador e especulativo

> ¡Falar de amor![47]

dirá, despectivo, da comedia de Hamlet o italiano Escaramuza, para quen o amor é cousa de *facer* que non de especular:

> Aprenderás unha materia chamada Hamlet, programa, texto e índice escrito nas trevas[48].

No fondo, a estructura conceptual do discurso dramático en Cunqueiro obedece a que nel, coma en Calderón (que non, desde

45. *Ibidem,* p. 253.
46. *Ibidem,* pp. 196-197.
47. *Ibidem,* p. 228.
48. *Ibidem.*

logo, en Shakespeare) o problema da personalidade (sobre todo na dimensión xenérica ou universal, na que, ó cabo, o individuo pretende rematar entrando) considérase tanto na orde *cognitiva* como na propiamente *decisoria* ou práctica. Don Hamlet e Segismundo están construídos con arreglo ós principios da moral socrática do autocoñecemento: o coñecemento de si (que non é, desde logo, ensimismamento, senón transcendemento, que leva da orde persoal á universal) é o *principio da sabedoría,* entendida esta no socrático (e tamén estoico) sentido de *saber comportarse,* isto é, saber para así saber que facer.

Segismundo, que xa iniciaba o seu parlamento dramático cunha indagación discursiva:

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratais así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo[49]

concreta o obxectivo da súa presencia en táboas na trascendental pregunta:

¿Qué es la vida...?
¿Qué es la vida...?[50]

Don Hamlet, que se rebela, significativamente, contra a perspectiva de ter que *podrecer*

ás tentas

(isto é, na escuridade, procedendo ás apalpadelas),

alma e corpo e á vista do público,

solicita de seu amigo Laertes:

Inquire si o corpo foinos dado pra que...[51]

E él, pola súa banda organiza a indagación (de feito, a disposición dramática da obra cunqueiriana) en torno á pregunta:

¿Que é amor?

49. Calderón, P. *La vida es sueño.* 102-106.
50. *Ibidem,* 2182-2183.
51. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 209.

Tras a gran indagación realizada (nó dramático da obra) o desenlace precipitarase, facéndoo en forma, precisamente, de *pensamento:*

> Hai outro *pensamento* que treme aí mesmo onde as túas mans aloumiñan a miña caluga. Un pensamento que non sei se brota, ou xa madurou e vaise muchando.

Este pensamento, súbito, convértese en voz:

> Unha *voz* sobe ata o meu corazón...

e a voz, ó cabo, tórnase precepto:

> un *mandato* imprevisto, frío coma o xelo mesmo e luminoso coma o sol.

E tras o *pensamento,* que se volve voz, e se volve, ó cabo, *mandato* (imperativo), a resolución, a *acción* (a gran falla do príncipe en Shakespeare):

> Hamlet chega coa man ó puñal, desenvaina, e rápido crava no ventre que o levóu [52].

Mata e mátase, que razón e paixón non son equilibrables e doadamente coexistentes como se pensaba en Shakespeare. Ó contrario, na tradición cultural en que Cunqueiro quere introducir ó personaxe (cos propósitos que máis tarde se irán vendo), a paixón ha ser desarraigada, e contra ela acada plenitude de senso a acción, que de todas todas se confirma ó cabo que

> o corpo foinos dado pra que podrecendo el e o que é del, prive a ialma luminosa de tan triste sino.

O achegamento da figura de Don Hamlet á de Segismundo faise claro desde que naquel se produce o derrubamento da personalidade hamletiana (hamletiano-shakespeareana) a que nos temos referido. Don Hamlet, en efecto, ignorante acerca de si mesmo, é dicir, da súa auténtica filiación e condición (*mentira vestida de príncipe*), vive na caverna sexismundiana (a platónico-calderoniana caverna da pseudorrealidade e a ignorancia), aínda que disto non se decate. O príncipe, en efecto, entrara en escena vivíndose e proclamándose rei *de iure,* e disposto aínda a defender coa espada esa súa condición:

52. *Ibidem,* p. 245.

> Morto El Rei, eu son rei. É a lei, o costume, o orde. Son o primoxénito, a frol do sangue, enxendrada na noite nupcial[53].

Pero quen así se expresa vai ser levado, en brevísimos segundos, e en escena de dramático patetismo, á evidencia de ser, en realidade, *fillo de puta* e *cabrón consentido.* Todo o máis, *o príncipe real,* é dicir:

> un mocete preguizoso que lles gosta ás mulleres[54].

O príncipe decae da súa personalidade (o cal demostra, de paso, ata que punto, desde a perspectiva cunqueiriana, a personalidade é *persona,* papel de teatro, do que tan doadamente se sae coma se entra) e cae ademais na fondura da súa gran ignorancia: a ignorancia acerca de si mesmo. E nada ten, logo, de extraño que, coma Segismundo, se resolva todo el en preguntas:

> ¿Non son...?
> ¿Nos xoenllos reais, entón, eu non era...?
> ¿Sabes, Ofelia, que fun eu durante tantos anos?

E, sobre todo:

> ¿Qué é amor?
> ¿Qué se fai por amor...?
> ¿De qué noite serei eu...?

E, en fin:

> ¿Queres, amigo perguntar comigo pola ialma
> inmortal de Hamlet?
> Inquire si...
> ¿Ou queredes que o home Hamlet... podreza ás tentas, alma e corpo...?

Estes interrogantes expresan un desconcerto existencial e noético e unha ansia por saber, idénticos ós que mostra Segismundo, cando, máis alá da caverna, asoma ó confuso panorama da súa autenticidade:

> *¿Yo Segismundo no soy?* [55]
> *¿Quién me mete en discurrir...?* [56]
> *¿Que es lo que pasa por mi?* [57]

53. *Ibidem,* p. 199.
54. *Ibidem.*
55. Calderón, P. *Op. cit.,* 1283.
56. *Ibidem,* 1245.
57. *Ibidem,* 1267.

Os interrogantes a través dos que Hamlet pretende evadirse da súa caverna cognitiva e que apelan á autenticidade da condición humana, constitúen á disposición dramática da obra de Cunqueiro, tanto na dimensión temática como na argumental. Sentan as bases da indagación que conduce á gran anagnórise, á autoanagnórise á que tamén chegará Segismundo e lle permitirá ó cabo pronunciar:

Sé quién soy...
... ya informado estoy
de quien soy y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera[58].

A indagación (dramática ou, se se quere reduplicativamente dramática, por se realizar en forma de teatro dentro do teatro) que leva a cabo Don Hamlet segue, xusto, a mesma traxectoria cá que ben se expresa por boca de Segismundo. Irá, en efecto, do descubrimento do *quen* (*sé quien soy*) ó do *que* (*sé que soy...*), é dicir, do plano da individualidade (a personalidade individual) ó da universalidade (a personalidade xenérica ou metafísica), a condición humana.

A conveniencia de comenzar por saber quen se é xa lle fora mostrada a Don Hamlet, por parte do Coro, na segunda escena da obra:

Convén que ún seipa quen é seu pai. É custión de honra[59].

E a vinculación que así se expresa entre o recoñecemento da propia individualidade persoal e o coñecemento da auténtica filiación e por outro lado a honra, é tamén evidentemente moi calderoniana. En *La vida es sueño,* sen ir máis lonxe, cando Astolfo se resiste a casar con Rosaura, aludindo á deshonra de que ela non soubese quen era seu pai, exprésase así:

... repara
que ella no sabe quien es;
y es bajeza y es infamia
casarme yo con mujer...[60]

E entón Clotaldo atalla:

58. *Ibidem,* 1545-1547.
59. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 201.
60. Calderón, P. *Op. cit.* 3264-3266.

No prosigas, tente, aguarda;
porque Rosaura es tan noble
como tú, Astolfo, y mi espada
lo defenderá en el campo,
que es mi hija y esto basta[61].

O proceso anagnorético que empeza, pois, por se cumprir no plano individual leva pronto, tanto a Don Hamlet como a Segismundo, ó da universalidade, ó das esencias, que tan expresivamente se resume por parte do personaxe calderoniano:

... *y se* que *soy*
un compuesto de hombre y fiera.

A feitura interna dos dous personaxes é moi parecida, e nela refléctase con exactitude unha concepción antropolóxica de corte rigorosamente greco-escolástico, que fai, xustamente, do ser humano un composto de *home* e *fera,* isto é de *razón* e de *paixón;* por un lado, *o corpo e o que é seu,* como expresa Don Hamlet, e por outro *a alma luminosa.*

Apurando equivalencias, na obra que el escribe para que os cómicos representan, *Don Hamlet,* desde a perspectiva do amor en que ó tempo se sitúa, falará de *carne,* o *pedido da carne,* por un lado e, por outro, o *amor galán, revestido de rosas.* Esta irreductible dualidade preséntase tamén en Dona Inés, en *A noite vai coma un río:*

> ... ser eu e ser outra, ser carne e ser soño, ser a femia e non embargantes sere de Amadís[62].

Tanto en Don Hamlet coma en Segismundo hai unha poderosa compoñente *pasional* e unha non menos sobresaínte dimensión *racional,* especulante e decisoria. Aquela, o pulo da paixón, configúrase en ambos (segundo patróns rigorosamente platónicos) como *apetito irascible,* que puxará nos dous, proxectándoos violentamente contra os seus respectivos pais (sempre o mito adánico do pai pecador e responsable), a costa de quen, nun caso e no outro, cómpre medrar, e *apetito concupiscible,* formalmente edípico en Don Hamlet e, no fondo, edípico igualmente en Segismundo, que ten tamén (como se dá en Sófocles) o seu porvir marcado polo oráculo, e ten a Rosaura, a quen ama, por irmá (ó ser filla de Clotaldo, recoñecido *pai* espiritual polo príncipe):

61. *Ibidem,* 3267-3271.
62. Cunqueiro, A. *A noite vai coma un río.* Obra Completa, I, p. 303.

Levanta, padre, del suelo...
que ya sé que mi crianza
a tu mucha lealtad debo.

e aínda por auténtica nai, por ser ela quen suscita no personaxe o espertar da hominidade propiamente dita:

Tú, sólo tú, has suspendido
la pasión a mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración al oído [63].

Non resulta doado resisitirse aquí á simplificación de sinalar que Don Hamlet, na súa configuración personalitaria sería, fundamentalmente, o resultado de proxectar sobre o *oresticismo* hamletiano-shakespeareano o sutil edipismo sexismundiano; como consecuencia, o oresticismo perdería condición vindicativa —e mesmo, se me apuran, xusticieira— para sublimarse en depuración humanizante; e o edipismo daría, ó cabo, na renuncia —ascese mortificante—, que, máis alá *do corpo e do que é seu,* fai posible as vodas espirituais da alma, isto é, o *amor galán,* patrimonio e pertenza do *eu soño.*

Polo de pronto, tanto para Segismundo coma para Don Hamlet, hai un *pai afectivo* (o vello rei envelenado, para o personaxe de Cunqueiro, e Clotaldo para o de Calderón) e un *pai efectivo,* Halmar e Basilio, respectivamente, contra quen os príncipes se erguerán violentamente. Nun caso e noutro, estes pais son os que se interpoñen, non só entre os príncipes e os reinos que lles pertencen, senón tamén entre eles e as persoas a quen aman: Basilio, mantendo a Segismundo en reclusión e Halmar, desposando con Gerda. Ó final, e cumprido por parte de ambos o seu edípico destino (sempre, claro, oportunamente matizado en Calderón) en relación cos pais, renuncian, en mortificadora ascese, ás edípicas vodas, a pesar de teren os dous ocasión sobrada de consumalas.

Tamén hai, tanto en Don Hamlet coma en Segismundo, unha relevante conformación *racional,* tanto no que a tradición greco-escolástica denomina capacidade intelectiva, coma no que se coñece como *apetito racional,* capacidade de decisión ou vontade.

O natural filosófico de Segismundo é asombroso en quen, por outra banda, vive confinado nun ámbito de natureza salvaxe. E este natural refléctase non só na profundidade discursiva dos seus monólogos,

63. Calderón, P. *Op. cit.*, 219-222.

senón tamén na sagacidade con que apura conclusións, teóricas e operativas, das situacións polas que pasa.

Fue mi maestro un sueño[64]

di, e mellor diría, sen dúbida, que el foi mestre de si mesmo ó poñer lucidez inquisitiva e conclusiva na torpe realidade experiencial do soño que outros idearon para el. Con respecto ó modelo graciano, ata se podería dicir que, no fondo (e a pesar de Clotaldo), Segismundo é Andrenio e Critilo a un tempo.

Don Hamlet herda (conserva) do seu homónimo shakespeareano o natural especulante e discursivo. El é *libro,* como xa consignabamos. El dá á disposición dramática cunqueiriana carácter de investigación sobre o ser humano e o deber ser (*¿qué é amor?, ¿inquire si o corpo...?*). E el aborda esta investigación facendo do nó dramático da obra outro drama, escrito por el coa mesma determinación discursiva que Cunqueiro confesa que o levou a el a escribir o seu:

Por explicarme a min mesmo tan espantoso tema.[65]

Se algo hai, sen embargo, con referencia á dimensión discursiva e teorizadora, que diferencie ó personaxe de Cunqueiro do de Shakespeare será, con seguridade, a insalvable dificultade daquel para dispoñer a deliberación en favor do pulo decisorio, do arrinque volitivo. E é que Don Hamlet (como tamén, claro, Segismundo) é fillo dunha *meridional* hipostatización da acción, aínda da que, non suficientemente precedida, se cadra, de análise serena, de cálculo interesado e de prevención realista, cobra carácter de aventura (quixotesca aventura, alén de pexantes prudencias e inhibidoras corduras). A acción (lance heroico, proeza, aventura, fazaña) é a que, desde esta perspectiva, dá senso ó mundo, á historia e, así, tamén á existencia.

En todo caso a conciencia de estar levando a acción ata máis alá dos límites da prudencial demora discursiva e continente parece presente en Don Hamlet cando fala, no instante supremo, de *poder fallar* e, aínda, de que

poido querer volver[66]

e desandar así o andado (algo, polo demais, perfectamente factible para quen está no papel de actor-autor-director pirandelliano, dentro

64. *Ibidem,* 3306.
65. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 523.
66. *Ibidem,* p. 248.

da *comedia por facer* en que deriva a obra de Hamlet cando os seus personaxes (Halmar e mais Gerda) comparecen sobre táboas, desprazando ós actores que os representan e demandando do autor modificacións do texto dramático). Tamén, polo seu lado, Segismundo se declara convencido de se ter sobrepasado cando se axoenlla diante do rei vencido e lle di:

> *... humilde aguarda*
> *mi cuello a que tu vengues:*
> *rendido estoy a tus plantas*[67].

Nun e noutro é, en suma, criterio de acción o convencemento de que só arriscando (perdendo) a vida, pode esta autenticamente *gañarse*. E o rasgo que mellor os caracteriza resulta ser a impetuosidade con que se volven contra si mesmos, facendo da súa vida interior *milicia* e da acción estoico vencemento. A renuncia sexismundiana a se manter na liña das súas arrebatadoras demandas pasionais será levada por parte de Hamlet ata o extremo da violencia destructora e a morte. E é que, con independencia de que pesan sobre Don Hamlet factores motivantes adicionais, que non é do caso analizar agora, el opera sempre desde as poderosas compoñentes tanáticas que corresponden a un Orestes e a un Edipo, aínda na ocasión en que actúa sobre si mesmo.

A personalidade, en fin, do eu que se vence a si mesmo, resultando dese xeito a un tempo vencedor e vencido, sobre a base de volver a razón contra a paixón e aínda de que esta se empregue (destructiva e constructivamente) contra si mesma, resulta en verdade dunha pluralidade funcional e óntica de tal magnitude que só se pode expresar adecuadamente, como fai Cunqueiro no seu drama, por vía de comparecencia de *personae,* de individualidades dramáticas ou caracterizacións ónticas e operativas (os *varios* que fan o *un*), que se visten e desvisten, é dicir, que se asumen, rexeitan, combinan, destrúen e reconstrúen. E resulta dese xeito perfectamente factible, no ámbito dramático, ser (ser, claro, e non ser), a un tempo, como actor e como autor, Orestes e Edipo e Hamlet e Segismundo e, aínda, (sublimemente tolo) Don Quixote, que na sublime loucura do amor doadamente se alberga tamén a sublime loucura da acción heroica, da fazaña, que pretenda desfacer *entuertos* e, se cadra, volver o mundo, a calquera prezo, como se entende que *debera ser.*

A sorprendente capacidade de que Don Hamlet resulta posuidor e que lle fai levar adiante unha acción depurante e xusticieira, non por

67. Calderón, P. *Op. cit.*, 3245-3247.

racional menos insensata, e non por insensata menos heroica, ata mesmo pasar por encima de toda sensual satisfacción e aínda da vida (da propia e da de outros) ten moito da xenerosidade e da *ilumina-ción* quixotescas; algo, de todas todas, impensable no Hamlet nórdico.

Don Hamlet preséntasenos, en resumo, como ese un, na luz, que resulta dos moitos operantes *no escuro:* a apetitividade irascible (Orestes), a apetitividade concupiscible (Edipo), a racionalidade discursiva (Hamlet) a racionalidade práctica e decisoria (Segismundo). Son xa de seu, cada un deles, homes, eus, que certamente teñen moito uns dos outros, e resultan dese xeito e aínda na súa radical contraposición, doadamente fusionalbles entre si e estoicamente inter-intra-superables:

> Yo le hago matar, y después morir, para que todos los hombres que en él anidaban sean una misma conciencia, un único príncipe: Hamlet[68].

Á hora de concluír, e aínda que non sexa agora tampouco o momento de pormenorizar, cómpre, tamén consignar un significativo dato: o que leva a Cunqueiro a empalmar tan decididamente co neoestoicismo barroco e, singularmente, co sutil estoicismo calderoniano (un estoicismo, ó cabo, igualmente presente na ascética cristiá e aínda na mística, en canto cementada esta sobre a ascese) é o igualmente velado, e non menos profundo, estoicismo presente na obra de Frai Antonio de Guevara.

O influxo do bispo de Mondoñedo en Cunqueiro, tan entusiasticamente recoñecido por este[69], vai, evidentemente, moito máis alá da dimensión puramente estilística, caracteriolóxica e, en definitiva, procedemental. O influxo é, máis ca nada, temático. E así sucede que é xa profundamente guevariano o enfrontamento dialéctico do ser humano consigo mesmo:

> Muchos cuentan que tienen enemigos y no se acuerdan de contar a sí entre ellos, como sea verdad que no haya hombre en el mundo que tenga a otro por mayor enemigo como es cada uno de sí[70].

Isto mesmo determina que teña que ser

> terrible y muy terribilísima guerra la que la carne hace al espíritu, y el espíritu padesce de la carne[71].

68. Cunqueiro, A. *Hamlet y un anónimo,* en *Faro de Vigo,* 2-III-1958, citado por Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía.* Xerais, Vigo, 1987, p. 181.

69. Queyja, M. *Entrevista con Álvaro Cunqueiro.* Grial, 58, 1984, p. 339.

Risco, A. e Soldevilla, I. *Entrevista a Álvaro Cunqueiro. Boletín Galego de Literatura,* 2, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, p. 111.

70. Guevara, A. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.* Cátedra, Madrid, 1984, p. 212.

71. Guevara, A. *Aviso de privados.* Edic. de Álvarez de la Villa. París, cap. XVII, p. 212.

E que, en definitiva,

> no haya en el mundo más alto género de triunfo que triunfar cada uno de su corazón propio[72].

O tránsito, en efecto, do trafego pasional da *corte* á estoica (e sanamente epicúrea) imperturbabilidade espiritual da *aldea* pasa inexorablemente pola dura ascese mortificante; é mesmo unha *morte* que nos retorna á auténtica vida: á *paz edénica* (a Idade de Ouro) que resulta, así reencontrada.

3. ENTRE SER E NON SER. A TENTACIÓN NIHILISTA

A concepción do ser humano (e do mundo) como algo que, en definitiva, se acomoda ó esquema metafísico de *ser e non ser* é común á maioría dos autores do barroco. Pode dicirse que a cultura do barroco en si mesma asenta xa sobre a admisión do carácter intimamente contradictorio das cousas e a polarizada configuración da realidade en xeral. O *Quixote* é, por exemplo, un resultado da conxunción, tensa e harmónica, de realidade e fantasía, do ser e o parecer, da loucura e a cordura, do drama e a comedia, do sublime e o grotesco. Da coexistencia de contrarios (nun dialéctico senso) deriva tamén a esquizoide conformación de Hamlet, en Shakespeare, e a súa dramática inestabilidade caracterial e criteriolóxica. Dela deriva igualmente o carácter agónico da existencia en Segismundo, ser polarizadamente configurado e enfrontado a si, en loita consigo mesmo, e empeñado, dese xeito, na trascendental tarefa de *vencerse*.

La vida es sueño é, en concreto, unha obra que está auténticamente estrada de expresións que fan presente a bipolar configuración da realidade humana. Así, por exemplo, e entre moitas:

> ... inmóvil bulto soy de *fuego y hielo*[73].

Ou:

> ... una prisión obscura
> que es de un *vivo cadáver* sepultura[74].

72. Guevara, A. *Libro primero de las epístolas familiares* I, Madrid, 1950, p. 136.
73. Calderón, P. *La vida es sueño. Op. cit.*, p. 74.
74. *Ibidem, pp.* 93-94.

Ou:

> ... siendo un *esqueleto vivo,*
> *un animado muerto*[75].

Ou:

> ... juntos el *oriente* y el *ocaso,*
> la *lumbre* y la *sombra fría*[76].

Ou, en fin, aquilo de que

> Cada edificio es un *esqueleto altivo,*
> cada soldado un *esqueleto vivo*[77].

Esta concepción, na que Cunqueiro decididamente está (do imperativo interno a que Don Hamlet manifesta obedecer cando mata á nai e se mata dinos, significativamente, o príncipe que é *frío coma o xelo* e *luminoso coma o sol)* e sobre a que de todas todas opera (nun senso e cunha efectividade da que haberá que ocuparse noutro momento), emparenta directamente coa concepción, recorrente no pensamento occidental, que, aínda desde posicións tan diversas entre si como a de Platón e a de Nietzsche, considera que a *intermediedade* e a conseguinte situación de tensión entre dúas entidades de signo dispar caracterizan ó ser humano.

Nietzsche dicía que o home é *ponte* entre a besta e o *superhome.* E a intermediedade platónica apréciase ben, por exemplo, con referencia ó saber filosófico, que retrata con exactitude a condición humana, ó constituírse como tensión (*eros,* desexo) que se sitúa entre a sabedoría, como posesión fáctica da verdade e así patrimonio dos deuses, e a ignorancia, que aproxima a moitos á posición dos animais.

> Ningún dos deuses filosofa nin desexa chegar a sabio, porque xa o é... Pero non o fan tampouco os ignorantes e niso estriba o mal da ignorancia: en non ser nobre, nin bo, nin sabio e ter, non obstante, a ilusión de selo en grao suficiente, e sen, así, sentiren, logo, desexo do que non cren estar necesitados.
>
> —¿Quen son entón os que filosofan, se non son os sabios nin os ignorates?
>
> —É claro aínda para un neno que son os *intermedios* entre uns e outros[78].

75. *Ibidem,* 201-202.
76. *Ibidem,* 1575-1576.
77. *Ibidem,* 2474-2475.
78. Platón. *El Banquete,* 202 e.

Nun cuasiplatónico senso, como xa consignabamos antes, Cunqueiro pon o *soño* (para el, ingrediente fundamental da condición humana) como situación ou *estatus* óntico e gnoseolóxico intermediante entre a absoluta incerteza e a certeza plena.

> el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega[79].

O soño cunqueiriano xorde, en efecto, da *necesidade espiritual de certezas* (inherente, claro, á súa non posesión), presente en quen tampouco poderá vivir de seu a situación noética de absoluta certeza:

> Fora da alma e a súa redención polo Señor Xesús, non hai outras certezas que as adiviñacións da poesía[80].

A dúbida *productiva* (estimuladora de ensoños, isto é, de *poéticas adiviñacións*) intermedia así entre a ignorancia (a absoluta non posesión) e a certeza plena, reservada xa ó ámbito (para Cunqueiro decididamente metaliterario) da fe relixiosa.

A intermediedade humana, e a subseguinte condición de *tensión* ou *fieri*, ten asento real no devir cósmico, que se considera, desde Heráclito, resultante da co-incidencia dialéctica do ser e o non ser. Cómpre neste senso evocar a imaxe heracliteana do *río:*

> Non poderás entrar dúas veces no mesmo río,

igualmente viva e operante en Cunqueiro:

> Botas un lirio no río, e vaise con ondas que nunca máis voltas a ver [81].

Ó devir do río engádese aquí o devir mesmo das ondas. Entre un e outra vaise, devalante, o lirio. A vivenciación desta transitoriedade e desta *devalancia* suscita fonda melancolía; xa era así en Heráclito (*o chorón*) e éo igualmente en Cunqueiro.

> Un río así é medio vivir; fuxitivo compañeiro, tira do ánimo os xaramolos da melancolía. Pra certos vagos espritos, un río é coma un amado fogar [82].

79. Cunqueiro, A. *Un hombre que se parecía a Orestes*. Destino, Barcelona, 1981, p. 101.
80. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet*. *Op. cit.*, p. 213.
81. *Ibidem*, 228.
82. Cunqueiro, A. *Se o vello Sinbad volvese ás illas*. Obra Completa, II, Galaxia, Vigo, 1982, p. 315.

Ou, máis directa e profundamente:

> En general, no ha de fiarse uno mucho de la memoria y la sabiduría de los ríos: un río, el Leteo, era la frontera del olvido, y es heracliteana la filosofía fluvial, y puesto que *panta rei*, todo fluye, ¿a qué bueno ponerse a recuerdos y nostalgias en agua que pasa? Póngase a ello, eso sí, el que desde la orilla la contempla apresurarse[83].

A realidade en si é tan río (tan *reo,* tan correr) e, dese xeito, tan inaprensible que, nela, non resulta sequera posible o acto de concienciación, a vivenciación reflexiva. Cómpre, logo, sair intencionalmente dela, tomar perspectiva e, desde a marxe, vela (vivenciala), claro, no seu implaclable pasar..., que iso é, en Cunqueiro coma en Heráclito, a conciencia de transitoriedade que xera a melancolía.

A recalcitrante teima cunqueiriana por modificar e refacer sorpresivamente o sempre tido por intocable, como é o mito, o legado da historia ou da lenda, ou mesmo os temas e argumentos literarios máis consagrados (ata *El Caballero de Olmedo* que se representa na cidade de Egisto era un *Caballero de Olmedo cambiado,* onde dona Elvira, ciumosa, era quen mataba ó cabaleiro)[84] e mesmo o carácter aberto, provisorio e inestable dos seus propios relatos e do retrato que deseña dos seus personaxes, que os fai susceptibles de constantes retoques, reflectan esta condición *in fieri* (entre o ser e o non ser) que rexe na realidade cunqueiriana.

O ser humano resulta así, unha realidade *fronteiriza* (sendo e mesmo non sendo), sempre a camiñar

> polo lombo dunha serpe[85]

entre a grandeza e a miseria, a fidelidade e a traición, o amor e a morte; entre, en fin, a *pobreza* e a *riqueza* (os pais de *eros* segundo o relato de Diótima no *Banquete* platónico), sempre dado a vivenciar a compoñente pobre da riqueza (o non ser no ser) e a destacar a vertente rica da pobreza (o ser do non ser):

> ...e cata ahí que mirando (Sinbad) por derriba dos tellados, vía moverse os mastros dunha nao, e pola bandeiriña que iba no mesana, branca e bermella, sabía que era Arfe o Novo que desatracaba e e puña rio abaixo nos camiños do mar... I entón Sinbad deixaba de ver,

83. Cunqueiro, A. Da serie *"De mi país"*, en *La Voz de Galicia,* 7-11-1952, recollido en *Los otros caminos, Op. cit.*, p. 329.

84. Cunqueiro, A. *Un hombre que se parecía a Orestes, Op. cit.*, p. 52.

85. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet, Op. cit.* p. 207.

> porque se lle enchían os ollos de bágoas. Unhas bágoas quentes e brillantes coas que pagaba, e ben amargamentes, o dereito a gardar pra el soio un tesouro de pedriñas fantásticas, todas elas cunha luceciña drento, unha luceciña perdida nunha selva escura[86].

O non ser xa (como si o era Arfe) mariñeiro era, xusto, o que facía de Sinbad o máis fantástico mariñeiro fantástico.

A inestable conformación óntica da persoa ten, por outro lado, correlato psicolóxico na oscilación anímica entre a euforia e o decaemento (*bágoas quentes e brillantes*), como lle sucede tamén ó piloto cando, camiño de Basora (na máis cervantina das cunqueirianas viaxes) e afectado ó cabo pola recalcitrante descrenza do seu paxe Sari

> "en Basora non hai nada" e "por aquí van tres perdidos"[87]

decide entrar no caravanserrallo Mistor, porque, en definitiva esperaba (precisaba) que

> ... non deixaría de haber alí quen ouvise a historia do Ave Roc ou a viaxe levado pola balea ás naves mariñas[88]

e podería, así, contribuír a apuntalar a precaria contextura crencial (sempre, no ser, o non ser) do mundo vivencial do noso piloto.

Tamén Platón dicía de eros (fillo de *Poro,* a riqueza, e de *Penía,* a pobreza):

> Pola súa natureza non é inmortal nin é mortal, senón que nun mesmo día, por intres florece e vive, pola súa riqueza, e por intres morre, e mais de novo volverá revivir, mercede á natureza de Poro, seu pai[89].

Esta *fronteiría* é a que confire ós personaxes a inestabilidade óntica, caracterial e comportamental que fai, por exemplo, de Don Hamlet un ser definible polo seu *cambiante:*

> —El un leirón, i eu outro leirón, seu verdadeiro fillo. ¿Saín a el, Poloño?
>
> —Imitábalo no cambiante[90].

86. Cunqueiro, A. *Se o vello Sinbad volvese ás illas. Op. cit.,* pp. 402-403.
87. *Ibidem,* p. 407.
88. *Ibidem.*
89. Platón. *El Banquete.* 202 e.
90. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 247.

E así resulta que Don Hamlet é valente e é covarde, apaixonado e prudente, veraz e mentireiro, amante e asasino da mesma realidade amada, rendido Edipo e Orestes vingador con respecto á propia nai, piadoso e cruel, salvador e condenante. En definitiva sucede que

> Un grau de millo, si o sementas, dá millo. Sementa agora a Hamlet e agarda que o xaramolo rompa na terra, e furando na coda amose o froito que nace. Di o seu nome. Pode ser centeo, herba da fame, silva, mercurial... De Hamlet, príncipe real de Dinamarca, ¿el non pode nacer un cobarde famoso?[91]

Tamén Hamlet, en Shakespeare, era louco e sumamente xuicioso, amante e despectivo con Ofelia, admirador da nai e aborrecedor dela, apaixonado e timorato, louvante e alcumante, dubidante, en fin, e firme tamén nos seus principios.

E outro tanto acontece con Segismundo: vingador no pai e ofrecéndose a el como víctima, soberbio e, ó tempo, humilde, fiel e desalmado con Clotaldo, cruel e piadoso con Rosaura, en si mesmo vencedor e vencido, brutal e filósofo profundo, home e fera, e alguén, en suma, convencido de que perdendo a vida é como realmente se gaña.

A condición de ser e non ser (entre ser e non ser), a inestabilidade óntica, a súa versatilidade e a conseguinte polivalencia emocional abre ós personaxes cunqueirianos a unha amplitude tal de facianas que os fai dificilmente definibles, se se quere buscar algo que vaia máis alá da contradicción e a indefinibilidade mesma.

De Ulises cóntasenos que

> Las olas del mar lo llevaron a desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas[92].
>
> ¡Hay muchas vidas, querido amigo![93]

díselle mesmo a Orestes, que ten, por certo, a súa marcada *polos propios deuses inmortais*. Pero, non obstante o seu determinístico destino,

> Orestes se sale de página...: quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares, está enamorado de una princesa de una isla, tiene naves y caballos, recibe cartas de emperadores que quieren alquilarlo por general en jefe, le gusta escuchar música o jugar al polo, o a las cartas... Hace mutis y se va a sus vagancias,[94]

cara a outras formas de ser e vivenciar...

91. *Ibidem*, pp. 197-198.
92. Cunqueiro, A. *Las mocedades de Ulises*. Destino, Barcelona, 1989, p. 267.
93. Cunqueiro, A. *El hombre que se parecía a Orestes*. *Op. cit.*, p. 157.
94. *Ibidem*, p. 98.

En *O incerto señor Don Hamlet,* o Coro consigna, xa desde o principio:

> un home é el mesmo, e asemade unha grea de homes, uns donos de seu, criados outros...[95]

O propio Don Hamlet dirá de si:

> Tamén eu son diferente, Laertes. Un home está feito de diferencias[96].

En *Un hombre que se parecía a Orestes,* o dramaturgo Filón dicía do Orestes da traxedia que el escribía:

> Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano[97].

E o Hamlet autor-actor-director da obra que van representar os cómicos italianos dá estas instrucciónS á moza Colombina:

> Tes que estar sempre namentres dure a peza, indo e vindo por escusados recunchos, por secretos pasadizos, querendo e non querendo. Non poderás dar dous pasos, dúas verbas, na mesma dirección. Entrégaste, e foxes, volvendo axiña pra decir que non cantarás máis nas mans do cazador, e apousándote nelas pra decilo[98].

Unha pluralidade consistencial así, e unha tal versatilidade vivencial e óntica, fan lembrar a dinámica representadora do actor de teatro (sempre o *paradigma dramático*) que asume, viste e desviste sen fin, mesmo séndoas e non as sendo, moi diferentes *personae.* Esta súa plasticidade estructúrase a partir dunha certa inconformación caracterial básica (o seu ser e non ser o que vai sendo) que o fai soporte subxectual válido para as máis diversas formas de ser ou de obrar.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini* o protagonista era a un tempo:

> Lanzarote del Lago, Duque de Provenza, sobrino del Imperante... No podía soñar a un tiempo los sueños de los tres hombres que estaban en el...[99]

De Paulos, en *El año del cometa,* tras de se consignar que

95. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 195.
96. *Ibidem,* p. 209.
97. Cunqueiro, A. *Un hombre que se parecía a Orestes. Op. cit.,* p. 168.
98. Cunqueiro, A. *O incerto señor Don Hamlet. Op. cit.* p. 230.
99. Cunqueiro, A. *Vida y fugas de Fanto Fantini.* Destino, Barcelona, 1990, p. 34.

> se encontraba a si mismo, si era preciso, heroico, amante, veraz, enamorado e incluso muerto[100].

e que mesmo era, logo, Duque de Aquitania, Arnaldo, ou simplemente espectador de si mesmo, aínda se chega a dicir del que

> tenía dentro de si mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones[101].

E tampouco deixa de ser significativo para a comprensión desta esquizoide (¿nihilista?) conformación da personalidade o feito de que a *persona* en que habitualmente se está sexa tan extrínseca con respecto á persoa que poida ser tamén calzada, asumida, por outro suxeito, como lle pasaba a De Crozon, o Sochantre de Pontivy, cando ó regresar á casa despois da súa longa peregrinación coa hoste e entrar no seu cuarto, viu que

> alí, a carón aos pés da súa cama, sentado na manta bordelesa de viaxe, estaba el mesmo, Charles Anne Guenolé Mathieu De Crozon...[102]

O *representador* permitírase incluso introducir pola súa conta modificacións na conformación caracterial e operativa do representado, ata o punto de que este, o Sochantre, ha exclamar desolado:

> ¡Fixéchesme un perdido![103]

É, en fin, suxerente lembrar que Borrallo da Lagoa, de quen se nos conta en *Escola de menciñeiros,* curaba ós seus pacientes trocándolles as *personae,* mudándollelas por outras:

> O primeiro que facía cun tolo era cambiarlle o nome. Dicíalle ó tolo que, por un casual, chamábase Secundino:
>
> —Ti eres Pepito e nada máis. Contesta sólo por Pepito.
>
> Despoixas, parez que arrincando de Pepito, inventáballe a Secundino unha vida nova... facíalle crer que estivera na Habana... e tivera unha carbonería ou unha bodega... E hastra lle amosaba unha fotografía e o tolo coñecíase.

Chegados a este punto, preséntasenos xa, inaprazable, a pregunta: máis alá da *persona,* das *personae,* que mesmo se visten que se ispen,

100. Cunqueiro, A. *El año del cometa.* Destino, Barcelona, 1990, p. 83.
101. *Ibidem,* p. 203.
102. Cunqueiro, A. *As crónicas de sochantre.* Obra Completa, II., *Op. cit.,* p. 273.
103. *Ibidem,* p. 274.

¿que é realmente o suxeito humano? ¿Hai nel, de propio, algo máis do que sería a *percha,* presta a se deixar vestir e desvestir, dentro da interminable dinámica dun acontecer onde a orde das apariencias desprazaría decididamente o das consistencias? ¿Resólvese a personalidade nas *personae,* o ser no *parecer* (ser o non ser, ó cabo)? ¿Nihilismo puro e duro?

Cara á formulación en profundidade do problema —un dos de máis entidade na temática cunqueiriana— cómpre comezar por consignar, en primeiro lugar, que o nihilismo faise presente dentro dun contexto que vai moito máis alá do estricto plano antropolóxico. Na obra de Cunqueiro, por exemplo, comparecen con significativa abundancia camiños, paisaxes, paredes, xentes e aínda países enteiros que son, autenticamente, *de quita e pon*[104]. Hai illas, con *praias solaces e badías abrigadas,* das que se declara abertamente que son só un grande telón pintado, colocado en medio do océano para desconcerto do inimigo[105]. Hai outeiros de cartón pedra, con arboreda e verdes e apetecibles prados que invitan á partida dos contrarios na guerra a pousar e descansar, e seren así sorprendidos e derrotados[106]. Aparecen vilas enteiras que son só un *engado* feito cun espello[107]. Hai, en fin, extensos reinos que nun intre dado, se poden coller e esconder para que ninguén os tope e os roube[108]. De puro cartón é a corte do Rei Artur, incluídas armas, trebellos, cabalos e mesmo os personaxes da táboa[109].

Todos estes elementos, personaxes (*personae*), decorados (*aparencias*) ou obxectos de *attrezzo,* en quen o *desfondamento* consistencial se mostra sen enganos (agótanse no puro *parecer*), comparecen sen estridencia ningunha no discurso narrativo e son asumidos polo lector con normalidade por cadraren axeitadamente dentro da cunqueiriana figuración do mundo como escenario de teatro. Aínda do val natal, visto desde o miradoiro da Folgueirarrasa, coa cidade dentro, nos di Cunqueiro que ten

> a medida do ollo humano[110]

abarcable dun só golpe de vista, xusto coma un escenario, e case posuíble tamén na man coma eses pequenos mundos (ámbitos eidéticos) que son as bólas de neve, que tanto suxestionan a Cunqueiro.

104. Cunqueiro, A. *Merlín e familia.* Obra Completa, II. *Op. cit.,* p. 35. *El año del cometa, Op. cit.,* p. 130. *Ibidem,* p. 195. *Si o vello Sinbad volvese ás illas. Op. cit.,* p. 338.
105. Cunqueiro, A. *Si o vello Sinbad volvese ás illas. Op. cit.,* p. 307.
106. Cunqueiro, A. *Vida y fugas de Fanto Fantini. Op. cit.,* p. 50.
107. Cunqueiro, A. *Merlín e familia. Op. cit.,* p. 34.
108. Cunqueiro, A. *Se o vello Sinbad volvese ás illas. Op. cit.,* p. 338.
109. Cunqueiro, A. *El año del cometa. Op. cit.,* pp. 182 e ss.
110. Cunqueiro, A. "El descanso del camellero", en *Viajes imaginarios y reales.* Selección de César Antonio Molina. Tusquets, 1991, pp. 66 e 71.

A realidade cunqueiriana é, xusto, un escenario, e el lévaa (lévao) dun lado a outro, como fan as compañías de cómicos, alí onde vai montar a *representación.*

> Non se pode vivir sen unha paisaxe ó fondo...: o meu val, a miña casa... Eu quero contar o Golfo Pérsico e o río Iadid e entón boto man do río que me é máis próximo, que é o Masma de Mondoñedo... Cando contei de Bretaña, eu o que tiña na imaxinación —puxen— foi a Terra Cha[111].
>
> Todas las ciudades pequeñas de que hablo son un poco mi ciudad por muy diferentes que en realidad sean. Tanto me da que sea una ciudad griega a donde llega Ulises o una ciudad de Bretaña, donde llega el Sochantre con las ánimas; todas las ciudades son un poco mi ciudad[112].

Sona, claro, e *non a son.*

Dentro deste seu inconfundible escenario mental,

> Reconstrúo na lembranza en forma de escenas teatrais; todo o compoño para que a escena saia redonda[113].

A realidade de Cunqueiro dáse (prodúcese) toda dentro dun escenario. O escenario é para el o auténtico ámbito de *dación* da realidade, alí onde esta se *constitúe* e, así, comparece (feita *eidos ontoplástico,* coma nas bólas de neve), nun senso nada lonxe do que, por exemplo, no idealismo fenomenolóxico husserliiano se atribúe á conciencia cognoscente: receptiva, constituidora e, así, tamén ofertante da realidade comparecente.

Igual que na obra de Calderón, aquí o *mundo é teatro:* é o escenario e, dentro del, o discorrer dramático da realidade. Pero, máis alá tamén de Calderón, para Cunqueiro o mundo é teatro e a vida drama, porque, en verdade, *o teatro é o mundo* e *o drama a realidade.* Non hai, en puridade, outra. Co cal, lonxe de se pretender, ó calderoniano modo, rebaixar a categoría óntica do mundo e da vida, o que Cunqueiro fai decididamente é enaltecer a categoría óntica do teatro: o escenario, a representación e o drama. En parecido senso, haberá que subliñar máis adiante que tamén en Cunqueiro *a vida* é, en efecto, *soño;* e iso, porque incuestionablemente *o soño é a vida,* a realidade vivencial, a de decisivo peso en cadaquén. E así, lonxe de se pretender

111. Morán Fraga, C. "Entrevista a A. Cunqueiro", en *Homenaxe a A. Cunqueiro.* Universidade de Santiago de Compostela, 1982, p. 377.

112. Armesto Faginas, X. *Cunqueiro: unha biografía.* Xerais, Vigo, 1987, p. 23.

113. Citado por Fernández del Riego. *A vida e a obra dun gran fabulador.* Galaxia, Vigo, 1981, p. 153.

rebaixar tampouco a categoría óntica da vida (como si sucede en Calderón) o que se consegue é elevar o soño a categoría óntica suprema. E deste xeito pode, xa que logo, resultar perfectamente que

> otra de las razones, y quizás la principal (de que Paulos morrera), fue que había dejado de soñar[114].

Pois ben, desde a perspectiva do que é un escenario, compréndese doado a dimensión óntica e operativa do non ser, da nada. O escenario, en efecto, inscríbese na orde das *aparencias,* de que se falaba no Barroco. O escenario é *adextreidade,* pura *fronte cara a.* A súa conformación metafísica pertence ó ámbito óntico da ficción. O escenario é a *mentira;* o cal podería parecer, certamente, moi pouco se non fose, claro, que en Cunqueiro a mentira, de cotío e como ben se sabe, pode ostentar rango ontolóxico supremo dentro da (vivencial) realidade. Mentira é a literariedade. Mentira é, por exemplo, o que Felipe de Amancia (*o mentireiro*) chama ós feitos da súa nenez en Miranda con Merlín, aqueles que, precisamente,

> foron enchendo cos seus fíos o fuso do meu esprito[115].

E de Paulos dísenos que

> mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, nos encontraríamos con un mundo hermoso y variado... Paulos corría la cortina verde... y quedaban separados el mundo real y la escena... Ahora era cuando Paulos vivía...[116]

A *mentira* (como en Felipe de Amancia, e en Paulos, e en Simbad... e, desde logo, en Don Quixote) pode, deste xeito, ser a gran realidade vivencial; a que dá senso e fundamento ó vivir da persoa. E inscrito así na orde óntica da *mentira* (que non, claro, falsidade) está o escenario, o mundo, que se define, xa que logo, pola súa condición de *aparencia* (de *parecer,* que non *aparentar*), alí onde, xustamente, ser e non ser forman contextura.

O escenario, en fin, couta o ámbito da *heracliteana* realidade cunqueiriana, que se sustenta deste modo sobre a nada circundante; unha nada presta sempre a se facer tamén *aparencia* e botar todo abaixo, impoñendo, con respecto ó ser (o ser e non ser da representación) o contrapunto dialéctico da destrucción.

114. Cunqueiro, A. *El año del cometa. Op. cit.,* p. 237.
115. Cunqueiro, A. *Merlín e familia. Op. cit.,* p. 11.
116. Cunqueiro, A. *El año del cometa. Op. cit.,* p. 83.

A figuración cunqueiriana a través da que con maior frecuencia se fai presente a nada, na súa dinámica aniquilante (e ó tempo posibilitadora de novos xurdires) é o *vento*.

No adro de Confront, por exemplo, cando a morte, que se agacha baixo da *aparencia* de actores e personaxes (e nunca coma na hoste bretona cobrou o non ser tan sensorial aparencia), se fai ó cabo presente e operante, rompendo o curso da representación (realidade), sucede tamén que

> un vento que vén abate o tapiz sober da trabada

e da praza de Verona, onde os feitos se daban, non queda nada. Esta nada é, por certo, a que instantes antes constatara xa, aterrorada, a meniña mediga, que vivira con intensidade a dinámica da representación:

> ¡Ña nai, ña nai, non había Romeo, nin memorias, nin lirios![117]

Pero acontece tamén que o vento, estragador, é tamén fecundante, vivificador:

> Gran parlanchín, *fecundo padre,* intosa cabellera[118].
> Fecundante..., *falo* silvador[119].
> *Alma* de los navíos, dueño de las singladuras[120].
> Es como un dios de algo terrible pero paternal[121].

Esta súa bifronte condición fai del un misterio:

> Andamos al viento, que es un gran misterio, como si nada[122]

Mesmo as *almas,* o vivificador principio, desposuídas de carnal envoltura, son *vento:*

> Pasa un vento asubiante, que mata as febles luceciñas. A vella santíguase e reza un Painoso pola alma do finado señor vizconde de Kloëmel que acaba de pasar a cabalo... quítanlle o sombreiro a unha brisa de maio, porque aduviñan que é a fermosa Ana de Combourg que pasa sorrindo por entre as ponlas verdes das abidueiras[123].

117. Cunqueiro, A. *As crónicas do sochantre. Op. cit.,* p. 265.
118. Cunqueiro, A. *Las mocedades de Ulises. Op. cit.,* p. 141.
119. Cunqueiro, A. *Un hombre que se parecía a Orestes. Op. cit.,* p. 90.
120. Cunqueiro, A. *Las mocedades de Ulises. Op. cit.,* p. 106.
121. Cunqueiro, A. "El envés", en *Viajes imaginarios y reales. Op. cit.,* p. 38.
122. *Ibidem,* p. 42.
123. Cunqueiro, A. *As crónicas de Sochantre. Op. cit.,* pp. 159-160.

Con Cunqueiro recupérase, así, a noción presocrática de alma, de principio vital, como *pneuma,* alento, sopro, *vento.*

A historia de *O incerto señor Don Hamlet,* sen ir máis lonxe, desenvólvese no ámbito óntico (*eidético*) do castelo de Elsinor. O castelo de Elsinor é o escenario,

> cuncha de pedra ameada[124]

que couta e delimita a realidade, onde todo se garda dentro,

> a xente, o gado, o xardín. E é por culpa do vento irado. A ninguén lle prace saír de Elsinor con tanto vento fóra, semellante a un grande exército ouveador que cercase Elsinor por toda unha longa noite.

Elsinor dáse en Dinamarca. E

> Dinamarca é vento[125].

O ser, coutado en si, tornado da acción estragante e tamén anovadora do vento, vólvese mesmo un pudrideiro:

> Somos unha estrana almáciga... E todo, polo vento que corre fora. Coas altas paredes impedimos que a tempestade avente as rosas, pero convertimos a Elsinor nun pudrideiro...
>
> A coroa real, a xusticia, as espadas, o amor e a morte gardamos aquí en Elsinor, por mor do vento. Os crimes tamén, por mor do vento[126].

Durante toda a representación, o vento que ouvea fóra é o contrapunto dialéctico da ardente e, por intres, atafegante realidade que discorre dentro das pedras militares de Elsinor. Ata mesmo o instante supremo en que o mozo Hamlet, recén chegado a rei e xa a punto de morrer (cando, en efecto, a realidade é ser e non ser, os encumiamentos existenciais e os afundamentos súbitos danse sen solución de continuidade) fai unha significativa proclama:

> Unha medida real, Poloño. Un decreto supremo. Pono por escrito. Desde hoxe o vento pode entrar nas estancias de Elsinor. El Rei Hamlet non lle ten medo ao vento que oubea fóra.

E, así,

124. Cunqueiro, A. *O incerto señor don Hamlet. Op. cit.,* p. 191.
125. *Ibidem,* p. 195.
126. *Ibidem,* pp. 195-196.

> Aventa todo a xistra asubiadora. A escena fica valeira uns segundos, somentes co vento, namentras cai o pano[127].

Pero o pano cae en Cunqueiro, como tamén o facía en Shakespeare, a sabendas de que o ciclo da realidade, tanto na dimensión persoal coma na cósmica, prosegue imparable. É significativo, neste senso, que o príncipe faga a súa real proclama a favor do vento no instante mesmo en que acaba de dispoñer:

> Non digades no parte que morréu Hamlet... Poido querer volver.

Cando isto está a dicir, *de pé, no máis alto das ameas* onde se vai aforcar,

> O vento de fóra revóalle o roupón[128].

E é que o *retorno* a que apela Hamlet é, en última instancia, un momento cuasi hegeliano (ou mesmo cuasi nietzscheano) do perenne retorno suscitado pola nada, presente, coma vento estragador e rexerante, no corazón do ser, que así se torna fecundo.

Tense comentado que no Hamlet de Cunqueiro non hai, coma no de Shakespeare, un Fortimbrás que apareza ó final como promesa e esperanza de renovación, e así tamén de recomezo do ciclo vital ou histórico. A Cunqueiro, evidentemente, non lle resulta preciso un Fortimbrás. Xa aí está o vento, coa súa profunda carga simbólica. Para Cunqueiro a realidade, por dada sobre o principio do ser e non ser, é en si mesma dialecticamente fecunda. Resólvese en ciclicidade, en perenne retorno, ó modo heracliteano e, nalgún profundo senso, tamén nietzscheano.

Unha realidade así, como tamén Nietzsche constatara, acada a súa realización máis plena na traxedia:

> Creación, caída, resurrección, son os tres actos dun drama universal que toda cousa repite, desde o ciclo das estacións á ascensión dos reis... Inflinxíndonos simbolicamente a morte, a traxedia *resucítanos,* resume en nós a historia do cosmos[129].

E xa comentaba para o mozo Ulises, Basílides, o seu mestre en teatro:

> ¡Los vientos rachean en el cuerpo de los señores reyes de la tragedia como en las velas de las naves![130]

127. *Ibidem,* p. 248.
128. *Ibidem.*
129. Cunqueiro, A. *As mil caras de Shakespeare. Op. cit.,* p. 209
130. Cunqueiro, A. *Las mocedades de Ulises. Op.cit.,* p. 174.

E é que o vento, no que ten de principio aniquilador e rexerante, de constructor e destructor, de non ser, en fin, aliado indefectible do ser, serve insuperablemente a expresar a dialéctica do encumiamento vital e a caída, da exacerbación pasional e a morte, que dá forma e fondo ó xénero tráxico.

A. G.

LIBROS

LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** ECONOMÍA E POLÍTICA: **XOSÉ A. FERNÁNDEZ MORENO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** LETRAS EN CASTELÁN: **PILAR CASTRO.**

Madame Bovary visita as nosas letras

● GUSTAVE FLAUBERT. *Madame Bovary.* Galaxia, Vigo, 1994.

As traduccións de obras mestras ó galego, non son tran frecuentes como cabería esperar, tendo en conta o papel normalizador que representan para a lingua literaria do país. Iso, sen falar de certos modelos, cánones e diferentes estéticas que estas poden introducir no sistema literario de chegada. No panorama actual, aínda que atopamos traducidas algunhas obras de importantes autores como Calvino, Camus, Shakespeare, Pirandello, e outros máis que non cito, tamén é certo que estas representan unha mínima parte da edición en galego, e que non sempre se corresponden coas que poderiamos considerar como as máis importantes ou significativas. Ó noso parecer, a situación responde a dúas razóns: por unha banda á inexistente (polo menos en apariencia) política institucional ou editorial con respecto ás traduccións, e por outra banda, á escasa profesionalización dos traductores en Galicia, por non ser esta a súa principal actividade.

Madame Bovary foi, sen ningunha dúbida, unha das novelas máis aclamadas da súa época, e na actualidade é considerada un dos grandes clásicos da que se dá en chamar "literatura universal ou mundial" (sería máis apropiado denominala "europea, e de tradición europea"). Por iso, cómpre pór de relevo o fito que supón a traducción ó galego editada hai uns meses: poucas veces os traductores galegos ousaron enfrontarse a unha obra da envergadura e complexidade como é o caso de *Madame Bovary,* novela cargada ademais dun simbolismo e dunhas connotacións engadidas polo paso do tempo, e resultado das lecturas realizadas en diferentes culturas. A súa aparición na colección que leva por título "Obras Universais", e da que é o segundo número, parece marcar, e esperemos que así sexa, o inicio das traduccións das obras fundamentais da literatura universal, á que máis arriba faciamos alusión. ¿Vai ter esta iniciativa algunha continuidade? ¿Consensuarase entre as nosas editoriais? Queremos crer que a resposta a tales preguntas é afirmativa, para que a empresa iniciada non supoña o caso da gota no océano.

A importancia desta novela e da súa versión en galego non poden ser postas en cuestión, pero si que poden existir certas reticencias á hora de

abordar a súa lectura. É dicir, o potencial lector, non habituado a recibir literatura estranxeira en galego, non pode deixar de facerse a pregunta: ¿é boa a traducción? A resposta non é doada porque resulta difícil fixar criterios estables e obxectivos de valoración. Aínda así, o que parece unánime é a cuestión da fidelidade ó texto orixinal, que ten dúas caras. Por unha parte fidelidade á forma, ó estilo do autor, pero tamén fidelidade á intencionalidade do mesmo. O texto traducido ten que respectar e intentar conservar todos os recursos expresivos, para producir o mesmo efecto que producirían de seren recibidos polo lector da lingua orixinal. Son as dúas caras da mesma moeda. Tampouco se debe esquecer a corrección lingüística e a fluída redacción do texto de chegada. Así, o texto traducido ten que ser *adecuado* con respecto ó texto orixinal, e *aceptable* como texto traducido. Atopámonos aquí coa vella discusión sobre se o traductor, para ser fiel a un texto, debe quedar o máis pegado posible a el, facendo unha traducción literal ou cuasi-literal (entendéndoa como a transposición de equivalentes semánticos dunha lingua para a outra), ou ben se o traductor pode e debe afastarse do orixinal cando así o esixa a lingua de chegada, para acadar unha mellor expresión desde o punto de vista formal e mesmo convencional. No primeiro caso corremos o risco de atoparmos construccións que semellan un tanto forzadas para a lingua de chegada, e mesmo perdermos xogos de palabras ou de imaxes do texto orixinal.

O traductor de *Madame Bovary*, Antonio Pichel, parece optar pola primeira solución. A prosa flúe, e as páxinas van pasando sen que exista a impresión de estarmos diante dunha traducción (mala cousa cando o orixinal se transparenta). Isto non quere dicir que a traducción sexa perfecta, porque ningunha o é; sempre pode aparecer algún despiste ata nas que se consideran modélicas, e no caso concreto de *Madame Bovary* existen certos aspectos que poderían ser mellorados e que pasaremos a detallar a continuación.

A vontade de quedar o máis preto posible do texto orixinal provoca, por veces, a desaparación de certos dobres sentidos e mesmo a inadecuación por perda da significación dalgúns dos termos da comparación dalgunhas imaxes que non existen en galego. Por exemplo: "A conversa de Carlos era insulsa como unha beirarrúa" (p. 50) comparación na que non entendemos a relación entre os dous elementos. En francés, tanto a conversa como a beirarrúa poden ser chas, de aí a semellanza. Ou o caso no que ademais da confusión furna/urna: "señores bravos coma leóns, doces coma cordeiros [...] e que choran como furnas funerarias" (p. 45), aparece unha imaxe descoñecida para a nosa lingua, non podendo considerala como de creación propia do autor, xa que daquela esta comparación en francés era unha frase feita. Habería que buscar unha expresión habitual en galego, que dese conta da mesma situación. Como ilustración da perda dun dobre sentido, temos o episodio no que Madame Bovary vai ver o cura (cap. VI, segunda parte), e este rise precisamente dun xogo de palabras que fai a conta do nome dun dos nenos que asiste á catequese, por mor da identidade fonética en francés entre *mont* (monte), e *mon* (o meu), o crego chama ó rapaz *mon Riboudet*, facendo alusión ó monte do mesmo nome próximo a Yonville. Esta broma pasa totalmente

desapercibida para o lector galego. Como a traducción non parece posible, cumpriría unha explicación ó pé de páxina.

Alén da cuestión da fidelidade, que se atopa máis no campo da subxectividade, temos que sinalar o que consideramos defectos nesta traducción. Trátase, sobre todo, de incoherencias, debidas quizais a unha longa elaboración, e a unha rápida corrección. Así nos primeiros capítulos, o lugar chamado "Les Bertaux", é tratado como o antropónimo dunha familia que vivise alí ("ía ver ós Bertaux", "ía a casa dos Bertaux", p. 28; "a granxa dos Bertaux" p. 30). No capítulo X da terceira parte sen embargo, xa ten o sentido do topónimo que é: "Quixo voltar axiña a Bertaux" (p. 351). Incoherente, polo desaxuste entre o orixinal e as variantes na traducción, resulta o uso do tratamento que precede ós apelidos. Tanto o pai de Emma Bovary, como a nodriza da súa filla, son presentados no texto orixinal como *le père Rouault*, e *la mère Rollet* respectivamente. Esta sistematicidade non existe na versión galega; atoparémonos con que nos primeiros capítulo, Charles Bovary diríxese ó seu futuro sogro chamándoo "papá Rouault", e nomeado do mesmo xeito polo narrador da novela. Cando este personaxe volve a aparecer na última parte, para asistir ó funeral da súa filla, pasa a ser "o vello Rouault" (p. 345), ou Rouault simplemente (pp. 350, 351). *La mère Rollet* pode ser, ben "a comadre Rollet" (p. 103), ben "a señora Rollet" pp. 318, 319). Mesmo aínda que Emma Bovary sexa sempre "Madame Bovary", pode ser tamén chamada por un personaxe no mesmo episodio "señora Bovary" e "Madame Bovary" unhas liñas máis adiante (p. 124). Un último exemplo, e que non ten que ver cos nomes: o boticario, o señor Homais, refírese ó seu cuarto de traballo onde garda as substancias perigosas, como "a leoneira" (p. 258), pero cando Madame Bovary lle pide a Justin, o mancebo, a chave deste cuarto, onde sabe que se atopa o arsénico, pois tomou a determinación de suicidarse, lemos que "Había na parede unha chave coa etiqueta Capharnaüm" (p. 326). En efecto, no orixinal sempre aparece *capharnaüm*, que ten en francés o sentido de "leoneira", lugar con numerosos obxectos en desorde. ¿Por que non gardalo? O lector pode ficar completamente desorientado, ó non saber que cousa é un *capharnaüm*.

En todas as traduccións, hai aspectos que se prestan a discusión, sen que haxa unha solución unánime, polo que se debe analizar obra a obra. O primeiro que nos gustaría tocar, é o da conveniencia de traducir os nomes propios, que foron todos adaptados ó galego: Charles é Carlos, Félicité é Felicitas, ou Justin é Xustino. Non pensamos que sexa o máis axeitado, pois non teñen realmente unha carga intencional por parte do autor. Sérvenlle ó lector como indicador de que a acción se desenvolve noutra cultura, noutro país, facendo alusión a unha realidade precisa: a francesa. Por iso, acertadamente, non están traducidos os topónimos das vilas ou xeográficos en xeral. Poderiamos tamén cuestionar a conveniencia (e unha vez máis pola coherencia) de pór en galego os nomes dos establecementos (cafés, pousadas) e o do coche que une Rouen con Yonville, *L'Hirondelle*. Que este apareza bautizado como a "Andoriña" si pode ser o resultado dunha carga intencional que xa está no orixinal: unha ave que marcha e sempre volve ó mesmo lugar. En canto ós establecementos, non

hai razóns que inclinen a unha ou outra opción. Por unha banda, ¿por que non adaptar o nome, xa que tamén o está o da dilixencia?; por outra banda, deixar estes nomes na lingua orixinal cumpre a función de delimitación doutra realidade á que antes aludiamos. O traductor prefire esta última posibilidade, que aínda que poida ter aspectos de incoherencia, non pensamos que estea completamente errada. Remitímonos a estes mesmos argumentos, no tocante ó título das publicacións que na novela aparecen, tanto libros como revistas ou xornais: a meirande parte conservados en lingua orixinal, pero non cando parecen ser significativos para o desenvolvemento dalgún episodio e aportan información ó lector que doutro xeito dificilmente o podería comprender con todas as súas connotacións. (Véxase, por exemplo, a discusión entre o cura e o boticario, no capítulo XIV da segunda parte, p. 224). Por todo isto, cremos que o que si merecería alomenos unha nota ó pé de páxina do traductor, na versión en galego, eran as coplas cantadas polo cego de Rouen porque marcan un contrapunto a un dos episodios de máis dramatismo e tensión da novela: a morte de Madame Bovary.

Facendo unha valoración do conxunto, non se pode dicir que esta edición en galego conteña erros de interpretación; os que existen son meramente anecdóticos, e realmente inexplicables. Un só exemplo: no barrio do teatro, das prostitutas e das tabernas, estas últimas cheiran a "lombrigueira" (p. 277), non se entende a razón cando ó que cheiran é a alcohol. Pero si existen algúns desacertos que enumeramos a continuación. Primeiro, a falta de rigor e sistematicidade no uso do campo léxico dos tecidos. Na novela francesa sempre aparecen detallados os nomes das teas: *satin, taffetas, nankin, caliquot, velours...* Sen embargo, a edición galega non reflicte esta mesma precisión. Úsase un termo máis xeral por un concreto, como por exemplo "tea" (p. 64) para *satin*, liño para batista (p. 149), ou mesmo algún é errado: a gasa non é tafeta, nin o veludo, *satin*. Tendo en conta o esforzo de documentación léxica realizado, este descoido desmerece o conxunto. Segundo desacerto, e pensamos que bastante grave, o incorrecto uso da perífrase verbal "ter+participio", que ten valor perfectivo-reiterativo: "Noutro tempo o boticario teríase gardado de empregar semellante expresión" (p. 291), onde o correcto sería "gardaríase". Un exemplo máis: "Debera ter aforrado esta última vergoña" (p. 324), no canto de "debera aforrarme". É certo que fóra de contexto non pareza quizais tan claro, pero unha lectura atenta revela a frecuencia desta incorreción sobre todo nos capítulos da última parte. Terceiro descoido, a omisión de claúsulas e ata de parágrafos enteiros, como no caso do episodio onde Emma pide as chaves do cuarto de traballo do boticario (p. 326), provocando incluso unha falta de sentido.

En todas as traduccións se atopan erros deste tipo, pero as omisións e a falta de sistematicidade no emprego do campo léxico dos tecidos, indúcennos a pensar que houbo unha corrección descoidada, e incluso aventurariamos a posibilidade de que esta se fixera en varias etapas, con certa diferencia de tempo entre elas. Sería desexable que a segunda edición saíse un tanto máis pulida.

A nosa análise do resultado da traducción remata aquí, e malia os erros detectados non podemos senón felicitar ó traductor polo excelente traballo levado a cabo. Congratulámonos de tal iniciativa, tan necesaria para a cultura galega, de tal xeito que a partir de agora, a ninguén lle pareza estraño que *Madame Bovary* fale en galego. Esperemos que outros personaxes da mesma sona non tarden tanto tempo en facelo.

SUSANA CRUCES COLADO

Canta de cerca a morte

● DARÍO XOÁN CABANA. *Canta de cerca a morte.* Galaxia, Vigo, 1994.

Canta de cerca a morte, e vai medrando unha esperanza algo amarga, nun fermoso conxunto de sonetos de Darío Xohán Cabana, merecedor este ano da terceira edición do Premio Martín Codax de poesía.

Certamente é a morte un dos temas fundamentais nun libro poboado de experiencas persoais. A primeira parte é unha elexía á morte do pai, que leva ó poeta a unha serie de reflexións que ultrapasan o persoal e abren o discurso ó social. O eu lírico ergue a súa voz para facer un canto ó recordo do pai finado, pervivencia dun tempo idílico perdido na infancia. Esta pervivencia supón unha forma de compromiso cunha serie de valores que van do íntimo ó colectivo: "Defenderei a casa de meu pai / contra xeada e contra inverno frío / contra as calores árdigas do estío / contra a miseria que hoxe ma desfai". A casa, espacio metafórico, é o abeiro protector, o recordo, o soño e a paz. Mais é tamén un orgullo campesiño rexo e solidario. Dentro deste espacio hai tamén unha casa física, unha propiedade recuperada e hoxe allea. Fronte a esta masa que permanece no recordo, o eu poético constrúe con firmeza "outra casa de palabras". O pai é símbolo tamén dunha conciencia labrega, cantada con tons épicos. É precisamente neste punto onde o discurso se abre ó social, e o pranto se volve protesta firme contra un sistema que o tempo está a desnaturalizar. A palabra poética é agora un berro dirixido á colectividade: "Labregos da nación, ou xardiñeiros / da miña patria, vede como estades / no abatemento, vede como vades / cara á extinción por lóbregos carreiros". No recordo triste van irrompendo reflexións e preguntas propias da condición humana. O paso do tempo, a rebelión chea de dor, impregnan o discurso poético de pesimismo e desconcerto.

É tamén a morte o tema unificador da segunda parte do libro. Trátase dun conxunto de poemas escritos a raíz doutra experiencia tráxica, da que se dá

noticia dunha maneira concisa: "[...] unha rapaza que se chamaba Nahír, [...] morreu afogada nunha gabia". Hai tamén aquí un pranto fúnebre, no que a voz lírica amosa o seu desconcerto ante a brevidade dunha vida, os inexplicables fíos que tece o destino, a soidade, a tristeza. Tamén este breve poemario se pecha cun fondo pesimismo: "canto desexo de deitarse a un lado e deixarse ir e non oporse á morte / que anda roldando e pouco importa ou nada".

A terceira parte está tamén sustentada nunha experiencia vital, de distinta natureza. É o sentimento do amor, o único lume que non esmorece fronte a esoutro lume que é triste por ser só lembrado. Na muller amada nun desexo de eterna comuñón, atopa a voz lírica forzas para o recordo, a pervivencia e a acción. Atopa o abrigo e o consolo. Desde as vivencias máis íntimas, esta voz pluralízase e insértase na colectividade, para confesar un presentimento apocalíptico no soneto que pecha a obra. O eu convértese nun nós, e a elexía, a protesta, é agora temor, porque "quizais non quede pedra con pedra / deste país que se chamou Galiza".

Estamos, por tanto, diante dunha poesía chea de experiencias vitais. O amor e a morte, temas universais, ábrense a novas reflexións, ó tempo que a voz poética vai medrando para erguer un canto, por veces elexíaco, por veces épico, no que non falta unha actualización dun canto á terra que se vén xestando de moi lonxe. Da dor ó recordo, do desconcerto ó consolo, a voz poética vai enfiando un discurso que dá resposta a ese preto canto da morte.

MARÍA XESÚS NOGUEIRA

Outra volta ó poema-drama e ó hermetismo simbólico

● ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA. *Noite do degaro*. Galaxia, Vigo, 1994.

A estas alturas, logo do que leva rolado a publicación de libros de poesía, semella que a anada do 94 vai ser unha colleita singular, caracterizada pola reaparición de voces xa consagradas —e mesmo sacralizadas— que volven á poesía, ó xénero no que xa gañaran xusta fama asemade entre catadores e simples bebedores do verso. A maioría vén de cociñar con éxito nos gorentosos fogóns da narrativa, como Xosé Luís Méndez Ferrín, autor de *Estirpe*, Darío Xohán Cabana, gañador do último "Premio Martín Codax" con *Canta de cerca a morte*, e o anunciado poemario de Ramiro Fonte, que no momento de escribir esta reseña aínda permanece inédito. Sen embargo, o camiño seguido por Arcadio López-Casanova desde a publicación de *Liturxia do corpo* (1983) foi ben diferente.

Poeta para a inmensa minoría, só apto para o lector moi entrenado e, a ser posible, coñecedor da súa obra anterior, sempre destacou por seguir unha traxectoria persoal, afastada da loulea da moda, e nalgúns momentos premonitoria das novas tornas que ían gobernar a poesía. Nunca militou no socialrealismo coa paixón que caracterizou os anos sesenta, pois aínda que en *Palabra de honor* (1967) hai compromiso civil nel xa se albiscaba a preocupación estética que adoitaba faltar na poesía social e que logo, coma nunha reacción pendular, se impuxo a finais dos anos setenta e na década dos oitenta. De feito, é xa un lugar común afirmar que foron os seus libros, *Memoria dunha edá* e *Mesteres* (1976), algúns dos que marcaron o debalar do péndulo cara ás concepcións que se impuxeron desde 1976, máis esteticistas e formalistas. (Non imos entrar agora a considerar se este libro exerceu efectivamente unha influencia real nos novos poetas, ou se, pola contra, foi un achádego sen repercusións no seu momento e que só logo dunha valoración retrospectiva podemos calificar de fito inaugural).

Estamos, xa o dixemos antes, perante un adegueiro que segue a mellorar o seu viño, perante un poeta empeñado na depuración dunha elaborada arquitectura simbólica, formal e expresiva absolutamente persoal na que cada novo libro significa un novo chanzo, un paso adiante. Un poeta que durante estes anos non caeu na tentación de saír da adega da poesía e entrar na cociña da narrativa, senón que preferiu seguir construíndo a súa poética na arte espirituosa do verso, en canto que medio de expresión e como obxecto de reflexión. Porque, aínda que ó lector galego común lle poida parecer que desde 1983 a súa vertente creadora entrou nun período de silencio, o certo é que seguiu traballando arreo nos ermos eidos da poesía. Durante eses once anos argallou unha escolma de toda a súa producción poética, *Antología personal* (1987), fixo aportacións críticas e teóricas imprescindibles para poder entender a poesía galega do século XX —especialmente co seu *Luís Pimentel e Sombra do Aire na Herba* (1990)— e seguiu publicando poesía, iso si, en castelán. (Tampouco imos entrar aquí na análise do que significa a súa aposta polo bilingüismo, unha aposta que responde a outros motivos que non os estrictamente biográficos).

Noite do degaro é unha reflexión metapoética e hermética. Nel retómanse estratexias discursivas e recursos formais que xa apareceran en libros anteriores: a concepción do poemario como arquitectura, a forma do poema-drama (ou *dramema*, en palabras de Ramiro Fonte), a sucesión de estrañamentos entre voz poética e poeta, a recorrencia formal co emprego de variadas técnicas paralelísticas, o simbolismo e unha linguaxe sinxela e depurada na que destaca a importancia do ritmo.

A aposta polo poemario como arquitectura e non como simple aluvión de poemas delata unha concepción ambiciosa e elaborada da funcionalidade do verso: a poesía como canle reveladora, como xeito de explicar o inefable ou o que fica máis alá da razón. Por iso, a simple vista detéctase unha estructura circular e simétrica, dividida en cinco partes, que é a mesma que xa empregara en *Mesteres*.

A primeira, o "Limiar", e mais a última, "Cabo", funcionan como explicación en forma dramática do cerne e do final da espiral que se vai debuxar ó longo de todo o poemario, e èstán moi próximas á traxedia clásica, con diferentes personaxes (narrador, Dama de Nebra e voces anónimas) que van interrogando ó Poeta mentres ó fondo salmodia o Coro. En calquera caso, tanto o "Limiar" coma o "Cabo" ratifican a imposibilidade de empregar códigos empíricos ou pseudoempíricos para artellar unha explicación dos poemas, restando só o verso como única vía posible, aínda que sexa baixo o disfraz aparentemente máis obxectivo do diálogo teatral.

Pola contra, as outras tres partes, numeradas e con cadanseu título, empregan unha forma máis convencional, e sen embargo tamén nelas hai unha organización dramática clásica, a da presentación, o nó e o desenlace. Nas partes numeradas como I e III, "Tempo do avesío" e "Tempo do lucidío", atopamos ecos da cantiga de amigo nos versos curtos e as construccións paralelísticas (repetición de palabras, aparición de refrán, emprego do leixaprén convencional ou de variantes modificadas deste recurso medieval tan noso para poder levar ó extremo o xogo formal e gañar ó tempo en plurisignificatividade). A parte central, "A sombra posuída", que aparece numerada como II, prefire o emprego do soneto, o que lle permite expresar mellor a natureza do conflicto: a loita contra a Sombra, contra a Morte e a Noite, e o anuncio dun final que se resolverá positivamente porque no Alén, ó Final, co Día, albíscase a Luz, a seguranza do Amor.

Escoitas o boureo da Sombra sempre,
insente o corpo como a ialma ausente,
¿era luz do vivir tal Luz de vida...?

Insente, ausente, corazón do Sono,
¡soñar, soñar, soñar, soñar, ti soio
co amor, amar de Amor, ansia do Día!

Quizais leve a engano o achegamento formal que vimos de facer, sen embargo, esa apariencia sinxela é consecuencia dunha vontade reveladora. Estamos perante versos densos, cargados de plurisignificatividade e simbolismo, e neles radica o esencial do poemario. Por suposto que hai unha vontade estética, un desexo de agasallar coa fermosura da roupaxe do verso, mais esta roupaxe, a forma, cumpre, sobre todo, unha función explicativa, polo que é preciso acudir á sinxeleza; toda a sinxeleza que é posible sen mermar a complexidade conceptual nin minguar os valores estéticos formais.

Cumpriría facer unha análise da súa elaborada estructuración simbólica acudindo ós seus poemarios previos e conforme un método de explicación e interpretación que siga os mesmos parámetros que el estableceu en *Luís Pimentel...* para esbozar tan axeitadamente o universo simbólico de *De catro a catro* ou de *Sombra do aire na herba*, pois, tras a voz do poeta ecoa o continuo abalar e debalar do Arcadio López-Casanova crítico e mais do Arcadio López-Casanova

lector. O universo simbólico, o mesmo que aparecía en poemarios anteriores, segue rexido polo enfrontamento do binomio *Noite/Día*, ó que cómpre asociar novas parellas (*Morte/Amor, Sombra/Luz, sono/soño...*) e aínda outros símbolos anexos que permiten fiar o transcorrer dos diferentes estados de ánimo (*Tempo, Solpor, río...*). Por suposto, isto vai acompañado por un léxico novidoso, pouco empregado en poesía, e xa que logo, desprovisto de connotacións previas, o que obriga a un novo esforzo por parte do lector. (E non imos entrar aquí a considerar a idoneidade desta concepción da escritura para o discurso poético galego actual nin tampouco a súa rendibilidade no que toca a creación ou mantemento do número de lectores de poesía na nosa lingua. Non é este un libro para maiorías).

Daquela, *Noite do degaro* é un viño de reserva, un libro de alta cualidade, producto da selección dos mellores acios que agromaron nos viñedos poéticos de López-Casanova e da súa longa e sólida tradición como poeta (e como crítico) de recoñecido prestixio. Iso si, estes versos, feitos unicamente coa flor da uva, son só aptos para o nariz e o padal do catador e do lector mellorado.

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

A nova narrativa galega

● MANUEL FORCADELA. *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

A Editorial Sotelo Blanco publica un novo volume dentro da colección "Literatura e crítica". Se o obxectivo da anterior entrega era unha reflexión sobre a literatura galega medieval, estudio do profesor Xosé Ramón Pena, agora a temática sobre a que se profundiza forma parte da nosa tradición literaria máis próxima, trátase neste novo volume da Nova Narrativa Galega e o coñecido poeta, narrador e ensaísta Manuel Forcadela é o seu responsable.

Súmase deste xeito o profesor Forcadela a unha xa notable nómina de críticos e críticas que se teñen ocupado do tema, e que están presentes neste estudio que analiza o que a crítica entendeu como Nova Narrativa Galega para chegar a diferentes postulados. O novidoso é analizar a Nova Narrativa Galega como unha escola literaria da que participan autores que publican en Galicia entre 1954 e 1980 baixo unhas características comúns con vocación de renovar a literatura galega. *Nasce un árbore*, de Gonzalo R. Mourullo, publicada e 1954 é a primeira das obras da escola e *Cara a Times Square*, de Camilo González Suárez-Llanos a derradeira, opinión que contrasta co resto da crítica. Para

Manuel Forcadela a dita novela de Suárez-Llanos aínda sendo publicada en 1980 foi escrita con anterioridade e vai constituír un prototipo de modelo da escola. Outra das novidades é a inclusión de *Adiós María*, de Xohana Torres, ata agora dubidosa, quizais por ser a autora que máis se achega ó realismo. Neste novo catálogo o crítico inclúe 17 obras de nove autores que clasifica nos seguintes subxéneros narrativos: novela, novela curta, relatos e relatos entrelazados.

Sitúa Manuel Forcadela este lapso temporal de 26 anos, entre a primeira e a derradeira obra por el catalogadas, co inicio e final dun proceso que coincide coa aparición en Galicia dunha xeración que formaría a primeira grande oposición ó réxime franquista e co final do mesmo réxime. Período no que a vontade de normalización da escrita no noso idioma e da posta ó día co quefacer literario europeo ían aunar as diferentes personalidades destes autores, enmarcando así esta escola literaria dentro dun ambiente de época que non é outro que o dos anos sesenta, nos que se facían sentir os ecos da psicanálise de Freud, recibíanse os novos poderes visionarios dun Kafka, a náusea do vivir era analizada por Sartre mentres Camus situaba a súa obra *L'Étranger* como un modelo do Nouveau Roman, e en Italia con Alberto Moravia xurdía na posguerra o Neorrealismo. Estas posibles influencias e legados son obxecto de especial atención no libro.

Os autores que forman parte desta escola literaria, e aquí súmase a opinión do resto da crítica, teñen en común tres grandes argumentos: a renovación temático-formal, a vinculación co Nouveau Roman francés e, finalmente, a coincidencia xeracional de todos eles e das datas de publicación dos seus libros. Despois de amosar as características que definen esta escola literaria, trazos xeracionais, de época e estéticos, o crítico diferencia tres períodos básicos desde o inicio ata a súa desaparición. Primeiro unha fase de formación desde 1954 ata 1961, na que se evidencia a influencia de Kafka, o novo tratamento das categorías narrativas como o tempo, a concepción do imaxinario como unha realidade paralela, presencia da temática da violencia, o sexo, o alcohol, etc. O segundo período sería a fase de auxe, o máis salientable é a influencia dalgúns trazos do obxectalismo francés, e dunha escrita que se entende como descrita. E finalmente o último período: a fase de liquidación que comezaría metaforicamente coa morte de Ulm Roam de *Retorno a Tagen Ata* e remataría coa volta de Súarez-Llanos, etapa que se caracteriza polo simbolismo temático e pola construcción de alegorías nacionais.

Despois desta división en tres fases, nas que en todas se observa en maior ou menor grao as tendencias que caracterizan á Nova Narrativa (experimentalismo da enunciación, indagación do fantástico, existencialismo, obxectalismo, neorrealismo e literatura de compromiso) o autor deterase en cada unha das obras que el catalogou dentro da escola para situalas dentro de cada fase para amosar o particular e poñelas en contacto tratándoas como se en conxunto formasen un macrotexto.

Estes son anos, sen dúbida, nos que a muller se consolida dentro do panorama literario galego desde unha triple perspectiva. Nun punto deste triángulo

están as escritoras, María Xosé Queizán e Xohana Torres que publican en 1965 *A orella no buraco* e *Adiós María* respectivamente. Noutro vértice está a personaxe feminina que aparece en sobrerrelevo, e xa non en función dun protagonismo masculino, pensemos nas personaxes ferrinianas (Lorelai, na escritora Ano Jhosco, ou en Rotbaf Luden, protagonista de *Retorno a Tagen Ata*), ou na protagonista de *Adiós María*, Maxa ou María, unha rapaza de quince anos. Curiosamente esta novela ía competir nun premio con outra na que tamén se presentaba a unha nova personaxe feminina literaria, estamos a falar da Evanxelina de *Xente ao lonxe* de Blanco Amor. Noutro punto constátase a muller no seu papel de crítica, e así enriquecen este panorama María Xosé Queizán, Camiño Noia e Carme Blanco entre outras.

O traballo de Manuel Forcadela axudará sen dúbida a divulgar a nosa literatura, o que o converte nun bo manual para o ensino, e non só fornece novas opinións sobre o tema, sempre contrastándoas co resto da crítica, achegándonos unha bibliografía actualizada, senón que é unha visión globalizadora sobre as distintas tendencias da narrativa galega de posguerra que converxeron no que sería esta escola literaria, e ofrece con precision crítica e prudentes observacións datos que permiten un mellor achegamento a esta época recente na que Galicia, sumida nun ambiente verdadeiramente kafkiano, buscando unha identidade propia e o recoñecemento da lingua, tamén sabía de Europa.

MARGA ROMERO

As palabras do exilio

● XESÚS ALONSO MONTERO. *As palabras do exilio.* Xerais, Vigo, 1994.

Xesús Alonso Montero escribiu un libro sobre Luís Seoane, *As palabras do exilio,* que leva un subtítulo esclarecedor "Biografía intelectual de Luís Seoane", centrando o contido dentro do conxunto da obra. O lector descubrirá un riquísimo material que abre uns horizontes impensados sobre o nebuloso mundo do exilio americano que xa desde o inicio da lectura nos vai acercando. O estudio sobre Seoane serve ó profesor Alonso Montero de pretexto para expor cunha gran lucidez unha reflexión sobre o galeguismo ultramarino e as súas delicadas e complexas relacións cos homes da Galicia interior.

O libro consta de dúas partes ben diferenciadas. Unha primeira de análise sobre a traxectoria intelectual de Seoane e a súa proxección nun tempo e espacio moi concretos —a Galicia emigrante—, e tamén como era recibido e captado, pola outra banda, o seu espírito galeguista polos homes do exilio interior que estaban a restablecer a continuidade rota pola guerra nunha difícil

situación e cunhas escasas posibilidades de manobra. A segunda parte é un apéndice documental. Unha cronoloxía do artista serve de pórtico referencial ó estudio, e no medio, a maneira de separador, unha bibliografía de/sobre Luís Seoane divide as dúas partes que constitúen o libro de Xesús Alonso Montero.

A obra, escrita cun afán esclarecedor e didáctico, introdúcenos nunha problemática ata hai pouco propicia á mitificación. Alonso deixa abertas portiñas moi suxerentes, apunta liñas novidosas de investigación e alerta a futuros estudiosos de vieiros ata agora pechados polo descoñecemento. Creo que este volume está dentro desa liña de investigación para reconstruír parte da historia do galeguismo da posguerra.

Un prólogo esclarecedor advirte ó lector desde as primeiras liñas do propósito xeral da obra e deixa claro que o obxectivo fundamental non é un estudio centrado na dimensión artística de Luís Seoane, a súa faceta máis coñecida e universal, nin de afondar no seu polifacetismo cultural, senón o seu estudio como modelo de intelectual comprometido. O protagonista do libro é ese Luís Seoane, que ben seguro non se pode separar dos outros. Focaliza a atención do profesor Xesús Alonso Montero ese Seoane, inquedo e progresista, que responde á concepción dun auténtico intelectual de esquerdas nun tempo no que exercían un papel importante na sociedade. Luís Seoane fíxose nun maxisterio en que a condición moral era inherente ó compromiso. O autor do libro salienta os anos de formación, nese pletórico momento da cultura hispánica, que coincide co auxe das vangardas e da fervenza ideolóxica, pero todo aprehendido nun recanto de Europa, e nun país que andaba tamén a procurar a súa propia identidade. O Seoane mozo, preocupado polos problemas sociais da súa terra, empápase coma unha esponxa das ideas artísticas e políticas máis atraentes do momento sen renunciar á súa galeguidade. Sinala Alonso que Seoane conxugou o seu galeguismo cun pensamento de ideoloxía marxista e desde o seu exilio arxentino elaborou un discurso galeguista de esquerdas e progresista que case non foi comprendido e incluso xulgado coma equivocado polos homes da Galicia interior.

Seoane, desde o seu compromiso, impulsou toda canta empresa galeguista foi posible. Os seus anos americanos estiveron presididos por un denodado esforzo, alentando e prestando o seu apoio moral e económico na tarefa por concienciar ós emigrantes. Un intelectual comprometido, un home ético, que endexamais tivo ambicións políticas, e que sempre loitou pola identidade da súa patria e contra a dictadura.

O capítulo primeiro divídeo Xesús Alonso en catro grandes apartados que cobren os aspectos biográficos, de formación intelectual e artística e que se pecha coa guerra e o exilio. Unha etapa, polo tanto ben definida. Nos datos biográficos pon especial énfase na estadía nos anos de nenez e mocidade que pasou na aldea de Arca, a dezaseis quilómetros de Santiago, pois a permanencia na aldea será decisiva para a súa sensibilidade moral e artística. Alonso di que nese "texto" que "fala" galego será a cátedra na que aprende e a fonte onde bebe o idioma do país". Estas estadías son esenciais para o home e para o artista, a convivencia con aqueles campesiños descubriralle o mundo das caren-

cias, da inxustiza e do abandono. O Seoane mozo mergullouse nesas augas que impregnaron para sempre o seu espírito e que de xeito indeleble rebordaron para fóra transcendidas en arte.

Creo que o apartado que leva o epígrafe "Galeguismo e marxismo; marxismo e galeguismo" é interesante porque nel séntanse as bases ideolóxicas que vertebraron o pensamento de Seoane. O autor, manexando testemuñas de primeira man, deixa ben claro as preferencias ideolóxicas que modelaron e conformaron o seu progresismo. Desde ben novo, en Luís Seoane converxían, sen choques, un pensamento de raigame marxista e o galeguismo; daqueles días Carballo Calero rememorou que o grupo de Seoane tiña unhas "preocupacións políticas máis agudas cás do grupo de mozos cercano ó Seminario máis interesado polos problemas culturais". Este espírito progresista foi tamén captado por Santiago Montero Díaz que no ano 1932 dicía que Seoane "comenzó a buscar lo social tras lo político y a pensar más en las reinvindicaciones sociales que en los rituales constitucionales". Remata o capítulo coa guerra, fuxida a Portugal e saída ó exilio arxentino en outubro de 1936 e das amargas vicisitudes coas que se atopa nada máis tocar o barco no porto de Bos Aires. Arrestado pola súa condición de "soldado infractor" é internado na illa de Demanchi e gracias a un empregado, veciño de Padrón, que o deixa chamar por teléfono, pode resolver aquela situación. Mentres cumpre cos seus deberes legais, debuxa e escribe na prensa arxentina, baixo o pseudónimo de Conrado Alén, unha serie de artigos sobre o terror fascista en Galicia. No ano 1938, continúa o profesor Alonso Montero, desenvolve xa unha intensa actividade como debuxante e xornalista: *13 estampas de la traición,* resucita *Resol* con poemas tan significativos como "A Franco, general pirata" . No 1938, traballa de ilustrador na editorial Losada e vencellado ó Centro Galego desde 1939, vai dirixir a revista *Galicia* a proposta de R. Prada. Nos dezaoito anos que dirixiu a publicación, Seoane, cunha gran profesionalidade, deulle unha gran dignidade cultural a unha revista que viña con algunhas cautelas impostas pola directiva.

Cun título de resonancias novelescas, Xesús Alonso escribe unhas páxinas sobre a actividade editorial do libro galego promovido por Seoane ata centrarse nas tensións e as complexas relacións existentes entre os distintos grupos de emigrantes e exiliados. Alonso, con pulso firme, vai desentrambilicando esas espiñosas relacións cheas de receos e servidumes. Seoane, desde Arxentina, restableceu a continuidade cultural quebrada pola dictadura e emprendeu pola súa conta un proxecto editorial e difusor do libro galego que non tivo parangón. Seoane, como salienta o profesor Alonso Montero, é a única persoa que salva o discurso literario "desde fóra, contra o hiato e o silencio que as circunstancias impoñen á Galicia de dentro". Alá edita desde os tres grandes clásicos do século XIX á poesía galega medieval, pasando polo corpus máis completo de cancións do pobo recollido por Pérez Ballesteros, así como una escolma de escritores galegos de expresión castelá para coñecemento da intelectualidade bonaerense que tiña unha idea bastante cativa do que era a cultura galega.

Non esquece tampouco Alonso Montero a importancia que tiveron no exilio arxentino as tertulias do café Tardan das que era asiduo Seoane, entre outros, e

desde onde seguían as incidencias da segunda guerra mundial e discutían as posibles consecuencias que tería para España. Durante aqueles anos da conflagración mundial, Seoane dirixe o *Correo literario*, unhas das grandes empresas intelectuais protagonizadas polo exilio español. Unha publicación española e hispánica de gran valor literario. Será no 1948 cando o noso artista protagonice un dos capítulos máis fermosos da súa biografía, organizando a primeira mostra do libro galego, actividade que recibiu un gran tratamento na prensa arxentina mentres pola contra foi acollida cun elocuente silencio polo propio Castelao, segundo as investigacións de Xesús Alonso, despois de contrastar varios epistolarios. Son anos de éxitos artísticos e no 1949 asiste invitado ó congreso da Paz que se celebra en París. De volta, o barco Highland Princess fai escala en Vigo onde é agardado por unha serie de amigos.

Páxinas lucidas e apaixonantes son aquelas que o noso autor dedica a desvelar as posibles claves das escasas e poucos intensas relacións que mantiveron Castelao e Seoane e que non foron obxecto dunha investigación que botara luz sobre aquel mutuo distanciamento. Cun notorio soporte documental, Xesús Alonso recompón ese delicado tecido de silencios que durante dez anos levaron estes dous persoeiros do galeguismo, "os dous artistas, os dous exiliados, os dous vivindo na mesma cidade e os dous compartindo un mesmo ideal, non chegaron a un encontro franco e enriquecedor". Alonso sinala que Castelao estaba moi lonxe do progresismo de Seoane e dalgúns filocomunistas e simpatizantes da Unión Soviética asiduos tertuliáns do Tardan. Pero ademais, engade o profesor, en Castelao se opera un cambio de actitude con respecto ó Comunismo que coincide coa súa chegada a Bos Aires. Montero reclama a necesidade dun biógrafo esixente que bote luz nesas zonas escuras e pouco coñecidas de Castelao. Apunta tamén o gran influxo que sobre o Mestre tiveron os galeguistas que o arrodearon e que en certa maneira o illaron facendo imposible todo diálogo con outras formas de pensar e sentir o galeguismo. O capítulo esboza unha situación do galeguismo do exilio coas súas luces e sombras e abre un campo case virxe para futuros investigadores. O profesor conclúe que foron dúas formas de galeguismo con receptores diferentes; Seoane representaba o máis aberto e progresista, mentres que o de Castelao, máis ortodoxo e no ronsel da tradición, estaba dirixido "ós da casa". Dúas formas diferentes que no fondo se complementaban.

No capítulo seguinte, estudia a década 1950-60, e a parte do seu labor como editor, céntrase prioritariamente na análise da actividade literaria de Seoane, como poeta, dramaturgo, ensaísta, narrador e articulista. Alonso fai tamén unha valoración das distintas repercusións críticas que tivo a obra na prensa americana e galega. Merece especial atención por parte do autor do libro o seu labor como editorialista de *Galicia emigrante* para ocuparse da polémica sobre o social-realismo que mantiveron Ramón Piñeiro e Seoane. Xesús Alonso fai un estudio comparativo das dúas redaccións das cartas de Piñeiro e do seu contido que case non sofre substanciais modificacións, así como das repercusións que esta tivo nos medios galeguistas, con preferencia entre os escritores novos que non compartían os presupostos estéticos sinalados por Ramón Piñeiro.

Pecha a biografía intelectual dese artista chamado Luís Seoane coas actividades que despregou xa unha vez de volta a Galicia en colaboración con Isaac Díaz Pardo. Un intenso e variado abano de proxectos que cubrían case todas as frontes da nosa cultura. Seoane incorporouse dun xeito desprendido e xeneroso en toda canta empresa necesitara da súa presencia. Necesario foi o seu papel na laboura deses anos sesenta. Decididamente conservador, o seu pensamento neses anos —matiza Alonso Montero— foi imprescindible e irremprazable no discurso cultural galeguista.

A segunda parte, como xa dixemos, é un apéndice documental de difícil localización hoxe que o autor, con moi bo criterio, pon ó alcance do lector e ademais serve de soporte a moitas das ideas que o profesor Alonso Montero desenvolve no libro.

As palabras no exilio é un libro escrito cunha gran ponderación, obxectividade e cun auténtico distanciamento crítico. Unha obra esclarecedora en moitos aspectos e unha aportación básica e rigorosa para a comprensión do pensamento de Luís Seoane e das luces e sombras do exilio americano.

XAVIER CARRO

Revolucionario e místico

● MONCHO VALCARCE. *Revolucionario e místico. Diario íntimo da doenza final*. A. Irimia, Santiago 1994.

Esta segunda entrega das Monografías da revista *Encrucillada* é un preciado tesouro para calquera lector atento e sensible ós misterios da vida, de cada vida persoal. Chegou ás miñas mans —á sombra dunha fermosa carballeira galega— da man amiga de Manuel Espiña, quen nesta obra escribe unha boa síntese biográfica —chea de datos e historia concreta humana— do autor deste diario de "doenza final", Moncho Valcarce. Manuel Espiña foi, por outra banda, o que presidiu, por vontade expresa de Moncho, o seu funeral.

Moncho Valcarce (1935-1993) foi un crego galego, comprometido moi seriamente social e politicamente desde a súa fe cristiana co seu pobo, coas xentes concretas coas que lle tocou vivir e ás que quixo moi decididamente servir. O diario que foi escribindo na última etapa da súa vida en loita amiga co "corviño" (do que tanto fala) da súa enfermidade que roía no seu corpo é un verdadeiro testemuño da maduración humana e relixiosa dunha persoa que na súa vida non soubo máis que loitar a prol da vida, da vida de todos, de xeito especial dos máis pobres e cativos.

Pouco se pode engadir, desde logo, ás finas e axeitadas análises que fai Andrés Torres Queiruga no "Prólogo". Quixera, sen embargo, salientar algo que me parece central e fondamente instructivo e revelador neste diario. Podería formularse deste xeito: a paulatina desvelación do *valor* da experiencia humana da dor e da conciencia da proximidade da morte no ámbito persoal dunha clara opción pola vida e pola liberación precisamente do sufrimento, da discriminación ou do asoballamento. A ideoloxía vital de Moncho atópase aquí cunha instrucción vital e experiencial, dada pola mesma vida (a morte non deixa de ser, en derradeira instancia, unha parte da vida), sobre —dito de maneira paradoxal— o valor daquilo que é en si un des-valor, e que, polo tanto, con toda razón e dereito se procura abolir. Trataríase desde un punto de vista teórico ("abstracto", no senso hegeliano) dunha verdadeira contradicción. Sen embargo, a dialéctica das contradicciónS é precisamente o miolo da vida mesma, que está sempre máis alá ou máis acó das meras e puras teorías.

Moncho expresa e é consciente, á súa maneira, desta contradicción teórica e vital cando por unha banda fala máis dunha vez de que Deus non quere o sufrimento, e, pola outra, recoñece que el mesmo vai descubrindo o valor dese sufrimento non querido (e, polo tanto, á fin de contas tamén querido) por Deus. Velaquí algunhas das súas repetidas reflexións sobre esta estraña e paradoxal situación: "Sempre tiven, máis que medo, pavor á dor. Deus non a quere; pero, xa dentro, o que fai é dar forzas para superala e transformala en paz, felicidade, ledicia, unión..., *amor* para outros, amigos, compañeiros, familia ou descoñecidos" (p. 71). "Gracias, Señor, pola Túa presencia salvadora na doenza. Ti non quére-lo sufrir, o que fas é utilizalo para redimirme e redimir á Humanidade doente" (p. 129). "A dor purifica a maldade persoal e colectiva. Deus non quere a dor; mais, unha vez dentro, non por El, senón por nós mesmos, que malgastámo-las enerxías, axúdanos a transformala en purificación e, polo tanto, en salvación" (p. 49). "Se a dor serve para que medre a semente, benvida sexa, aínda que chore e berre, dende o silencio, que axiña desapareza. Felices os que non teñen dor; non saben, coma min antes da doenza, o don que posúen. Eu tiña moito medo á dor e preocupación pola dor dos demais [...] Mira por onde, hoxe convivo co meu medo: a dor" (p. 69).

Moncho sentirase, polo tanto, obrigado finalmente a constatar: "descubrín o valor do sufrimento" (p. 75). "Señor, [...] Na enfermidade descubrinte e descubrinme" (pp. 111-113). Móstraselle deste modo que "ben exprimida, pasada polo batedor, a doenza é rica en vitaminas [...] Cando estás ben non te decatas desta riqueza" (p. 107). É así como o "escribán" (que non "escritor") —segundo el mesmo se denomina— deste diario intenta revelar ou, anunciar pola súa parte e dende a experiencia da dor unha nova mensaxe, máis alá (ou ademais) do seu compromiso coa vida, coa militancia activa a prol da liberdade e da vida sobre todo dos máis precisados das mesmas. Tal mensaxe é formulada belamente por Moncho case á fin do seu diario dun xeito que vén a resumir a súa visión valorativa da dor, adquirida na experiencia da mesma:

> Señor, axúdame a ser un Xoán Batista dende a dor [...]
> Dáme conciencia de que a doenza é útil:
> Forza contra o desánimo para os que se atopan na vangarda.
> Purificación de maldades e egoísmos, envexa e mentiras, odios e vinganzas.
> Salvífica para unha Humanidade que vai perdendo o senso profundo de verbas como home, muller, amor, ledicia, felicidade, solidariedade... ¡Deus!
> Axúdame, Señor, a decatarme de que, doente, podo ser un Xoán Bautista que escondido no cuarto espalla semente de Verdade, que o vento da Comunión Eclesial deixa caer onde poida xermolar.
> Arreda de min o sentimento de moble inútil podrecendo no faiado, que a vida non só é acción, que tamén é silencio (p. 133).

Interesa aquí salientar que a experiencia paradoxal da vida, e concretamente da ledicia vital e da dor e a morte, non impón ou presupón a negación ou desvalorización das previas experiencias vitais por parte da xurdente nova experiencia. É máis ben ó contrario. Esta precisa da anterior para existir como tal e constituírse en novo valor adquirido. En primeiro lugar, porque a insistencia de Moncho no seu descubrimento do valor da dor non lle fai en modo algún rexeitar ou negar o seu previo compromiso militante pola vida. Pero, en segundo lugar, porque el mesmo parece apuntar xa a que a nova valoración se basea na anterior, cando escribe de maneira sucinta e tamén paradoxal: "Canto máis namorados esteamos da vida, máis preparados estaremos para embarcar na dorna de Caronte" (p. 33). Neste senso hai que entender tamén a súa actitude ante a experiencia da morte allea e a súa crítica a determinados modos de se comportar a xente e tamén os cregos nos rituais funerarios. Xustamente porque Moncho amaba a vida, ten medo á morte e tómaa en serio: "Non sei —di— o porqué do meu respecto á morte: ponme nervioso, inquedo. Nos enterros, acompañando o cadaleito á igrexa, ó cemiterio, ía calado e preguntándome o porqué da morte, ía máis triste e concentrado que os propios familiares. Non puiden acostumarme ós enterros, nin ós funerais, nin ó ruído da caixa empurrada polos familiares para metela no nicho. Cando remataba todo, soltaba un "por fin" de alivio. Dábame rabia o falar dos acompañantes, polo pouco respecto que demostran ó misterio da vida, como [me daban] noxo os cregos que fan enterros como se estivesen facendo filloas e están nos funerais como se aquilo non fose con eles" (p. 73).

Estamos, pois, ante unha obra, un "Diario" —no que se di para si mesmo o que desde a fondura das vivencias persoais é válido para moitos— que lerán con proveito e emoción cantos se interesan polo valor da vida e da morte, da ledicia e do sufrimento, da militancia e do silencio, do humanismo e do cristianismo. Polo demais, se é verdade o que di Manuel Espiña, de que "despois de Basilio Álvarez quizais ninguén viviu tan entregado á defensa dos nosos labregos coma Moncho", é obriga nosa escoitar a súa mensaxe e manter viva a súa lembranza.

MANUEL CABADA CASTRO

Morte de Deus e retorno do sagrado

● IGNACIO CASTRO. *Alén da fenda. (Por unha filosofía do absoluto sensible)*. Espiral Maior, A Coruña, 1994.

Que o sentido da modernidade tardía —os seus límites cronolóxicos coinciden aproximadamente cos do noso século— teña na *sentencia* (a un tempo afirmación e condena) "Deus morreu" a súa expresión máis lúcida é algo que non escapou á reflexión contemporánea. Pola contra, boa parte dela redúcese a un axuste de contas co anuncio nietzscheano; o traballo conceptual é resposta ó desafío inmenso dese acontecemento.

A iso invítanos tamén *Alén da fenda*. E faino a contracorrente da liña de pensamento hoxe hexemónica: fronte a un posmodernismo que celebra a fragmentación e disolución do sentido, reconciliándose coa banalidade imperante, Ignacio Castro propón unha reorientación da mirada filosófica que, recuperando unha vasta tradición filosófica (Heráclito, Spinoza, Leibniz, Schelling, Nietzsche, Heidegger...) e literaria (Hölderlin, Rilke, Zambrano, Valente, Novoneyra...), permita a superación das lecturas negativistas —nihilistas— da "morte de Deus" ("O chan despois da tronada", pp. 71-89, polemiza, nese sentido, co pensamento postestructuralista francés) e abra un horizonte afirmativo (o subtítulo do libro é *Por unha filosofía do absoluto sensible*). Trátase de asumir as consecuencias da crítica moderna sen adherirse ó seu desenlace posmoderno: de aí que o libro concilie unha aguda percepción do negativo —morte, sufrimento, escisión...— coa afirmación gozosa que, recoñecéndoo, o transcende. Todo o texto podería acollerse ós versos de Hölderlin: "Pero onde hai peligro, crece/tamén o que salva" (*Patmos*).

Se cadra non soubemos recoñecer a herdanza do Deus morto. Ignacio Castro anima a recuperar, baixo o *ceo* despoboado, unha *terra* intacta. Así, a perda da verticalidade —divindade monoteísta— sáldase co rescate dun sagrado horizontal, telúrico. A dualidade *mundo/terra* heideggeriana ofrece un fío conductor axeitado á proposta ontolóxica de *Alén da fenda*: a afirmación radical do devir e a singularidade que definen todo existente ábrese á "visión" do fondo escuro e misterioso de onde nace todo canto é, do corazón secreto en que enraíza toda realidade. De tal xeito que a ontoloxía, no seu núcleo máis íntimo, é filosofía da natureza, aínda que se trate dun "naturalismo" que nada ten que ver coa natureza matematizada do científico senón coa vivencia inmediata —afín á do neno ou o primitivo— dun substrato matricial feminino, do que agroma —como a flor da terra— cada obxecto singular. Máis acá da *natura naturata* (árbore, pedra, animal, home...), o discurso adéntrase no misterio da *natura naturans*, da "madre naturaleza".

Non sorprenderá, pois, que a ontoloxía de Ignacio Castro percorra un territorio que a tradición considera patrimonio da relixión... E da arte. De feito, arte

e relixión son, ó noso entender, o subsolo experiencial que inspira esa ontoloxía. Esta non faría senón traer ó concepto aquilo ó que apuntan tanto a obra artística como a vivencia relixiosa. O propio *Limiar* confesa que a súa orixe está na experiencia froito dunha longa estadía na montaña. Reiterando un xesto "fundacional" (o de Moisés no *Éxodo* ou o do Zaratustra nietzscheano), a "visión" da altura continúase nun descenso que devolve o contacto solitario co sagrado á palabra humana compartida. "[...] quizais a violencia desa mesma experiencia da *sombra raíz* esixe o contraste dunha terra lonxana, máis clara, e ceibe de ataduras afectivas. Como se para darlle *forma* á vivencia desa escuridade natal, que é a esixencia do pensamento, houbese que tomar unha distancia que permita certo acougo e orde conceptual; como se toda esa violencia orixinal fora en Galicia demasiado vívida e doente como para ser *pensada*" (p. 10).

Mesmo na forma racional —"domesticada"— do discurso filosófico, consérvase a pegada da "visión" salvaxe. Diso deriva a tensión interna a unha escritura solicitada tanto pola esixencia do rigor conceptual como pola celebración lírica: oscilación entre o recurso a categorías filosóficas (suxeito-obxecto; inmanencia-transcendencia...) e a fascinación por significantes míticos (día-noite; masculino-feminino...). Situada na difícil fronteira entre filosofía e poesía, a escritura de I. Castro corre o perigo de deixarse atrapar por un "imaxinario telúrico" (por outra parte, magnificamente desenvolto no traballo final "A nosa terra e o incomunicable", pp. 105-120, aproximación á poética de Nonoveyra) que, aínda que facilite a identificación do lector coa súa exhibición metafórica (reactivadora do silenciado pero operante trasfondo ancestral escuramente presente en toda conciencia), pode bloquear o traballo de elaboración teórica —é dicir: discursiva, conceptual— do núcleo especulativo proposto.

É ese núcleo, omnipresente nas páxinas do libro, o que dá unidade a este e no que se cifra a suxestiva proposta do autor. Desde a súa inspiración central ramifícanse as implicacións renovadoras de múltiples eidos da reflexión filosófica: gnoseoloxía e filosofía da linguaxe ("A palabra na orixe", pp. 25-46, propón o seguinte itinerario: da natureza *da* linguaxe *á* linguaxe da natureza), estética (con penetrantes lecturas da arte contemporánea e atención á materialidade da obra —volume, textura, son, luz....—; quizais esta meditación debería abrirse a un diálogo sostido coa noción de *símbolo*), filosofía da relixión ou filosofía práctica. Esa unidade da intuición fundamental —tense dito que ser filósofo consiste en ter *unha* idea— e as promesas contidas na súa fertilidade abondan para xustificar a importancia de *Alén da fenda.*

Aínda compartindo o diagnóstico do noso tempo presente nas análises da obra, habería que preguntar finalmente se a terapia é a axeitada. Propónsenos superar a "morte de Deus", do *máis alá* xudeu-cristián, mediante un retorno ó *máis acá* do sagrado mítico; pero a ambivalencia dese sagrado —a súa complicidade coa violencia e a noite indistinta do elemental— constitúe un perigo que a reflexión non pode obviar. O esbozo que o propio autor fai dun programa filosófico-político acorde coa súa ontoloxía é, sen dúbida, estimulante: trataríase de "pensar a solidariedade" (p. 14) en resposta a un universo social

atomizado; sen embargo, a memoria histórica obríganos a manter a distancia fronte a unha inmanencia sagrada que, nos seus usos políticos máis perversos (totalmente alleos, por suposto, á intención de Ignacio Castro), pode conducir —de feito, así ocorreu nun pasado recente— á barbarie disfrazada por unha mitoloxía antimodernista. Se cadra por iso convirían non apresurarse na denegación da transcendencia e recuperar para a reflexión a tradición bíblica do monoteísmo: a categoría de santidade soubo someter a crítica ós excesos do sagrado. Tamén o Sinaí foi escenario dunha "visión".

J. ALBERTO SUCASAS

Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia

● X. L. FRAGA VÁZQUEZ & A. DOMÍNGUEZ (Coords.). *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia. Autores, 1968-1936.* Edicións do Castro, Sada, A Coruña, 1993.

Cando se aborda un tema de historia da ciencia desde o punto de vista da crítica, xorde sempre un pequeno pero insidioso atranco que de non superarse axiña, pode empañar o resultado do intento. O atranco, problema, dúbida ou como se lle queira bautizar consiste en definir o que queremos dicir cando dicimos historia da ciencia. Curémonos, pois, en saúde descritiva, definindo o miolo do noso asunto.

De entre a morea de intentos definitorios que con maior ou menor fortuna atopamos na literatura *ad hoc*, resulta o máis claro e directo o que o profesor López Piñero foi perfilando nos limiares saídos da súa pluma e que, con teimosa coherencia, se pode rastrexar a través da súa importante obra investigadora. A historia da ciencia vén sendo, pois, unha disciplina historiográfica especializada, que pretende aportar os froitos do seu labor científico á tarefa común da construcción da "historia total", pero pola vía da *integración articulada* de todas e cada unha das facetas do saber histórico. Tendo presente este enfoque é posible pescudar na actividade científica sen esquecer que ela forma parte dun todo onde os solapamentos son frecuentes e as relacións estreitas entre diferentes ámbitos non abafan a particularidade propia de cada un deles.

Os primeiros traballos históricos sobre a ciencia, merecentes de ser chamados así, aparecen no decurso da segunda metade do século XVIII como algo ben distinto e plenamente segregado daquela "historia da ciencia" que nos séculos anteriores formaba parte substancial do propio coñecemento científico. Aparecen, así, delimitando obxectos de estudio tan prometedores como a física,

a matemática e mais a astronomía, que eran tratados con soltura polos seus propios protagonistas: Lagrange, Priestley e Delambre, entre outros.

A principios do século XIX, non obstante, a historia da ciencia tiña derivado en enormes e haxiográficas biografías de homes de ciencia, e tamén en eruditas macrohistorias que rastrexaban a orixe dunha disciplina ata case o mes seguinte da Creación. Estas, afogadas no seu propio caldo, deixarían paso a unha historiografía máis ricaz, influenciada polas frescas ideas que xurdían da historia da filosofía, nos anos finais do século. Máis tarde, a socioloxía alemana xunto á historiografía marxista, que viñan colocando o acento na importancia dos factores extra-intelectuais no desenvolvemento das ciencias, permitirían o nacemento da súa historia contemporánea, feito que acontece a partir de 1938. Colocar o banderín nese ano non é puro antollo, senón que obedece á existencia dun punto de inflexión real que marca a consecución desa *masa crítica* necesaria para o agromar de toda disciplina e que se manifestou, para a materia que nos ocupa, coa publicación da serie *Études Galiléenes*, de Koyré e dos non menos importantes traballos de Merton (*Science, Technology and Society in Seventeenth Century England*) e Reichenbach (*Experience and Predictions*).

Con todo, o chanzo seguinte da longa andaina da historia da ciencia, que é a conquista do estatus de carreira independente de seu, non se consegue ata 1950, data na que xa existe nos Estados Unidos unha promoción enteira de practicantes formados en escolas onde se impartían as materias do curriculum a tempo completo. Lonxe quedaba aquela *Iª Conferencia Internacional de Historia das Ciencias*, celebrada en París en 1900, onde se comezara a falar en voz alta, sen pudor, do anceio e da necesidade de profesionalización, emulando o éxito conseguido pola historia da medicina co establecemento da primeira cátedra europea en 1893.

O perfil do historiador da ciencia, ou das ciencias, como se prefira, mudou desde a súa forma orixinaria dun científico cunha mistura de intereses pedagóxicos, corporativos e académicos ata o historiador de hoxe, un investigador de extracción diversa, chegado do cerne das propias ciencias experimentais, ou da socioloxía, da historia e mesmo da filosofía. Un profesional de ubicación académica, que coñece ben os métodos e a linguaxe da comunidade científica, que domina as técnicas bibliométricas e sabe pescar con xeito no espeso mar da información.

Esta introdución un tanto longa, anque necesaria, debuxa o pano de fondo que fai posible contrastar o nivel de desenvolvemento acadado por esta disciplina en diversos lugares e sociedades, permitindo avaliar a importancia relativa das diferentes iniciativas postas en xogo. En Galicia, por exemplo, que nos colle máis de preto, onde a historia da ciencia aínda se traballa en reinos de taifas espallados no panorama académico, onde moitos esforzos se perden pola falla da necesaria, agora xa imprescindible, institucionalización, onde a honra vaise salvando extramuros mercede á traballos como o que hoxe provoca esta reseña.

A publicación do *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas*, anque tardía e parcial, vén marcar un fito clarísimo no desenvolvemento desta disciplina

en Galicia. Sen pecar de excesivamente optimista, pois voltas lle dei ó calificativo antes de escribilo, diría que é unha publicación fundamental que proba a maioría de idade da investigación neste eido na nosa terra. Razóns hai para isto.

Unha das características da historia da ciencia actual é a súa variedade de métodos e prácticas. Unha variedade que foi abrindo camiños a sub-disciplinas, a ponlas que souberon adquirir unha entidade tan sólida que trascenden hoxe os propios lindes da área matriz. Pensemos na proliferación do uso da análise bibliométrica e a consolidación da *cientimetría* como unha ferramenta da avaliación das políticas científicas. Temos outro caso no desenvolvemento da *historia experimental*, a repetición de observacións e experiencias do pasado, que de complemento da análise dos textos científicos e técnicos, rebelouse como útil ferramenta na búsqueda de solucións no eido da enxeñería e apunta parellos resultados nas ciencias biomédicas. Ou, por último, a *prosopografía*, o estudio de biografías conxuntas de científicos, que con ser unha técnica emprestada, resultou básica á hora de investigar as relacións de parentesco intelectual ou de identificar o agromar das actuais especialidades científicas, entre outras aplicacións.

É precisamente na *prosopografía* onde se insire o *Diccionario*, o cal, como os seus propios coordenadores salientan na presentación da obra, tiña como obxectivo cubrir a notoria deficiencia da bibliografía galega manifestada na carencia dun texto semellante. Entrégasenos, deste xeito, un riquísimo material por primeira vez peneirado e estructurado, listo para moldear. Un dos grandes servicios desta publicación é, pois, que deixa sen escusas nin coartadas ós grafómanos preguiceiros; outro, o máis importante, que incorpora o traballo serio que se está a facer en Galicia ás correntes máis actuais do momento.

A estructura do libro segue as directrices dos diccionarios usuais da materia. É unha obra selectiva, que como ese referente inescusable na bibliografía hispana, o *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España* de López Piñero (Barcelona, 1983), é debedor do xa clásico *Dictionary of Scientific Biography* (Nova York, 1970-80) dirixido por Charles Gillispie. Recolle nas súas 121 entradas a científicos, divulgadores e profesionais técnicos que traballaron en Galicia ou mantiveron algunha relación significativa, eles mesmos ou os seus traballos, coa nosa terra. E aquí, nesta selección aberta, é onde reside un dos acertos do *Diccionario*, pois non se limita ós grandes, ás figuras senlleiras de renome nacional ou internacional. Os coordinadores da obra souberon recoller as ideas lanzadas no seu día por Pyenson, Thackray e Shapin de ampliar a historia (social) da ciencia ós científicos de a pé, ós profesores de ensino medio e ós mestres, ós divulgadores e ós inventores, en fin, á fértil periferia da ciencia.

Centrados no que é o corpo da obra, salienta a organización sinxela, pero efectiva, do texto das entradas, que dista do exceso e nos dá una visión biográfica e curricular do autor, unha avaliación da súa producción e unha bibliografía de fontes primarias e secundarias. Desgraciadamente, houbo que sacrificar a uniformidade dos textos, como os coordinadores subliñan, para evitar a eternización do manuscrito.

O *Diccionario*, ábrese co índice dos autores tratados e péchase cun índice onomástico onde se recolle unha lista ricaz de científicos citados a través das páxinas do volume. Bótase de menos un índice de disciplinas, que nos facilitase o remexer nas áreas de coñecemento. Así mesmo, enriqueceríase a obra cun índice de institucións citadas, que funcionaría como un esbozo do trasfondo onde se desenvolveu a ciencia en Galicia, utilísimo á hora de facer *historia institucional*. Pero estas son eivas que se poden remediar. Vexamos agora o que hai detrás desta obra.

No principio da reseña calificaba este traballo como tardío e tamén como parcial. Ambas cousas son das que se podían ter solucionado con suficiente financiamento. O diñeiro público que permitiu que saíse a obra, que si que o houbo, anque ben parco, de pouco valería sen o esforzo desinteresado dos seus redactores e o concurso empresarial e moral de Isaac Díaz Pardo. Detrás do *Diccionario histórico das ciencias e das técnicas de Galicia* está o Grupo Interdisciplinar de Traballo "Ramón Mª Aller", unha extensa morea de profesionais de diferentes disciplinas, integrados no Seminario de Estudios Galegos. Son profesionais do eido académico, da empresa pública, da privada, tamén profesionais liberais, que un día se asociaron para dar corpo a un vello soño: constituír un foco integrador, plural, pero unitario, de investigación en historia da ciencia desde Galicia.

O grupo foi constituído no ano 1987 e daquela xa acariñaba a idea de dar forma á obra que aquí reseñamos. Un traballo de semellante envergadura non é posible sen unha experiencia previa nos labores de investigación biobibliográfica. Así que foron tecendo as redes que lle ían permitir acadar o obxectivo. Así naceu, en 1988, a revista *Ingenium. Cuadernos de Historia das ciencias e das técnicas*, que con periodicidade bianual cumpría dous obxectivos ben deseñados: dar saída a traballos sobre a disciplina, que durmían nos caixóns de historiadores galegos e foráneos e recrutar *canteira* para a casa. Pouco a pouco comezaron a xuntarse os nomes de Fernández Prieto, Uxío Labarta, Tino Fraga, Díaz Fierros, Pilar Mayobre e Victoriano Urgorri, entre outros, cos de Ánxela Bugallo, Ricardo Moreno, Teresa Corea, Isabel Vidal ou Pablo Hermida, de entre unha longa lista imposible de traer aquí. *Ingenium* vai xa, neste ano, no seu número 4.

Paralelamente, polas mesmas datas, en 1988, o grupo comenzaba a publicación da *Serie Monografías*, obras unitarias que sacaban á luz a personalidades senlleiras esquecidas ou que ían agromando no decurso das investigacións. Así, ano tras ano, foron desfilando *Gabriel Fernández Taboada* (Nº 1, 1988. Química/Farmacia), *Ernesto Caballero* (Nº 2, 1989. Micrografía), *Francisco Sánchez* (Nº 3, 1991. Filosofía/Ciencias), *Pensamento matemático en Galicia* (Nº 4, 1992) e *Bioloxía en Galicia* (Nº 5, 1993).

¿Significa a publicación do *Diccionario* o peche dun ciclo na historia do Grupo "Ramón Mª Aller"? Sería moi beneficioso que así fose, pois a maioría dos obxectivos do grupo de Sargadelos xa están conseguidos; o xermolo converteuse nun organismo maduro capaz de deseñar programas máis habelenciosos e arriscados, tanto no eido investigativo como no pedagóxico. Pero, se no pri-

meiro todo depende deles, do seu talento e visión, no segundo, na formación de futuros profesionais da historia da ciencia, pouco se avanzará sen o concurso da sensibilidade dos claustros universitarios e mais da vontade (e os cartiños) da Administración.

GUSTAVO ADOLFO GARRIDO

O dificil equilibrio entre literatura e política

■ CRISTINA BADOSA. *Josep Pla, el difícil equilibri entre literatura i política. 1927-1939.* Curial, Edicions Catalanes, Barcelona, 1993.

Un dos máis grandes escritores cataláns do presente século é Josep Pla (1897-1981). Tamén un dos máis controvertidos, e non no plano literario, senón no político. Ás vellas discusións sobre as posicións políticas do escritor catalán, engádese agora un novo libro, tal vez o máis rigoroso que se fixo ata hoxe sobre o autor de *El quadern gris: Josep Pla, el difícil equilibri entre literatura i política. 1927-1939*, de Cristina Badosa; un groso volume de 476 páxinas en formato 14 por 21.

Badosa era coñecida por ser a directora do equipo que elaborou os *Indexs a l'Obra Completa de Josep Pla*, que cando se publicaron armou unha polémica unha miga inocua e fóra de lugar (e máis se se ten en conta que o editor dos *Indexs...*, e editor das obras completas de Pla, entrou nela contra Cristina Badosa). Agora, e mentres está a preparar unha biografía completa do escritor empordanés, entrega unha parte da súa tese doutoral, que é un miúdo estudio de doce anos da vida e obra de Josep Pla. Doce anos que van desde o retorno do escritor a Cataluña —estivera exiliado por mor duns artigos nos que se criticaba a política marroquí do Directorio Militar— ata o final da guerra civil española.

Este período da vida de Pla é escollido pola autora por dúas razóns: é o período en que o escritor alcanza a súa plena madureza como tal; e estes son os anos que explican a toma de posición final do escritor fronte ó feito da guerra civil. Un período pouco estudiado polos seus biógrafos. Un período en que o escritor empordanés publica nove libros e, politicamente, pasa da esquerda moderada á Lliga para acabar colaborando (baixo as ordes de Cambó) co franquismo. Sincera e plenamente.

O volume divídese en vinteseis capítulos nos que se relatan polo miúdo todos os meses da vida de Pla neses anos. E estúdianse as súas publicacións e as súas colaboracións en diferentes xornais e revistas, tanto cataláns como españois. No plano da vida privada, a tentación de exhaustividade por pate da autora (as notas a rodapé dan conta do grande labor levado a cabo por

Badosa) entraña inevitablemente unha nivelación dos centros de interese, e así aspectos secundarios da vida do escritor son desentrañados con máis atención que, por exemplo, o capítulo dedicado ás actividades de Pla no Servicio de Información do Nordeste de España —a "réseau" de espionaxe franquista en Marbella, onde se vixiaban os barcos que podían levar armas á España republicana—. Tamén cómpre preguntarse se reagrupando tal cantidade de informacións fornecidas polas múltiples fontes (testemuñas da época, libros, xornais, arquivos e correspondencias particulares, entrevistas persoais) para escribir a vida do escritor, Badosa non fai outra cousa que *reconstruír* a biografía de Pla. Unha biografía que quizais non é o que hoxe se esperaría dunha biografía. E é que a obxectividade e a exhaustividade non son garantía do mellor resultado posible, xa que se ben no plano político e/ou privado o proxecto ten interese, está lonxe de telo no terreo literario (no sentido de "vida literaria"). É dicir, despois de ler o traballo de Cristina Badosa dá a impresión de que a literatura catalana só é, naqueles anos, Josep Pla —ou que xira arredor do escritor empordanés—. Este sería un dos grandes problemas que suscita o libro.

O outro, é o das fontes. Múltiples. Tratadas con rigorosidade e obxectividade, pero nun momento dado, o subconsciente traiciona a autora e unha das fontes (Adi Enberg, a muller de Pla durante estes doce anos) pasa a ser personaxe principal, por ausencia —ás veces— e por presencia, constante. Adi Enberg, muller bela, filla do cónsul noruegués en Barcelona, de grande cultura, coñecedora de varios idiomas, pasa, nun momento determinado, a encher o libro. Badosa —que a coñeceu e tratou durante os últimos anos da súa vida— séntese "secuestrada" por ela e todos os males da parella recaen no escritor. Mais non só iso; se se le con atención o episodio da rede de espionaxe, verase que quen verdadeiramente era espía é Adi Enberg, que Pla era un simple peón en mans do xefe da rede: Carlos Sentís. Esta simpatía cara a Adi Enberg, e unha certa antipatía cara ó que é obxecto do seu estudio, leva á autora a unha sobreexplotación de elementos secundarios que non serven para a reflexión e fai que en moitas páxinas a vida privada se dilúa nunha visión externa, realista (e moi pormenorizada), mais non verdadeiramente real.

Con todo, e malia o que nós consideramos erros de vulto, o traballo é riguroso e desvela aspectos descoñecidos e episodios confusos da vida de Josep Pla. No plano da análise literaria, Badosa apréndenos moito sobre a evolución do seu estilo, do seu xenio e do seu pensamento literario: "A escolla de Pla a favor da vida e da búsqueda da verdade levábao a definir unha teoría estética onde o estilo debía ser o instrumento ó servicio da menxase, e non a finalidade da literatura, como propuñan os novecentistas e os defensores da retórica (p. 90). Para Pla, a beleza era producto dunha orde, por iso se rebelaba "contra a impudicia do romantismo, contra a teima de facer das situacións persoais o tema recorrente da obra, contra a imaxe anxelical do artista romántico enfrontado ó materialista señor Esteve[1], denigrado e convertido na imaxe do espírito do mal" (p. 21). Pla, como

1. O señor Esteve é o personaxe principal de *L'auca del Sr. Esteve* de S. Russinyol e que personifica o tendeiro catalán que nin ama nin entende de arte.

literato, enfróntase contra o "noucentisme" dominante na literatura catalana. Badosa, non chega a explicalo porque en certos momentos reduce a "vida literaria" a enfrontamentos entre diversas ideoloxías (ou movementos) políticos que dominaban o nacionalismo catalán da época. Ou porque o que verdadeiramente lle importaba á autora é que Pla fose novelista (diso se lamenta, que non o fose) e non acaba de comprender as razóns do escritor catalán contra a novela.

Josep Pla, el difícil equilibri... é un libro importante, pero só un paso para escribir unha verdadeira biografía do escritor, que fuxa da antipatía cara ó escritor como da haxiografía, pero que teña en conta que a obxectividade non é, ás veces, o mellor camiño. Por último, só cabe lamentar que un libro destas características non se complemente cunha bibliografía e —o que é máis grave— cun índice de nomes.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ

Territorio propio

■ BERNARDO DÍAZ NOSTY. *Comunicación Social 1993/Tendencias*. Editorial Fundesco, Madrid, 1993.

Os informes de Fundesco acadaron un estatuto de referente na análise do mundo da comunicación do Estado. A nova edición da avaliación das tendencias no pasado ano de 1993 apunta unha das características principais da prensa de fin de século: manter o liderato no territorio propio sen a penas concesións para os proxectos de expansión dos diarios de ámbito estatal. Os datos sinalan que na última década os periódicos de Galicia puxeron en marcha estratexias capaces de frear a penetración da prensa de Madrid.

Galicia aparece como a comunidade con maior desenvolvemento das edicións zonais, feito que contribuíu ó forte crecemento dos últimos anos, ata acadar un índice superior ó que lle corresponde polo seu nivel económico. A expansión dos diarios baseouse, segundo as conclusións do informe, no enriquecemento da información local a través das edicións territoriais. Nese momento, publicábanse trinta edicións, das que quince pertencían a *La Voz de Galicia*. A diversificación zonal do xornal editado na Coruña merece unha análise pormenorizada, por canto é o diario rexional español con maior número de edicións e o que máis páxinas produce. Ás setenta e oito que de media ten o xornal hai que engadir outras cento cincuenta que corresponden ás páxinas diferenciadas das distintas edicións. "Esta circunstancia —di o informe— pode explicar a baixa penetración da prensa nacional en Galicia, que se reduce ó 15,6%, incluso considerando a *Diario 16 de Galicia* como periódico central". O

estudio revela que, despois de Galicia, a estructura de prensa máis descentralizada lles corresponde ó País Basco e á Comunidade Valenciana.

No mundo da prensa, as tendencias apuntan que, logo dun período de investimentos intensivos en sistemas redaccionais e plantas impresoras, as empresas editoras concentran os seus esforzos de cara a conseguir unha maior presencia no mercado. O axuste das seccións e a diversificación da oferta caracterizaron a política da maior parte das cabeceiras, que tamén lle prestaron especial atención á diversificación zonal.

O plan deu resultados en Galicia, onde se avanzaou no consumo de prensa. O noso país figura entre os que, cun producto rexional inferior á media nacional, aparece con consumos de prensa superiores ós que sinalan as súas posicións económicas. Con todo, tamén destaca que Galicia aínda estaba por debaixo da cota dos cen exemplares —94,40—, considerada pola Unesco como a barreira para falar de desenvolvemento dun país en materia de prensa diaria.

Pero non todos son datos positivos. O informe deixa claro que a evolución económica non propicia os signos de recuperación previstos e desexados polos responsables do sector. O investimento publicitario no pasado ano baixou. Só o aumento da difusión atenuou lixeiramente a caída do investimento publicitario.

Son os importantes datos facilitados polo equipo de investigación que traballa para Fundesco. Hoxe por hoxe xa non son os únicos en Galicia, onde o Consello da Cultura apostou pola elaboración periódica de informes sobre o sector da comunicación. E non só iso. Tamén as investigacións da Facultade de Ciencias da Información deron os primeiros froitos. Catro teses de doutoramento realizadas por outros tantos profesores sobre os medios impresos e audiovisuais desde a posta en marcha deste centro amosan a vontade decidida de analizar polo miúdo o sector.

Estes pasos dados na Universidade nos últimos catro anos contribuirán, sen dúbida, a abrir unha nova páxina no panorama dos medios de comunicación de Galicia e, sobre todo, a un mellor estudio da súa situación. Quizais por iso tamén a bibliografía sobre comunicación editada nos últimos anos en galego sobrepasa os vinte exemplares.

X. L. GARCÍA

Onetti e dúas confirmacións

Iniciar un capítulo que discorra baixo o título "Letras en castelán" ten algo de arriscado, porque nace do afán de apresar nun curto espacio o máis significativo do panorama editorial dos últimos meses, e moito de atrevido polo que

supón prestar testemuño de que —con palabras de Lévi-Strauss— algo sucedeu realmente entre os homes no transcurso dese tempo.

Falar, pois, de "Letras en castelán" esixe discorrer por esa rota evitando a tentación de facer calas en moitos títulos —algúns irresistibles, outros inconsistentes—, esquivando a fácil tendencia a renderse a vaguidades redactando unha crónica de sucesos editoriais. Antes de movernos con ollo crítico entre tantas novidades temos que facer unha dobre consideración entendida como dobre obstáculo, entre comiñas, á hora de salientar os títulos merecedores da nosa atención: dun lado a abrumadora coincidencia de autores consagrados —do panorama nacional e estranxeiro— obríganos a unha exhaustiva selección e, por outro, a evidente imposición de que corren tempos de narrativa e a ela temos que nos render. Non por iso deixaremos de recomendar o interesante enredo do xogo conceptual dos ensaios de Umberto Eco (*La búsqueda de la lengua perfecta*, Crítica) e Lévi-Strauss (*Mirar, leer, escuchar*, Siruela), ou a flexibilidade lingüística de Peter Handke no breve discurso *El día logrado* (Alianza Tres). Non podemos deternos nelas, e tampoco podemos pasar por alto a maxistral biografía de Faulkner (Destino) a cargo de Joseph Blotne, nin o máis destacado da actividade poética: a edición que fixo Miguel Ángel Crespo sobre os *Noventa poemas últimos de Pessoa* (Hiperión). Non corren bos tempos para a producción dramática, e diso laméntase un dos máis destacados autores teatrais, Francisco Nieva nunha recente enquisa —ó tempo de publicar, paradoxalmente, a súa novela *Viaje a Pantaélica* (Seix Barral)— na que declara que "El teatro se ha vuelto extraño para las letras" porque o home de letras "está como desentendido de esta forma de expresión", por iso estase convertendo "en la vitrina de un museo".

Distintas xeracións de recoñecidos autores parece que chegaron ó acordo de acudir á mesma cita no mercado do libro os últimos meses; entre o "maremagnum" de ficcións non temos, pois, máis remedio que levantar acta do mais destacado, facer unha brevísima cala nos que consideramos gratas sorpresas e deternos a dar rigorosa conta dos dous libros que —entre outros— signifiquen acertos dignos de ser celebrados.

Entre os moitos escritos considerados causaron sorpresa, despois dun longo tempo de ausencia, o último Cela (*El asesinato del perdedor*, Seix Barral), e o "atrevemento" de Umbral (*Las palabras de la tribu*, Planeta, título que coincide co volume de ensaios de J. A. Valente, revisado polo autor e reeditado por Tusquets). Certa decepción deixou García Márquez con *Del amor y otros demonios* (Mondadori) —moitos seguimos saboreando a ledicia dos *Doce cuentos peregrinos*—. Xunto a eles os últimos narradores consolidan o seu posto con esperadas novelas que os reafirman: *Caballeros de fortuna* (Tusquets) de Luis Landero —non supera aqueles *Juegos de la edad tardía*— e Javier Marías con *Mañana en la batalla piensa en mi* (Anagrama) —máis acentuada a cadea de elucubracións que rompen o ritmo argumental que en anteriores libros.

Quizais menos esperados pero dignos de terse en conta dun xeito especial son tres títulos que combinan, en cada caso, a sorpresa co interese e a confirmación dos seus autores:

Unha nova narración de Luis Sepúlveda, *Mundo del fin del mundo*, (Tusquets). Nesta ocasión resolta como aventura rendida ó ecoloxismo e a homenaxear á literatura de acción. Coa mesma sinxeleza daquel vello que lía novelas de amor, pero en distinto contexto —a bordo do Finisterre— un narrador expón un relato no que se confunden as aventuras lidas nos libros —especialmente a de *Moby Dick*— e os sucesos que denuncian un mundo rexido pola ética de mercado. De signo marcadamente oposto son os tres relatos incluídos en *El fin de los buenos tiempos* (Anagrama) de I. Martínez Pisón, tres historias ("Siempre hay un perro al acecho", "El fin de los buenos tiempos", "La ley de la gravedad", a primeira e a terceira as máis conseguidas) nas que a continuidade temática —non argumental— vén subliñada polo círculo de fatalidade e desolación que proxecta unha sombra tráxica nas vidas dos tres protagonistas. Un singular estilo entretecido por imaxes de indicios sombríos e turbios feitizos, ateigado de tráxicos presentimentos; un xeito de novelar que apela ás forzas escuras que actúan unanimemente sobre o destino dos seres humanos.

Outro acontecemento vén de fora, do insólito John Berger, rebelde de ideas e desafiante expresión. *G.* é a narración dun mito xenial fusión de lenda e historia— que deambula polos acontecementos sociais da Europa da segunda metade do século XIX. G. é a inicial dun personaxe cargado de atributos que rememoran a lenda de Don Juan anque, a diferencia daquel, ten memoria do pasado e está sometido ó tempo, e condenado, por tanto, a recordar un pasado que enche de presentimentos o futuro.

E chegamos xa ás anunciadas "pausas": unha novela necesaria e un libro de contos imprescindible.

El hombre solo (Ediciones B) de Bernardo Atxaga irrompe na literatura española cunha historia distinta ás anteriores, pero cos mesmos inconfundibles sinais de identidade do autor: prosa intachable, unha magnífica destreza para deslizar nun argumento perfectamento acabado de imaxes nutridas nunha realidade recoñecible, e a paisaxe, agora añorada, do País Basco. Un título breve que acolle tema e personaxe: a última viaxe polo territorio do medo dun protagonista solitario, misterioso, esquivo, marcado por dez anos de militancia nun grupo armado, torturado pola anguria de liberarse do último compromiso adquirido cando xa hai tempo que renunciou a aquilo. Cinco días dunha intensidade sobrecolledora descrita á vez que se describe o bulicio do hotel (no que traballa este home "al que todos llamaban Carlos") tras a chegada da selección polaca, en 1982, para participar nos Mundiais de fútbol. Gracias á intelixente construcción que respalda a historia conviven sen tropezo dous espacios superpostos: o hotel, escenario da narración lineal, da acción representada, dos tempos mortos, triviais, que se refiren pausadamente, e o da memoria, paisaxe de momentos dramáticos, de voces, caras e sucesos doutra época, de imaxes que proxectan a posibilidade de esquivar algún día o tempo do Medo, de preciosas lecturas, das que se nutre en soidade, que comulgan coa súa historia enriquecendo a que nós lemos. E dúas ideas reaparecen na mente do home

rescatándoo da anguria da que é presa: un mar xeado que o chama en soños, e o recordo de Obaba, o lugar ideal para acariciar a tranquilidade que lle rouba a dureza do presente. Atxaga non escribe unha novela de denuncia; está de parte do home, do humano, das circunstancias que rodean e xustifican, en cada caso, a persoa, e iso transmite o seu libro: un potencial de imaxes imposibles de reducir a un único sentido narrativo.

Coa nova edición dos *Cuentos completos* (Alfaguara) de J. C. Onetti (que inclúe os inéditos *Ella* e *La araucaria*) chega o tempo de restaurar vellas lecturas, de deixarse conmover por palabras, sen máis, de recrearse na ledicia da escritura teimosa e queda, cancelando os compromisos coa realidade inmediata, "suprimiendo el mundo exterior" —como di Muñoz Molina no "Prólogo"— e abrazándose a horas de soidade e preguiza.

Falamos dos contos de Santa María, onde nada sucede, onde o tempo se resiste a pasar, onde a vida adquire sesgo literario gracias ó inusitado da mirada do escritor, á verba exacta que aturde, que parece escrita como con descoido, ó ritmo parsimonioso do seu novelar.

Unha longa historia posuída polo onírico, atravesada de silencios entretidos en contar o que non pasa nos recunchos dese espacio mítico poboado por vidas rendidas á esperanza, "dudosas frente al destino"; unha soa historia, entrecortada, (fragmentada en trinta e sete contos), embaucadora, arrepiante, enchida "de momentos brillantes y misteriosos", pola que simula perderse a memoria do narrador que fala, evocando sucesos nimios, suxerindo un nihilismo edificado na certeza da incertidume que, a pesar de todo, "garantiza el sueño" de Santa María "y su intocable absurdo". Non hai máis que sobradas razóns para achegarse á obra de Onetti.

PILAR CASTRO

Tolos polos libros

O pasado día dez de xullo botouse o pecho na Sala San Jaume da Fundación "La Caixa", en Barcelona, a unha suxerente exposición sobre o libro e a lectura: *Lo Philobiblon. Bojos pels llibres* (tolos polos libros). A mostra, que permanecía aberta ó público desde o día vinte de maio, brindou ós numerosos visitantes unha viaxe "de loucura" polo apaixonante universo do feito literario.

Teresa Durán foi a comisaria da exposición e aplicou a súa experiencia e bo facer no deseño de cinco ámbitos, cinco etapas, a través das que o curioso se adentraba, de vagariño, na materia mesma da que están feitos os libros: de signos e historias. Mensaxe, soporte e memoria que fan da lectura unha experiencia verdadeiramente alucinante, que permite ó lector viaxar alén das fronteiras do tempo.

O discurso material da mostra baseábase en dous textos clásicos: *Lo Philobiblon* (1345), de Ricard de Bury e mais o *Eloxio da loucura* (1509), de Erasmo de Rotterdam, libros que marcaban coa súa presencia o cuarto ámbito da exposición. Tratábase de gabar o libro e a lectura, como deixou ben claro Teresa Durán desde o comezo mesmo da exhibición, gabar o libro como obxecto digno de cultura e a lectura como a loucura máis intelixente do individuo.

Nun mar de textos clásicos e contemporáneos, pinturas, gravados, obras de bibliófilo e tamén do mercado actual, distribuíase a mostra nos seus cinco ámbitos. No primeiro deles, o libro como ferramenta transgresora do espacio e do tempo; no segundo, coma fonte de verdade, o libro como transmisor da relixión e obxecto sagrado.

O terceiro ámbito recolle as ciencias e as artes, felizmente agrupadas, compartindo o mesmo espacio, pois ambas son fontes de sabedoría, coñecemento e vida. O cuarto ámbito dá cabida ós textos de Ricard de Bury e de Erasmo, que participan da presencia de textos de Bohumil Hrabal, Calvino, Ende e Borges, entre outros. Por fin, fechando o círculo, o ámbito do libreiro e do bibliotecario como facilitadores da lectura, conductores dò lector polo máxico, enguedellado e infinito mato do mundo editorial.

Lo Philobiblon. Tolos polos libros, que agora se mostra en exhibicións itinerantes por toda Cataluña, inaugurou unha serie de catro exposicións coas que a Fundación "La Caixa" abordará tamén o fenómeno da biblioteca, os soportes narrativos, os signos e a escritura.

FEDERICO ANLLADA

Un punto de vista sensato

Lord Bullock é hoxe un retirado feliz que pasa os seus anos derradeiros entre as agullas de Oxford, universidade que rexeu como vice-chanceler entre 1969 e 1973. Aló formouse e aló fundou despois da guerra un dos seus colexios, o *Saint Catherine*. Bullock foi figura senlleira no devir educativo no Reino Unido, impulsando o traballo do que agromou en 1975 *A Language For Life*, un completo e profundo informe sobre alfabetismo que aínda mantén vivas moitas das súas recomendacións.

O xornal británico *The Guardian* dedicoulle un amplo espacio o 27 de xullo pasado, no que recolle unha entrevista que Paul McGill lle fixo para o suplemento semanal educativo. Co calificativo de "grande escoitador", McGill abre un interesante texto do que tiramos algunhas das opinións do vello profesor.

"Eu non sabía que o alfabetismo consistía en saber ler os horarios dos autobuses e os contratos de compra e aluguer. Eu pensaba que se trataba de poder ler libros e nunca tivera escoitado falar diso do alfabetismo ou analfabetismo funcional", comenta Bullock referíndose ós primeiros pasos do comité creado en 1972 polo gabinete Thatcher. "Ficou claro desde o principio que o comité estaba moi dividido: algúns dos seus membros nin se falaban".

Sen embargo, o talante que definiu sempre a Lord Bullock, e que presidiu todo o seu labor, é o de negociador. Hábil, firme e con moito tacto, cunha exacta mestura de impaciencia e tolerancia: "As miñas propias ideas nunca formaron parte do sistema educativo británico, senón que o meu papel era o de facilitador, o de quen fai posible que algo pase. Sempre me impresionaron as persoas que aportan probas, evidencias. O meu traballo era tomar ideas de aquí e acolá e chegar a un acordo". E subliña : "A democracia non consiste en dar discursos, senón en crear comités de traballo e chegar a acordos".

Ten duras opinións, sen embargo, fronte ó actual panorama educativo e ó proceso que o provocou. "En educación hai lugar para a reforma, pero nos últimos quince anos fíxose a un coste excesivo. Perdéronse demasiados bós mestres. Hoxe non me sentaría en ningún comité que fora creado polo goberno".

Con respecto ó sistema universitario, Bullock pensa que non son iguais todas as universidades, non todas teñen o mesmo nivel, xa que logo, non

poden ser tratadas como iguais. "Por exemplo, asignarlle o mesmo presuposto para investigación a todas elas é un disparate. Os edificios, as bibliotecas e os laboratorios só poden estar a disposición dunha minoría de universidades. Non se trata de prohibir a investigación, senón de tomar decisións difíciles".

A preocupación actual de Lord Bullock non é, sen embargo, a liorta entre os partidarios da tradicional autonomía universitaria británica e os académicos contables; a prioridade, para el, está en resolver o problema creado á industria co fracaso da educación vocacional. O fracaso maniféstase na falla de traballadores hábiles e axeitadamente formados; un fenómeno que se da en Europa enteira, agás Alemaña, onde existe un equilibrio entre a educación académica e a formación profesional. "Na Gran Bretaña hai un falso prestixio moi ligado á educación académica".

GUSTAVO A. GARRIDO

A cultura pasa por aquí

A&V
Afers Internacionals
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
El Ciervo

Cinevideo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
Creación
El Croquis
Los Cuadernos del Norte
Cuadernos Noventa
Cuatro Semanas
Delibros
Derechos Humanos

Dirigido por...
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovideo
GRIAL
Guadalimar
El Guía
Hora de Poesía
Insula
Jakin
Lápiz

Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Nuestra Bandera
La Página
El Paseante
Pensamiento Iberoamericano
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces

Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Síntesis
Sistema
El Socialismo del Futuro
Suplementos Anthropos
A Trabe de Ouro
El Urogallo
Zona Abierta

Diseño: Tau

ARCE

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta e suscrición:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

ÍNDICE DE COLABORADORES

MARCELINO AGÍS VILLAVERDE. Raxó (Pontevedra), 1963. Doutor en Filosofía pola Universidade de Santiago de Compostela. Profesor na Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación da Universidade de Santiago e na Facultade de Filosofía da U.N.E.D. Ten publicado os libros *Mircea Eliade: una filosofía de los sagrado*; *El discurso filosófico: análisis desde la obra de Paul Ricoeur* e *Del símbolo a la metáfora: introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur.*

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA. Santiago de Compostela, 1961. Profesor titular de Teoría da Literatura na Universidade de Santiago de Compostela. Publicou o libro *El concepto de género y la literatura picaresca.* Editor de *El buscón* e, en colaboración, a *Execración contra los judíos*, de Quevedo.

ÁNXO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. Xunqueira de Espadañedo (Ourense), 1940. Doutor en Filosofía pola Universidade Complutense de Madrid. Catedrático na Escola de Maxisterio de Santiago de Compostela. Autor de numerosos traballos no campo da Psicoloxía do suxeito e da Antropoloxía filosófica.

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS. Licenciado en Filoloxía Románica pola Universidade de Murcia. Catedrático de Teoría da Literatura e Decano da Facultade de Letras da citada Universidade. Autor de numerosas publicacións de teoría e crítica literaria, entre os que destacan *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*; *La lengua literaria*; *Del Formalismo a la Neorretórica*; *Teoría del lenguaje literario e Poética de la ficción.*

ANTÓN RISCO. Ourense, 1926. Catedrático de Literatura española na Universidade Laval, Quebec (Canadá), onde ensina tamén a litera-

tura fantástica en lingua francesa. Escribiu varios libros e artigos en galego, español e francés sobre a novela castelá de comezos de século (Valle-Inclán, Azorín, Baroja), o conxunto da obra de Valle-Inclán, a literatura galega, a literatura fantástica en xeral, a teoría literaria e a estética comparada. Escribe tamén obras de creación nas tres linguas. O seu libro de relatos *Memorias dun emigrante* (1987) obtivo o premio da crítica española, e a súa novela *As metamorfoses de Proteo* (1990) o premio Galicia.

DARÍO VILLANUEVA, Vilalba, 1950. Catedrático de Teoría da Literatura e Rector da Universidade de Santiago de Compostela. O seu último libro *Theories of Literary realism*, actualmente no prelo, será publicado en 1995 pola State University of New York Press.

00123
9 770017 418006

galaxia