



PORTADA y REVERSO DE PORTADA:

Dibujos de René de la Nuez,
s/t, técnica mixta sobre cartulina,
24x32 cm, 2003.

REVERSO DE CONTRAPORTADA:

Nadal Antelmo Vizcaíno, de la serie
«Cuestiones de estados», arriba:

Ausencia; abajo: *Apoyo*. Ambas,
fotografías digitales, 99x55 cm,
2007.

CONTRAPORTADA: Arriba: Ramiro
Zardoya, *Jungla*, 2007; abajo: Carlos
Quintana, *Azul*, 2005.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pocolotti,

Ambrosio Fomet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Jaime Sarusky,

Amado del Pino e

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

Oriol Díaz

Edición digital

Luis Augusto

González Pastrana

Relaciones públicas

Rosario Parodi

Composición

Maritza Alonso

Redacción y Oficinas

Calle 4 # 205, e/
Línea y 11, Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica e

Impresión:

Poligráfico

ENPSES

Permiso

81279/143.

Publicación

financiada por el

FONCE

4 NUEZ: PREMIO A LA CARICATURA

Adelaida de Juan | Reconocida crítica de arte y estudiosa del humor gráfico en Cuba, la autora cedió a nuestra revista las palabras que pronunciara en el acto de entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas a René de la Nuez.

LITERATURA GALLEGA

Especialistas en Historia y Literatura gallegas trazan un panorama de la forja de una identidad a través de la lucha por la consolidación de la lengua y la literatura de esa región de la península española, desde Rosalía de Castro hasta Álvaro Cunqueiro.

8 PARA LEER A ROSALÍA DE CASTRO EN EL TERCER MILENIO

Aurora López - Andrés Pociña

14 ROSALÍA DE CASTRO Y SU OBRA EN EL CONTEXTO SOCIAL DE LA ÉPOCA

Francisco Rodríguez

18 LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA PATRIA GALLEGA DESDE LA POESÍA: EDUARDO PONDAL

Manuel Ferreiro

25 CASTELAO: ARTE, LITERATURA Y PENSAMIENTO AL SERVICIO DE LA PATRIA GALLEGA

María Pilar García Negro

33 LA LITERATURA FUNDACIONAL DE RAMÓN OTERO PEDRAYO

Carme Fernández Pérez-Sanjulián

39 CARVALHO CALERO, TALENTO Y HONESTIDAD

Carlos Quiroga

44 ÁLVARO CUNQUEIRO: LOS HILOS DE LA IMAGINACIÓN

María Xesús Nogueira Pereira

48 MARINERISMOS DE LA LENGUA VIKINGA EN EL ESPAÑOL

Erla Erlendsdóttir | En qué modo la terminología náutica diseminada por las hazañas marítimas de los vikingos, llegó a la lengua española para permearla de significados insospechados.

53 VÍCTOR HUGO Y SAINT-EXUPÉRY: ¿ARTISTAS VISUALES avant-la-lettre?

Israel Castellanos León | Escritores que, a falta de un violín como el pintor Ingres, se inclinaron por la paleta. Tal es el caso de Hugo y Saint-Exupéry.

57 VISTAZOS

59 ESPACIO ABIERTO

60 A TIEMPO

¿Divino tesoro? | Laidi Fernández de Juan || Si me pides el pesca'o, te lo doy | Rafael Acosta de Arriba || Paisajes provisionales; paisajes insólitos | Eliana Cárdenas || Cuestiones de estados || Rufino del Valle



No. 1 enero-febrero,
2008 | Época V |
Año 50 de la
Revolución |
La Habana, Cuba

Nuez:

premio a la caricatura

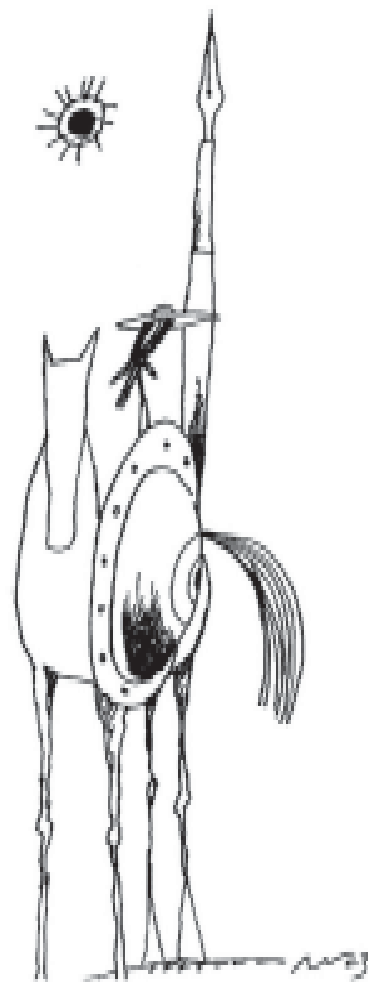
Profesora de la Universidad de la Habana. Su libro más reciente es *Abriendo ventanas. Textos críticos* (2007).

Dibujos de
René de la Nuez:
Quijotes de
En un lugar de la tinta,
Editorial Pablo de la
Torriente, 2006.

Hace medio siglo que ingresó en la historia de la caricatura política de nuestro país una nueva figura que personificó al pueblo cubano. Como antes habían hecho el Liborio de Torriente y el Bobo de Abela para sus respectivos momentos históricos, el nuevo tipo va a identificarse en el imaginario popular con la encarnación del pueblo cubano. Cuando nace el Loquito, su autor es aun un adolescente que había publicado en su natal San Antonio de los Baños algunas caricaturas. Con su nuevo personaje—quien, como su antecesor que «se hacía el Bobo», se hace ahora el «loco»—, ingresa en el ámbito nacional a través de una publicación: el semanario *Zig Zag*. Desde un punto de vista formal, el Loquito está constituido plásticamente por tres triángulos superpuestos y su trazo se irá afinando en el ejercicio continuado. Ya en la segunda entrega—aun en el mes de febrero de 1957—asoman las alusiones a la situación del país: la insurrección en las montañas de Oriente, las acciones en el llano. Al igual que su antecesor—el Bobo durante el machadato—, el Loquito (que no llevaba diálogo) basa su sistema comunicativo en el léxico popular, en la cultura cotidiana. Burla así la censura: las constantes referencias al escenario de la lucha armada desarrollan diversas claves. Una de las más frecuentes era mostrar el ómnibus de la ruta 30 que cubría el capitalino barrio de la Sierra; el Loquito llega a realizar sencillas operaciones aritméticas cuando le prohibieron mostrar un ómnibus identificado con ese número: el vehículo entonces lleva como señalización 25 más 5, 15 por 2, 60 entre 2, 32 menos 2, 5 por 6, 3 por 2 por 5, etc. Los números podían referirse asimismo al pago que recibían los delatores (se decía que eran treintitrés pesos con otros tantos centavos), quienes eran identificados también mediante figuras callejeras (el vendedor que pregonaba tamales aunque sostiene una lata de maní en la mano). Nuez me contó cómo los fabricantes de gorras protestaron ante la dirección de *Zig Zag* por la representación en las viñetas de los delatores con una gorrita puesta en la cabeza; tal era la popularidad de los personajes de las caricaturas que esto se hizo un signo identificador y, por

Adelaida de Juan

consiguiente, la venta de gorras había decaído. La Sierra Maestra podría convertirse en el dibujo de una sierra de carpintería contemplada por el Loquito o en un pez sierra. Las frases del léxico popular («no quieres caldo, toma tres tazas», «comerse un cable», «pasar el Niágara en bicicleta», etc.), las imágenes de la charada (una anguila indica el 26), las plegarias a la patrona de la Isla, etc. son vehículos cuya contextualización era ampliamente descifrada. Estos recursos (y he apuntado tan solo algunos) son los asideros simbólicos en los cuales se

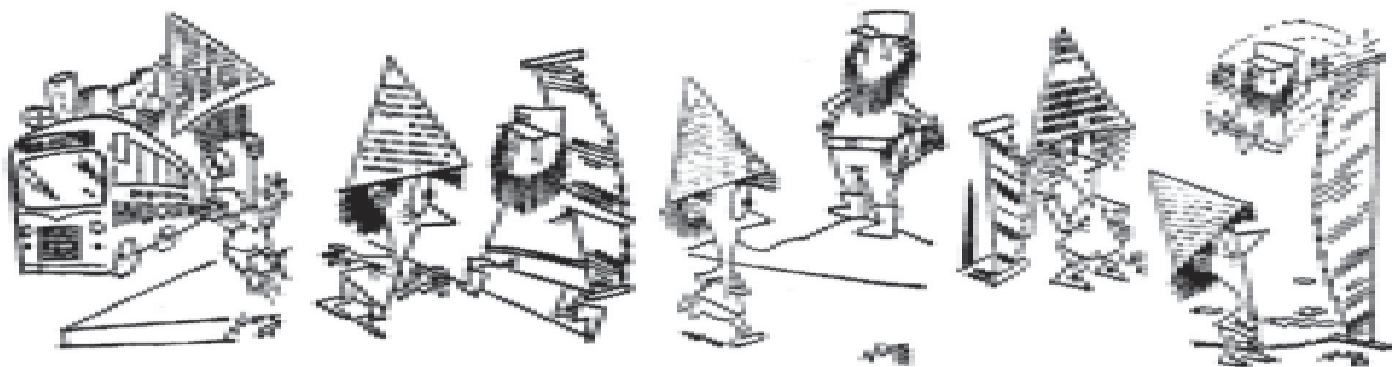


basa el enorme poder comunicativo del personaje. El Loquito, en un ámbito de represión y censura, se erige como el vehículo de lo mejor y más combativo del pueblo cubano. Así fue reconocido en su momento, así ha pasado a integrar las personificaciones del pueblo en momentos definitorios de su historia.

El Loquito, al cual le ha crecido la barba, continúa durante corto tiempo después del triunfo revolucionario de 1959. Pero ya no era necesario «hacerse el loco»: otros personajes creados por Nuez ocuparán las páginas de diversos periódicos y revistas. Así, el artista gana nueva popularidad con sus Barbudos, quienes se enfrentarán a diversas fuerzas negativas, principalmente el imperialismo estadounidense, y también a fuerzas internas reaccionarias. Muchas de estas caricaturas fueron recogidas y desarrolladas en el inicial libro de Nuez, significativamente titulado *Cuba sí*, de 1963. También Nuez

una marcada apropiación formal del *All in Line* del genial Steinberg, Nuez despliega notables fantasías sobre el tema hombre-buró con poder de mando en las inacabables gestiones que conducen al convencimiento de una estéril frustración. Pienso que, al igual que lo ocurrido con la hilarante comedia *Muerte de un burócrata*, de Titón, los burócratas rieron alto con las obras pero, por supuesto, no se dieron por aludidos, y el diabólico mecanismo continuó (en duplicado, por supuesto).

Si ya no había necesidad de «hacerse el loco», se le plantea a Nuez, como a otros compañeros en la faena de la caricatura política, un reto nada fácil de resolver. La situación de agresión externa se erige como una constante, así como la de los enemigos que lastran el proceso revolucionario. Pero la vida cotidiana encuentra en Nuez un comentarista ágil y constante. Las diversas realidades del quehacer diario ofrecen a su mirada, irónica a veces, burlona



personifica al enemigo interno a través de don Cizaño, quien alterna con el Loquito en el periódico *Revolución* como contrapunto entre la Revolución y la reacción. Este dúo aparece hasta fines de 1960, cuando don Cizaño y la prensa reaccionaria (notablemente el *Diario de la Marina*) son enterrados. Ya se apunta un cambio sustancial en la función que debía desempeñar la caricatura. Se ha terminado definitivamente el entorno histórico-social que auspició el surgimiento del Loquito, pero a diferencia de lo ocurrido con el Bobo, no es por el escamoteo de la lucha sino por el triunfo de las fuerzas revolucionarias. Nuez comenzó a publicar pequeñas tiras de tres o cuatro recuadros y caricaturas, desde el propio enero de 1959, en las cuales aludía a los acontecimientos cotidianos: en ellas empezó a desarrollar un dibujo de mayor soltura que lo llevaría a convertirse en un comentarista de las noticias y eventos históricos. A lo largo de la década de 1960 creó, además, y como respuesta a situaciones específicas del país, aun otro personaje que nombró Mogollón. En 1966 reúne diversos dibujos sobre el burocratismo en un notable libro cuyo título, una vez más, surge de una frase popular: *Allí fumé*. Con

otras, múltiples temáticas. La prensa periódica, las revistas, y en algunas ocasiones las galerías de arte, en las cuales despliega una rica variedad temática y formal, son los vehículos a través de los cuales el dibujo humorístico entra en contacto con un público heterogéneo. Diversas generaciones conocen a Nuez como comentarista constante del devenir social de nuestro país, y sus caricaturas tienen un lugar privilegiado en el imaginario popular.

Del concepto academicista de las manifestaciones de las artes plásticas, que las limitaba a pintura, escultura y arquitectura, se ha ido ampliando el espectro para incluir, por derecho propio, diversas modalidades de la expresión visual. Así, son aceptados el diseño gráfico y la fotografía como exponentes válidos del quehacer artístico. Al reconocer ahora a Nuez como merecedor del Premio anual de artes plásticas, se está reconociendo, a través de su sostenida labor, toda una importante zona de nuestra riqueza visual. La caricatura en Cuba cuenta ya con una considerable galería de dibujantes, quienes, a través de medios de difusión masiva, han ido conformando una imagen múltiple y valiosa en el panorama de las artes visuales. Después del Loquito-

Dibujos para la edición de *¿Loco yo?!*, exposición por el aniversario 50 del Loquito en la galería Villa Manuela, agosto-septiembre de 2007.



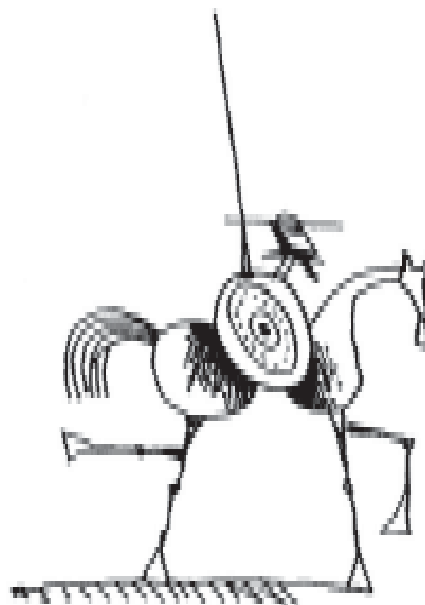
to tales imágenes plasmarán visiones bien variadas y ricas. El trazo apegado a cierta tradición continúa en Virgilio, mientras Santiago Armada –Chagnos dejará una notable obra de humor metafísico a través de su complejo Salomón; otro destacado personaje radicalmente diferenciado, fue Subdesarrollo Pérez, de Aristides, mientras Guerrero desarrolló una obra de múltiple ingenio. El semanario DDT unió a un notable grupo de caricaturistas, que desplegaron una importante obra durante varios años. Con estilos individuales, artistas como Tomy, Carlucho, Ajubel, Ares y otros más jóvenes renovarán la línea expresiva del dibujo humorístico cubano, así como el comentario de la actualidad vivida en el país o con una proyección de mayor alcance. Quisiera destacar la labor de Manuel, incisivo y regocijante comentarista de la vida cotidiana cubana, quien afortunadamente ha reunido dibujos de su amplia producción en cerámicas y en un libro, lo cual trasciende la fragilidad temporal de una publicación periódica. Pasando a otro medio comunicativo, Juan Padrón ha escogido a uno de sus personajes publicados en prensa para proyectarlo en dibujos animados cinematográficos. Con esto, ha surgido un nuevo personaje que protagoniza un período histórico de nuestra nación, el

Dibujos del catálogo
de la exposición
Motivos que Son,
Galería
Latinoamericana
de la Casa
de las Américas,
junio-agosto
de 2002.



de las luchas contra la metrópoli española y llega así Elpidio Valdés, con un nombre que recuerda la emblemática novela de Villaverde, a ser un héroe mambí visto con la mirada contemporánea. Esta diversidad de estilos y autores, mencionados solo como botones de muestra, es testimonio de una línea sin ruptura de caricaturas de temática política y social, acorde con el devenir histórico.

René de la Nuez es uno de los que con más larga trayectoria encarnan tal labor continuada. Y su trascendencia histórica radica precisamente en haber iniciado, hace medio siglo, su labor como dibujante humorístico con la creación de un personaje-tipo que fue reconocido por un público mayoritario como la encarnación de lo mejor del pueblo cubano. El Loquito vivió pocos años, los de la lucha insurreccional pero, al igual que el hecho histórico del cual fue portavoz, su pervivencia se remite a otra dimensión temporal. El Loquito, como el Bobo antes, permanece como un hito en el imaginario visual del país. La caricatura, simbólicamente personificada en Nuez, ha recibido su justo reconocimiento y pasa a ocupar el lugar que le corresponde. ■



PARA LEER A ROSALÍA DE CASTRO EN EL TERCER MILENIO

Aurora López - Andrés Pociña

Catedráticos de Filología Latina de la Universidad de Granada, se ocupan igualmente del estudio de la literatura gallega. Sus libros más recientes, publicados en coautoría, son *Comedia romana* (Akal, 2007) y *Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (Universidad de Granada, 2007).

I. Que la poeta gallega Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837- Padrón, 1885) fue la más insigne figura de la poesía en lengua gallega hasta nuestros días, y, al lado de la cubana Gertrudis Gómez de Avellanada y de la extremeña Carolina Coronado, cumbre de la poesía femenina del siglo XIX en lengua española, es algo que ya nadie discute. Las múltiples ediciones que de sus obras poéticas fundamentales, tanto en gallego (*Cantares gallegos*, 1863; *Follas novas*, 1880) como en castellano (*En las orillas del Sar*, 1884), o de sus novelas, o del conjunto de su obra, siguen viendo la luz año tras año son prueba fehaciente de la pervivencia de Rosalía, con independencia de su inmenso significado como representante ejemplar y guía ideal de todo un pueblo, la nación gallega, desde su tiempo hasta la actualidad.

Rosalía sigue interesando, aproximadamente un siglo y medio después de la gestación y publicación de sus obras. Sigue leyéndose, y sigue cautivando las mentes. Pero esa lectura debe hacerse a la luz de los muchos avances que la investigación sobre la gran escritora ha experimentado en los últimos cincuenta años. En ese tiempo ha ido superándose la famosa queja, repetida una y otra vez hasta la saciedad, de que no poseemos una biografía fiable de la escritora, debido sobre todo a la existencia de grandes lagunas de información, que se refieren entre otros aspectos a la niñez de Rosalía, ciertos pormenores de sus años juveniles, vicisitudes de los primeros tiempos de su matrimonio, naturaleza y cronología de las múltiples y diferentes enfermedades que afligen su existencia, penurias económicas de su hogar. Muchas de estas lagunas en la información dieron pie, durante muchos años, a teorías más o menos verosímiles, y más o menos importantes, que van desde los momentos en que se especulaba sobre la fecha auténtica del nacimiento de Rosalía, la identidad de su padre, un sacerdote, el número y el nombre de los hijos que tuvo, etc. No hace falta recordar que son muchos los aspectos que ahora podemos conocer con bastante seguridad, sobre todo gracias a la búsqueda y descubrimiento de documentos originales llevados a término por una serie de fervientes rosalianistas, cuyos nombres y los tí-

tulos de sus obras aparecen siempre repetidos en publicaciones de nuestra autoría sobre Rosalía de Castro, porque la honestidad en la investigación siempre nos pareció una norma primordial e inexcusable; pero aquí sólo recordaremos tales nombres en casos imprescindibles, pues no disponemos del espacio preciso para hacerlo con el pormenor que acostumbramos.

Vamos a presentar y comentar solamente una pequeña selección de datos nuevos, conocidos en los últimos años, y que provienen de la investigación que venimos haciendo en colaboración desde hace más de treinta años, y, por supuesto, también de la realizada por otros colegas. De nuestra cosecha recordaremos, por su carácter general, los tres gruesos volúmenes bibliográficos, titulados *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliografía crítica* (1837-1990)¹, nuestra edición crítica, la primera y única hasta el presente, de su *Poesía galega completa*², y de forma especial nuestro libro *Rosalía de Castro. Estudios sobre su vida y su obra*³. De las aportaciones de otros autores destacaremos por el momento, como esencial, la publicación de los dos primeros volúmenes de las *Cartas de Murguía*, el marido de Rosalía, editados por X. R. Barreiro, actual Presidente de la Academia Gallega, y X. L. Axeitos⁴, investigador y Académico: en ellas encontramos, a menudo por primera vez, gran cantidad de datos sobre la vida de Rosalía y su familia, sus avatares, la publicación de sus obras, opiniones sobre éstas de personalidades contemporáneas, etc. Las aportaciones de este material deben obligarnos a desmentir, a cambiar, a matizar, viejas afirmaciones y pormenores sobre la vida y la personalidad de Rosalía, que nos llevarán a construir una imagen más auténtica de esta escritora y a modificar en aspectos esenciales la interpretación de su obra literaria.

II. Con relación a la siempre llena de interrogantes, problemática y controvertida infancia de Rosalía de Castro, contamos ahora con un dato fundamental, descubierto hace tan sólo diez años y todavía no suficientemente divulgado, que podemos sintetizar diciendo que en fecha de 17 de septiembre de 1842, cuando Rosalía es una niña de sólo cinco años,

vive ya con su madre, doña Teresa de Castro y Abadía, en la villa de Padrón. Este precioso dato fue descubierto en un registro de población del Ayuntamiento de Padrón, en el año 1996, por Manuel Pérez Grueiro, bibliotecario del Ayuntamiento de Neda (A Coruña); en dicho documento aparece registrada como residente en Padrón una unidad familiar compuesta por estas tres mujeres: D^a Teresa de Castro, su hija Rosalía de Castro, y su criada María Martínez; se precisa también que el estado de Doña Teresa es el de soltera, y que tiene 36 años de edad.

En consecuencia es obligatorio corregir el error tradicional de afirmar como verdad incontrovertible que la niñita, después de haber sido bautizada en el Hospital de los Reyes Católicos de Santiago, en aquel tiempo hospicio de la ciudad compostelana, había pasado al cuidado de la familia de su padre, criándose en Ortoño, hasta que años más tarde, en fecha imprecisa, se hacía cargo de ella su madre, doña Teresa. Sabemos ahora con absoluta seguridad y sin discusión posible que a los cinco años vivía Rosalía ya con su madre, que muy probablemente ni siquiera llegó a separarse de la criatura; y con la misma seguridad es falso que Doña Teresa no la hubiese reconocido como su hija y no la hubiese llevado a vivir con ella hasta los diez, doce o más años de edad, como habitualmente se decía y se escribía. Este error sobre la infancia de Rosalía, so-

Que la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana esté dedicada a Galicia, más que un pretexto ha constituido un acicate para juntar este dossier sobre literatura gallega, su evolución y su incidencia en la forja y rescate de una identidad en esa región ibérica. Naturalmente habría sido imposible sin el concurso y el entusiasmo del profesor-doctor Elías J. Torres Feijó, vicerrector de la Universidad de Santiago de Compostela; así como de la profesora-doctora Ana Chouciño, directora de la Cátedra Alejo Carpentier del ya mencionado alto centro docente. Llegue a ambos, y a todos los autores que contribuyeron con sus trabajos, nuestro más sincero agradecimiento.

Las imágenes que ilustran estas páginas, pertenecen a uno de los autores a quien se dedica un artículo en este dossier: Alfonso R. Castelao. Y fueron tomadas de:

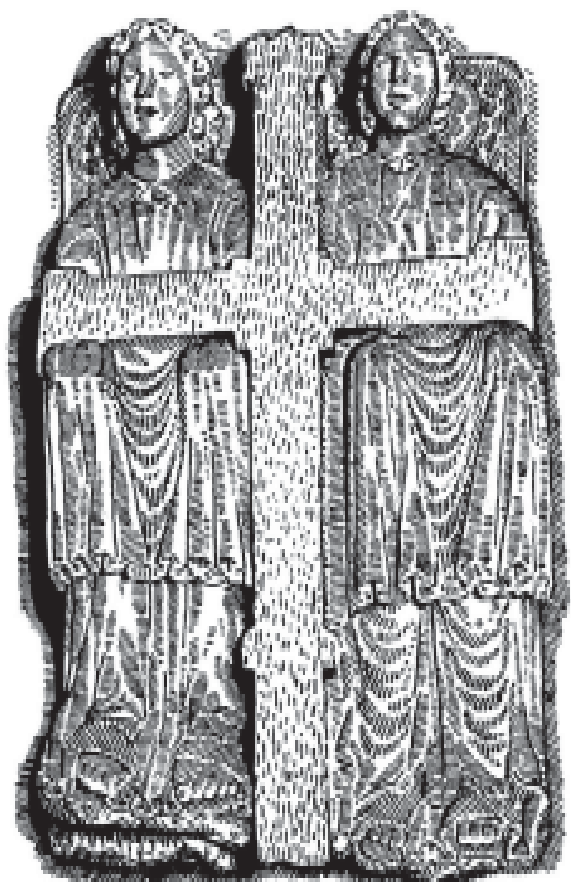
Álbum Nós, www.museocastelao.org

As cruces de pedra na Galiza, facsimilar de la edición original de 1950.

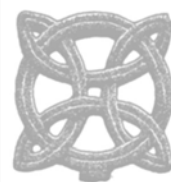
bre la supuesta cobardía y dureza de su madre (que contrastaba llamativamente con el inmenso cariño que le profesaba la poeta, puesto de manifiesto, por ejemplo, en el poemario *A mi madre*, publicado en 1863 con motivo del fallecimiento de doña Teresa), y sobre supuestos traumas infantiles derivados de la privación de padre y de madre durante la mayor parte de la infancia, son moneda corriente en las biografías sobre Rosalía, e incluso en publicaciones posteriores al importantísimo descubrimiento que nos ocupa, lo que resulta del todo inadmisible.

Por lo tanto, sobre la infancia de Rosalía permanece vigente el serio problema de haber sido hija de madre soltera, y para colmo fruto de unas relaciones con un sacerdote, pero de ningún modo hija de una madre inhumana, que por vergüenza y cobardía la abandonaría durante toda su infancia. Muy al contrario: a los cinco años vive Rosalía con su madre, que la hace constar como hija suya en el padrón del Concejo de Padrón, y con su hija, todavía muy joven, traslada doña Teresa su residencia a Santiago, tal vez con la razón fundamental de que la niña pueda recibir una educación esmerada, muy superior a lo que por entonces era normal en una mujer, incluso de familia hidalga. Muchas afirmaciones sobre el carácter de Rosalía y aspectos de su obra deben corregirse a la luz de estos datos.

III. Hasta no hace mucho, teníamos conocimiento de la gran afición de Rosalía por el teatro, puesta de manifiesto por unas pocas –muy pocas– actuaciones dramáticas suyas, ya desde muy joven. En 1916, en su Discurso de ingreso en la Real Academia Española, que versó sobre nuestra escritora, don Augusto González Besada escribía: «Diéronle una educación muy superior a la que se acostumbraba a dar a las jóvenes de su tiempo, aun a las de noble estirpe y posición muy holgada, y ella le permitió, en edad muy temprana, conocer correctamente el francés, dibujar con soltura, tocar el piano y la guitarra y cantar con afinación. Es fama que a los quince años tomó parte en una función teatral, que para fines benéficos organizó la Sociedad Liceo de Santia-



Pórtico da Gloria = Santiago



Literatura gallega

go, y a los diez y siete desempeñó el papel de protagonista de la *Rosmunda*, de Gil y Zárate, arrebatando al público, que le arrojó flores y palomas»⁵. Además de las dos representaciones aludidas, tenemos conocimiento, bien documentado por cierto⁶, de una famosa actuación de Rosalía, en el año 1860, un año y tres meses después de haberse casado con Manuel Murguía, y cuando Alejandra, la primera hija de ambos, tenía tan solo siete meses de edad. Tuvo lugar en Santiago, el día 31 de enero de 1860, actuando Rosalía en el drama histórico *Antonio de Leiva*, de Juan de Ariza, representado a beneficio de los heridos en África. El periódico *La Joven Galicia* de Santiago, del día 5 de febrero, reseñaba el acontecimiento así: «La autora de 'La Hija del Mar', la notable escritora gallega ha dado en la noche del martes una cumplida prueba de su talento artístico que el público ha sabido apreciar con repetidos aplausos, llamándola al final al foro a donde se le arrojaron palomas, coronas y le leyeron un bellísimo soneto del joven señor Paz y una composición del señor Seijas que fue unánimemente aplaudida. Leyéronse también una notable composición del señor Castro Pita, que se repartió impresa, y otra del señor Alonso». Todavía existen ejemplares del *Programa* de la representación (por ejemplo, en la Biblioteca de la Fundación Penzol en Vigo). Hasta el año 2000, esto era cuanto se sabía sobre las actuaciones teatrales de Rosalía. Pero en esa fecha, un estupendo descubrimiento realizado por la investigadora María Victoria Álvarez⁷, dio a conocer el dato importantísimo de diversas actuaciones teatrales de Rosalía, que se sitúan en fechas imprecisas, pero dentro del bienio 1855-1856: en *E. H.*, comedia en un acto, adaptada a la escena española por Mariano Pina; queda en la duda si Rosalía hizo el papel de doña Casta o el de Luisa; en *¡Vaya un par!!*, comedia en un acto, adaptada del francés por Manuel García y González, la poeta desempeñó el papel de Luisa, único personaje femenino de la pieza; en *Un par de alhajas*, comedia en un acto, de Enrique de Cisneros, dio vida al personaje de la protagonista, doña Petra; en *Un domine como hay pocos*, comedia en un acto, adaptada por Juan del Peral, Rosalía hizo el papel de Julia de Mendoza; en *El preceptor y su mujer*, comedia en dos actos, adaptada del francés por Luis Olona, Rosalía interpretó el personaje de Clara; en *La verdad en el espejo*, comedia en tres actos y en verso, de Antonio Hurtado, Rosalía encarnó a la protagonista, doña Isabel de Velasco. Por lo tanto, en la actualidad, sin necesidad de suponer nada ni hacer conjeturas sin base, sabemos que Rosalía no sólo amaba el teatro, sino que subió muchas veces a los escenarios cuando era joven; sabemos, además, de la estupenda acogida de sus interpretaciones por parte del público. Esto nos lleva a una conjetura de notable interés biográfico: según es sabido, en el mes de abril de 1856 Rosalía se traslada a Madrid, donde va a vivir en la casa de su parienta doña Josefa Carmen García Lugín y Castro, en la calle de la Ballesta, número 13, bajo, muy cerca del actual edificio de Telefónica. Algunas veces se había supuesto que acaso Rosalía hubiese ido a Madrid con la intención de dedicarse

al teatro como actriz. Ahora pensamos con mayor razón que es muy posible. En verdad que no era una profesión muy adecuada para una chica de buena familia, de ascendencia hidalga para ser exactos; pero no olvidemos que Rosalía fue siempre una adelantada en su tiempo.

En todo caso, aunque carezcamos de obra teatral escrita por Rosalía, su facilidad para expresarse en forma de diálogo, tanto en su obra en verso como en prosa, se explican muy bien en una escritora que, como sabemos ahora con plena seguridad, amaba profundamente el teatro, y con mucha frecuencia se ejercitó en su práctica como actriz.

IV. Con relación a la formación cultural de Rosalía de Castro, resulta claro que se trata de un asunto de enorme trascendencia, sobre todo desde que, ya al poco tiempo de morir la escritora en el año 1885, comenzó a desfigurarse su imagen auténtica, que siempre resultó políticamente peligrosa, para convertirla en la «santiña», en la cantora inspirada de las bellezas de Galicia, en la mujer puro sentimiento y escasa formación, que hacía insuperables poemas sólo por mera intuición e inspiración, etc. Lindezas de este tenor se han escrito en muchas biografías y ensayos sobre Rosalía; lo peor resulta ser que siguen escribiéndose, incluso en publicaciones de fecha muy reciente.

En el año 1959, se publica en Lugo un librito, *Contribución al estudio de las fuentes literarias de Rosalía*, que era el Discurso de ingreso en la Real Academia Galega, leído el día 17 de mayo de 1958, por don Ricardo Carballo Calero⁸, el más grande investigador de Rosalía de todos los tiempos. El insigne profesor estudia y rastrea en la obra literaria de nuestra poeta la influencia de sus lecturas de los siguientes autores: Espronceda, Aguirre, Murguía, Trueba, Camoens, Heine, Bécquer, Campoamor, Selgas, Hofmann, Ros de Olano, Byron, Lérmontov, Poe, George Sand, Díaz Corbelle, Ferrán, Ruiz Aguilera, y todavía algunos más. Por lo tanto, después del documentadísimo Discurso de Carballo Calero y después de su publicación, nadie que tuviese, o que tenga, algo de sentido común podía o puede seguir hablando de la incultura de Rosalía.

Ya por aquellas fechas afirmaba Carballo Calero, mucho antes de descubrirse el documento sobre la niñez de Rosalía con que hemos comenzado nuestro artículo: «Hay un momento en que doña María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía asume pública y valerosamente sus deberes de madre, y Rosalía reside en Santiago. Bouza Brey cree que antes de 1852 debió de comenzar a recibir educación en Compostela, y sospecha que durante su estancia en esa ciudad pudo frecuentar las clases de la Sociedad Económica de Amigos del País, que sustentaba, con muchas otras, cátedras de música y dibujo. En 1853 Rosalía sabía tocar la guitarra, según el testimonio de Murguía, y mostraba gran interés por la música. Sabemos también que dibujaba, afición que transmitió a sus hijos Alejandra y Ovidio. Rosalía frecuenta el Liceo de San Agustín, donde se relaciona con Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, Luis Rodríguez Seoane, y, según este último, con el pro-



pio Manuel Murguía, e interviene en las representaciones dramáticas que organizaba dicha sociedad, por lo menos desempeñando el papel principal en la *Rosmunda* de Gil y Zárate. Si es verdad que escribía versos desde los ocho o los once años, es natural que continuase escribiéndolos ininterrumpidamente.⁹ No había, por lo tanto, la menor duda sobre la gran cultura de Rosalía, semejante a la de los escritores-hombres de su tiempo y, desde luego, mucho más grande de lo que era normal en una mujer del siglo XIX. Esto que estamos diciendo ya se sabía a mediados del siglo XX, y que alguna gente persista en escribir que Rosalía era una pobre aldeana de escasas letras, pero de inmensa inspiración, produce rabia y vergüenza.

Ahora disponemos, además del testimonio principal acerca de su cultura que son sus propias obras, de nuevos datos que muestran el respeto que se tenía en tiempos de Rosalía a sus escritos, a su cultura, a su autoridad literaria. Proceden en buena parte de las *Cartas a Murguía* a las que nos hemos referido, sobre todo del volumen II, que comprende cartas correspondientes a los años que van de 1868 a 1885.

Desde siempre sabíamos que el más culto de los tres escritores del Rexistamiento de la literatura gallega, Eduardo Pondal (1835-

1917), tenía verdadera devoción por la persona y por la obra de Rosalía. En *Cartas a Murguía* encontramos varias dirigidas por Pondal a Rosalía y a su marido en las que el gran poeta confiesa el respeto y admiración que siente por la autoridad literaria de Rosalía. Recordaremos sólo dos ejemplos:

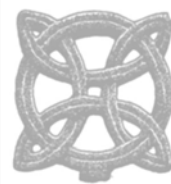
Carta del 31 de marzo de 1864 (Pondal a Rosalía): «Por lo demás, mucho deseo que U. siga buena, curada completamente de sus antiguos males, para que U. pueda ser feliz y dedicarse a trabajar en nuevas producciones; pues por lo que a mí toca (y mi juicio valdrá poco), doy a U. el primer lugar entre los jóvenes gallegos que se dedican a la literatura y también entre la mayor parte de los hombres que en nuestro país se dedican a ella. Si está pues buena, y no le hace daño, trabaje, y denos a leer buenas cosas»¹⁰

Carta del 18 de mayo de 1884, al poco de publicarse *En las orillas del Sar* (Pondal a Rosalía): «Mi muy estimada y distinguida amiga: ávidamente, y con un placer indecible, he leído las estrofas de su última colección poética, *En las orillas del Sar*. / Excuso decir a V. que todas, todas, me parecieron muy bellas; y aun cuando sus brillantes trabajos anteriores no vinieran en su abono, el que ahora nos presenta, bastaría por sí solo a manifestarla, no como poetisa, sino como poeta insigne. / Da a V., pues, su más cumplida enhorabuena y las más expresivas gracias por su fina atención este su sincero amigo»¹¹.

De esta consideración verdaderamente devota de Pondal, pasamos a la expresada por dos mujeres muy significativas en el panorama cultural español del siglo XIX. La primera de ellas es nada menos que Pilar Sinués de Marco (1835-1893), escritora que tiene el mérito, relevante sobre todo para su tiempo, de dirigir la famosa revista *El Ángel del Hogar*, que se publicaba en Madrid. Nótese con qué interés pide a Murguía que convenza a Rosalía para que le envíe alguna colaboración para la prestigiosa revista, en carta del día 18 de marzo de 1866: «Terminado ya este asunto, quiero pedir a U. el favor de que me envíe alguna cosa para *El Ángel*, y será doblada la merced si la acompaña alguna otra de su apreciable Sra., cuyo talento he admirado siempre que he visto alguno de sus libros y tiernas poesías: suplico a U. ofrezca mi consideración y amistad e interponga sus buenos oficios para que favorezca alguna vez mi pobre semanario, que enviaré a Ustedes»¹².

La otra mujer importante a que hemos aludido es Emilia Serrano, Baronesa de Wilson (1845-1922), escritora y una de las mujeres más destacadas de su tiempo en la vida cultural y política. En una carta del 20 de marzo de 1867, dirigida a Manuel Murguía, hace esta alabanza de los *Cantares gallegos* de Rosalía: «He tenido ocasión de leer algunas entregas de su notable *Historia de Galicia* y también en Lugo, tuve un gran placer en leer los cantares gallegos de su esposa, en los cuales y en particular en su introducción, hay mucho amor a su país y nobles y elevados pensamientos»¹³.

Podríamos seguir mucho tiempo ofreciendo ejemplos de escritores y hombres famosos en el ámbito de la cultura española del siglo XIX que alaban a Rosalía como mujer esencial en la literatura y en la cultura de su tiempo. Faltos del espacio necesario, sin embargo recordaremos dos testimonios desconocidos hasta ahora, que corresponden a los cultos padres de dos figuras primordiales de la li-



Literatura gallega

teratura española, Ramón del Valle-Inclán y Antonio Machado.

Entre junio y julio de 1867 se publica en Lugo la mejor de las novelas de Rosalía, *El caballero de las botas azules*, en la que nuestra escritora se nos muestra excelente conocedora y crítica de la sociedad española no gallega y del Madrid de su época. La novela supuso un avance muy importante de la narrativa española del siglo XIX, y ahora, cada vez más, está siendo elogiada por los estudiosos y estudiosas de la literatura; de todas maneras, es una obra de lectura difícil. Por todo eso, resulta más sorprendente la alabanza que de ella hace, medio año después de su publicación, Ramón del Valle Bermúdez, padre de Valle-Inclán, en una carta que escribe a Murguía el 24 de enero de 1868; en ella, con sorprendente sagacidad, supone que la nueva novela resultará polémica: «Mi muy querido amigo: al acabar de leer ayer noche la interesante novela *El caballero de las botas azules*, que no había tenido el gusto de ver antes porque sepultado en este destierro he ignorado mucho tiempo esa publicación, había formado el propósito de escribir a U. hoy, [...] reciba mi cordial parabién y tenga la bondad de felicitar a su Sra. por el excelente libro que acaba de publicar. Ignoro cual pueda ser la acogida que halle en el público y cual fuese el juicio que de él hubiesen hecho los críticos, lo que importa muy poco tratándose de expresar la impresión que he sentido al leerlo, en lo que por lo demás no hubieran influido aquellas circunstancias ni poco ni mucho; pero creo que si no me ciega el afecto o no soy muy negado, ese libro tiene que alcanzar un éxito extraordinario»¹⁴.

Por otra parte, en el volumen II de las *Cartas a Murguía* tenemos estupendas muestras de la gran amistad epistolar que mantienen Manuel Murguía y Antonio Machado y Álvarez, padre del famoso poeta homónimo. De esas cartas recordaremos sólo una, del 20 de abril de 1881, escrita en Sevilla, en la que refleja su crítica positiva del más grande libro poético de Rosalía, *Follas novas*, a los pocos meses de su publicación: «Recibí a su tiempo su larga y afectuosa e instructiva carta y bastante después el magnífico libro *Follas novas* que hice anunciar repetidas veces en la Enciclopedia y que trasladé a un distinguido literato amigo mío para que hiciese un extenso juicio de ella, siendo esta la hora en que ni ha hecho el juicio ni fuera devuelto el libro. Dé U. en mi nombre un millón de gracias a su Sra. y pídale un millón de perdones por mi falta de energía de no haber arrancado el libro de mi amigo y haber hecho yo su crítica, aunque fuera más desautorizada»¹⁵.

Cerramos ya este aspecto, aunque merecería la pena hablar mucho más sobre él, y no sea admisible que sigan diciéndose y escribiéndose cosas totalmente falsas con relación a la cultura de Rosalía. A tal propósito, hacemos una pregunta para quienes dudan de ella y, lo que es peor, se atreven a escribirlo: ¿qué figura literaria «inculta», del siglo XIX, colabora, o es objeto de reseñas elogiosas, ya en vida, en tantas revistas literarias y culturales como lo fue Rosalía? Esta es la lista cronológica de las revistas en las que publicó, o que hablaron de ella y de su obra: *La Discusión* (Madrid), *El Museo Universal* (Madrid), *La Iberia* (Madrid), *Galicia* (Madrid), *El Contemporáneo*

(Madrid), *El Avisador. Diario independiente* (A Coruña), *La Soberanía Nacional* (Madrid), *El Ángel del Hogar* (Madrid), *Revista de España* (Madrid), *Lo Gay Saber* (Barcelona), *El Correo de Galicia* (editado en Ourense), *Revista Galaica* (O Ferrol), *El Heraldo Gallego* (Ourense), *La Renaixensa* (Barcelona), *La Ilustración Gallega y Asturiana* (Madrid), *Revista de Galicia* (Santiago), *Faro de Vigo* (Vigo), *Gaceta de Madrid* (Madrid), *Gaceta de Galicia* (Santiago), *La Il·lustració Catalana* (Barcelona), *La Voz de Galicia* (Montevideo), *Los Lunes del Imparcial* (Madrid), *La Nación Española* (Buenos Aires), *Época* (Madrid), *El Porvenir. Diario democrático-progresista* (Madrid), y, por último, en la revista italiana *La Rassegna Nazionale* (Firenze), que publicó el 1 de julio de 1885 una reseña muy elogiosa de *En las orillas del Sar*, que llegó a la casa de Rosalía, en Padrón, el mismo día de la muerte de la escritora, según contó su viudo Manuel Murguía.

V. En el año 1985 se celebró el Centenario de la muerte de Rosalía con una serie de homenajes, entre los que brilló de modo especial el «Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro e o seu tempo», celebrado los días 15 a 20 de julio en Santiago de Compostela y otras ciudades gallegas; las *Actas de Congreso*, publicadas al año siguiente en tres gruesos volúmenes, quedan como testimonio imperecedero de la importancia de aquel acontecimiento, y como joya de la bibliografía sobre la escritora. Es por aquellos tiempos cuando estudiosos, pero sobre todo estudiosas, de todo el mundo comienzan a hacer hincapié en la reivindicación del feminismo rosaliano, muy presente en su obra, cosa que ahora, veinte años después, ya está bien analizada en trabajos serios y profundos. Queda pendiente, en cambio, una revisión más amplia y adecuada del papel de Rosalía como defensora de ideas nacionalistas. Digamos algo a este respecto.

Ya desde la publicación de *Cantares gallegos*, en 1863, Rosalía comenzó a ser objeto de una mitificación y una deformación mil veces recordadas, porque resultaba políticamente «peligrosa». Nosotros tuvimos la enorme fortuna de que nos fuese confiada la edición crítica, realmente la primera, de toda la poesía gallega de Rosalía, que fue publicada en dos hermosos volúmenes por Ediciones Sotelo Blanco, en 1992 el primero, en 2004 el segundo. Pues bien, *Cantares gallegos* se publica en Vigo, en 1863, pero el cantar 15, «Adios, rios; adios, fontes», había aparecido dos años antes en Madrid, en la revista *El Museo Universal*, donde llevaba por título «¡Adios qu'eu voume!». En tan señalado poema, el yo-poético que lamenta que se tiene que abandonar Galicia, en la edición de 1863 dice:

Mais son probe e ¡mal pecado!
A miña terra n'é miña,
Qu'astra lle dán de prestado
A veira por que camiña
Ô que naceu desdichado.

[Pero soy pobre y ¡malpocado!
mi tierra no es mía,
que hasta le dan de prestado
la orilla por la que camina
el que nació desdichado.]

Sin embargo, en el poema publicado en *El Museo Universal*, la queja era mucho más dura, pues a con-

tinuación de esta estrofa iba otra que resultaba verdaderamente más crítica de la situación social del bajo pueblo gallego. Decía así:

Por xiadas, por calores
Desde qu'amañece ó día
Dou á terra os meus sudores,
Mais canto esa terra cria
Todo... todo é dos señores.

[Por heladas, por calores
desde que amanece el día
doy a la tierra mis sudores,
pero cuanto esa tierra cría
todo... todo es de los señores.]

Sirva como ejemplo y testimonio de la mucha y profunda denuncia social que hay no sólo en *Follas novas* y *En las orillas del Sar*, sino también en *Cantares gallegos*, que, sin embargo, acostumbra presentarse como un libro meramente folclórico. En tan pretendidamente folclórico libro se encuentra la declaración nacionalista, incluso separatista, más grande que se escribió en gallego en el siglo XIX:

Probe Galicia, non debes
Chamarte nunca española,
Qu'España de ti s'olvida
Cando eres ¡ay! tan hermosa.
Cal si na infamia naceras,
Torpe, de ti s'avergonza,
Y á nay qu'un fillo despreça
Nay sin coraçon se noma...

[Pobre Galicia, no debes
llamarte nunca española,
que España de ti se olvida
aunque eres, ¡ay! tan hermosa.
Cual si en infamia nacieses,
torpe, de ti se avergüenza,
y la madre que un hijo desprecia
madre sin corazón se nombra...]

Vengamos ahora a nuestros días. Mirando hacia un pasado no muy remoto, los principios del nacionalismo gallego se encuentran, entre otros, en dos figuras de profundas creencias regionalistas, por un lado Manuel Martínez Murguía, el marido de Rosalía, por otro Alfredo Brañas, autor de una obra tan notable como *El regionalismo*, publicada en Barcelona, 1889. Pues bien, desde la perspectiva política actual, la figura de Murguía es admirada, defendida y reivindicada por las izquierdas, y de manera señalada por los nacionalistas del Bloque Nacionalista Galego, mientras que la figura de Brañas parece a veces considerarse «propiedad» de las derechas, sobre todo del Partido Popular.

Por el contrario, resulta curioso comprobar de qué manera, en realidad nada sorprendente, tanto Murguía como Brañas sienten un profundo respeto y admiración por la obra de Rosalía, pues ven en ella un vehículo de las ideas regionalistas (hoy diríamos nacionalistas) que, cada uno a su manera, Murguía y Brañas defienden. Ahora, después de la publicación de las *Cartas de Murguía*, tendríamos que estudiar de nuevo, con los nuevos datos contenidos en ellas, de qué manera Murguía influyó en aspectos de la obra de su mujer, porque sabía desde siempre que en ella podían propagarse de modo muy interesante aquellas ideas regionalistas, defensoras de una patria gallega, que compartían y trataban de difundir Rosalía y su esposo¹⁶.

NOTAS

¹ A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991-1993.

² Rosalía de Castro, *Poesía galega completa I Cantares gallegos*, Edición de Andrés Pociña e Aurora López, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1992; *Poesía galega completa II Follas novas, Poemas soltos, traduccions*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 2004.

³ Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2004 (versión castellana, muy ampliada con datos nuevos, del original gallego *Rosalía de Castro. Estudios sobre a vida e a obra*, publicado en el mismo lugar y por la misma editorial en 2000).

⁴ *Cartas a Murguía* I, Edición, introducción e notas Xosé Ramón Barreiro Fernández e Xosé Luís Axeitos, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003; *Cartas a Murguía* II, Ed., intr. e notas X. R. B. F. e X. L. A., A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.

⁵ A. González Besada, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Augusto González Besada el día 7 de mayo de 1916*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916, p. 36.

⁶ Ver nuestro *Rosalía de Castro. Estudios sobre su vida y su obra*, cit., pp. 42-43, donde reproducimos la abundante documentación existente sobre esta representación.

⁷ M^a V. Álvarez Ruiz de Ojeda, «Rosalía de Castro, actriz: noticias e documentos», *Revista de Estudios Rosalíanos* 1 (2000), pp. 11-43.

⁸ R. Carballo Calero, *Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía*, Lugo, Ediciones Celta, 1959.

⁹ R. Carballo Calero, Op. cit., pp. 23-24 (traducción nuestra del texto original, en gallego).

¹⁰ *Cartas a Murguía*, cit., vol. I, pp. 231-232.

¹¹ R. Carballo Calero, «Referencias a Rosalía en cartas de sus contemporáneos», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 18 (1963), pp. 303-313.

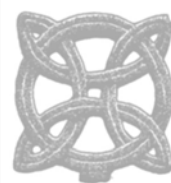
¹² *Cartas a Murguía*, I, p. 363.

¹³ *Cartas a Murguía*, I, p. 493.

¹⁴ *Cartas a Murguía*, II, p. 18.

¹⁵ *Cartas a Murguía*, II, pp. 389-390.

¹⁶ Por lo que respeta a Brañas, véase en el pequeño librito de A. Pociña, *As letras galegas na obra de Alfredo Brañas* (Santiago, Fundación Alfredo Brañas, 1999), de qué modo Brañas piensa que el Renacimiento de la literatura gallega es un modo más de manifestación del Regionalismo, e incluso llega a interpretar como defensores y reivindicadores de ideas semejantes a las suyas a los escritores gallegos del XIX, entre ellos Rosalía y Murguía.



Literatura gallega

ROSALÍA DE CASTRO

Y SU OBRA

EN EL CONTEXTO SOCIAL DE LA ÉPOCA

Francisco Rodríguez

Catedrático de literatura del Instituto de Enseñanza Secundaria de Canido (Ferrol). Ha publicado trabajos sobre clásicos de la literatura gallega como Rosalía de Castro, Miguel Curros Enríquez, Castelao y Blanco Amor, entre otros.

SU RECEPCIÓN SOCIAL. De Rosalía de Castro (1837-1885) se nos ha legado una imagen deturpada como persona y una visión de su obra reduccionista, adaptada a tópicos y prejuicios, para hacerla asimilable y asumible por un poder cultural institucionalizado que, al no poder finalmente obviar su relevancia y trascendencia, optó por integrarla de forma conveniente. Rosalía fue una escritora conflictiva en el panorama sociocultural de la época. Fue conflictiva por el carácter revolucionario de su escritura, expresado tanto en la novedad formal y estructural de sus textos como en su cosmovisión. Su prosa novelesca resultó extraña, heterodoxa, en el contexto cultural español de aquel tiempo. Su poesía en gallego sólo fragmentariamente fue popular (*Cantares gallegos*, 1863), un caso claro de ósmosis identificativa entre un escritor y su pueblo, gracias al apoyo recibido por minorías cultas que compartían su intencionalidad y al apoyo recibido en los círculos organizados de la emigración gallega en América, inicialmente en La Habana. Fue esta veta de su obra, una parte de su poesía en gallego, incardinada en la tradición de la lírica popular y motivada por su empeño en la defensa de la dignidad y de los derechos de su pueblo, ante tanto ultraje y autoodio, la causante de su inicial popularidad. Sirvió así Rosalía especialmente de alimento cultural identificador con la patria gallega a relevantes sectores de la emigración que se alfabetizaban en América, con la consecuente incidencia en la popularización del nombre de la escritora también en la propia Galicia. Estamos, pues, ante un caso contradictorio, el de una mujer que fracasa como escritora profesional en vida, pero alcanza popularidad su nombre –que no reconocimiento oficial– como símbolo genuino del renacimiento cultural de Galicia, y, en cierta manera, de la defensa de sus derechos.

Sin embargo, si en vida Rosalía y su obra estuvieron vinculadas por su papel heterodoxo y conflictivo, a pesar de ser finalmente testimonial, *post mortem* se realizó una paulatina, pero intencionada, operación destinada a la desrealización, desmaterialización, manipulación de su persona y obra, para consagrar un mito inevitable, pero con

unos contenidos y valores sometidos a una visión de la ideología dominante. El olvido, la amnesia intencionada, la destrucción de pruebas, incluso la mentira, formaron parte de esta operación de maquillaje. De este modo, quien fuera mujer rebelde, inconformista, de una gran cultura, patriota gallega, digna ante las adversidades, sumamente consciente de su vocación e intención como escritora profesional, fiel a sus principios, a pesar de constatar desengaños muy duros, acabó por convertirse en aldeana, mujer sentimental, buena madre y santa esposa, condicionada por su marido, escritora casual, casi analfabeta y de una sensibilidad enfermiza. Todo lo más, representación de una Galicia rural, tan costumbrista y *enxebre* como marginal y tradicional.

UNA ESCRITORA CON VOCACIÓN PROFESIONAL. Rosalía aspiró a vivir como escritora profesional, novelista, poeta y articulista, en un contexto condicionado por la censura, la escasa alfabetización, la mala literatura romántica, la superficial literatura costumbrista y las traducciones del francés, concretamente durante el reinado de Isabel II. La novela era un género literario de entretenimiento, a través del cual se podían introducir tesis filosóficas, pensamientos heterodoxos, problemáticas de las que difícilmente se podría hablar en prosa periodística. A pesar de ser mujeres muchas veces sus consumidoras, no era normal que hubiera mujeres novelistas, por lo menos como ya había poetas. Era una forma de participación en la vida pública. Rosalía, una mujer casada, sin fortuna, optó por esta forma de intervención social posible, sin recurrir al pseudónimo varonil, con veintiún años y, ya entonces, con una cultura literaria pasmosa en una joven. Había leído, entre otros muchos escritores, a Balzac, Sue, Sand, Chateaubriand, Hoffmann, Hugo, Poe, Cervantes, Byron, Goethe, Dante. Se alimentaba de la filosofía de los socialistas utópicos, tipo Lammennais, Proudhon, Fourier. Y, por supuesto, siempre estuvo atenta a descubrir novedades expresivas de las culturas europeas, como fue el caso de Heine. Para las relaciones y contactos con el mundo editorial y la prensa periódica le fue de gran

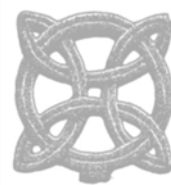
utilidad su matrimonio con Murguía, dedicado a las funciones de periodista, historiador e investigador, siempre en los círculos democráticos, progresistas y pre-nacionalistas. Eran círculos muy críticos con la Iglesia Católica e incluso con el capitalismo liberal, desde posiciones cristianas, en la órbita del socialismo utópico, y dentro de las logias masónicas.

Las novelas de Rosalía, lógicamente en español –así lo condicionaban el mercado editorial, los destinatarios, la conciencia práctica posible–, caminan progresivamente hacia el realismo, pero sin olvidar el papel importante del símbolo y de la alegoría, del mundo irreal, para iluminar precisamente la realidad. Resultaron extrañas, incomprensibles, revolucionarias para su época, en el contexto de la literatura española. Ninguna tuvo una segunda edición en vida de la autora. Cayeron en el olvido. Pero son cruciales para la comprensión del pensamiento filosófico rosaliano y su cosmovisión del mundo e indican hasta qué extremo era una escritora original, profunda y experimental, en diálogo con las literaturas europeas de la época. La desatención o descalificación crítica que recibieron posteriormente fue ya denunciada por estudiosos como Otero Pedraio («Análisis emocional del espíritu atlántico», *La Noche*, 8 de setiembre de 1949) con estas palabras: «Se trata con demasiada superficialidad las novelas de Rosalía. Es la posición de muchos críticos y lectores; es de apariencia lógica, tranquilizadora, el contraste de la magnífica poesía y la novela titubeante y no lograda. No dudamos en calificar de espejismo tal manera de pensar». Otros, como Salvador de Madariaga (*Mujeres españolas*, Espasa Calpe, Madrid, 1972), reconocieron que las novelas rosalianas representan «el mejor tipo en castellano de la novela que tanto ilustró Voltaire», considerando que no están al alcance de todos por ser filosóficas.

Las tesis filosóficas, doctrinarias, de las novelas de Rosalía tienen durante toda la etapa prerrevolucionaria, hasta 1868, una clara intencionalidad. Así, *La hija del mar*, editada por la imprenta de Juan Compañel en Vigo, en 1859, con los auspicios de la familia Chao, de clara militancia democrática, progresista y provincialista gallega, es un clamor por la liberación de la mujer, tanto de las esclavitudes del feudalismo como de los nuevos grilletes del capitalismo liberal. Parece querer demostrar que la mujer aún está a la espera de un Cristo salvador, que naturalmente tendría que tomar cuerpo de mujer (la mujer en quien esperan las mujeres, de su poema de 1861 «Eva», *Almanaque Literario de El Museo Universal*, Madrid). Condicionada claramente por la existencia de la censura, debe procurar el encubrimiento, el simbolismo, para poder decir. No esconde, sin embargo, escenas de amor femeninas, suicidios, la denuncia del matrimonio como abuso y dominación sobre la mujer, y una concepción panteísta de la naturaleza. En todo caso, son las mujeres de una Galicia marinera, la de la costa de Muxía, las protagonistas de esta narración, con lo que demostraba cómo la propia realidad del país podía ser materia literaria «moderna», con preocupaciones contemporáneas. La historia de Flavio,

publicada en 1861, como folletín, esto es, por entregas, en *La Crónica de Ambos Mundos*, Madrid, donde trabajaba como redactor-jefe Murguía, muestra la conversión de un héroe romántico en un burgués egótico e interesado, que se casa por dinero, con la idea subyacente de que el matrimonio es una forma legal de prostitución. Tres personajes simbólicos, vinculados al pasado o fuera de la moral burguesa, le sirven en *Ruinas*, publicada en 1866 en *El Museo Universal*, también por entregas, para, en una especie de parábola, defender la independencia y dignidad de la mujer y de la soltería, la necesidad de rectificar el modelo de apropiación capitalista del trabajo y del sudor del prójimo, y el triunfo de los sentimientos y de los afectos, por encima de los intereses y de la metalización o reificación capitalista. En 1867, aparece en la Imprenta de Soto Freire, en Lugo, por suscripción, *El Caballero de las Botas Azules*, la única que se desarrolla en el espacio madrileño, llena de optimismo revolucionario, expresado a través de una alegoría tan compleja y sugerente como realista y concreta es la sociedad burguesa y los valores que fustiga. Entre ellos, la extrañeza y hostilidad ante toda conducta que no responda a la norma sexual y afectiva institucionalizada como única correcta, la heterosexual. Norma que sitúa a las mujeres burguesas en un papel narcisista, egoísta o de sumisión a las apariencias, e inserta la educación en la falsificación y en la mentira en materia de expresión de los sentimientos. Falsificación y mentira que planea por toda la mala literatura de la época, hostil a la verdad, alienante, como también lo es la propaganda de los periódicos al servicio de la ideología dominante. La novela anuncia un nuevo mundo, una nueva literatura, fiel a la verdad y al arte.

Después de catorce años, en 1881, acabado el período revolucionario 1868-1874 y pasados los primeros años de represión restauradora, vuelve Rosalía a la narrativa con *El primer loco*, editada en Madrid, una especie de confesión de un hombre que parece tener alma de mujer, como señaló Alfredo Vicenti, uno de sus pocos comentaristas entonces, sobre la frustración amorosa conducente a la locura y al fracaso de toda una generación reivindicadora, en un clima panteísta, de esperanza irrealizada, trasladada a otro mundo después de la muerte. El aislamiento social de Rosalía y sus dificultades económicas aumentaron progresivamente con la Restauración, pues formaba parte del grupo ideológico derrotado y de postulados menos integrables en un régimen político conservador, confesional en lo religioso y hostil a la diversidad nacional del Estado español. Esta evolución social, en paralelo con su frustración psicológica e ideológica, está muy presente en un poemario como *En las orillas del Sar*, editado en Madrid en 1884. Algunos de sus poemas habían sido publicados con anterioridad en *La Nación Española*, de Buenos Aires, gracias a su propietario, Manuel Barros, un masón progresista, ex-vecino de Padrón, que enviaba algunos pesos a cambio, para paliar la situación de pobreza de Rosalía y su familia... Es una biografía profunda de nuestra escritora. Recorre su estructura la desolación, la derrota individual y colectiva de una causa, pero



Literatura gallega

está la permanencia de su actitud de dignidad y de sus convicciones patrióticas. El libro pasó sin pena ni gloria. Estaba a años luz de las preocupaciones y gustos de la cultura oficial española; era la expresión desde el epicentro de la marginalidad contra un mundo ordenado injustamente, que no da paz ni felicidad para las personas y los pueblos. No era la estética de un modernismo cosmopolita, propio de aquella fase imperialista mundial, de la que hacía gala el libro; era la estilizada y descarnada, escéptica y rotunda plasmación de los límites de una existencia individual y colectiva y la denuncia de múltiples opresiones y discriminaciones, a través de la mayor revolución métrica y formal que se había producido en la poesía en lengua española.

EL COMPROMISO CON LA CREACIÓN DE UNA LITERATURA NACIONAL GALLEGA.

La conciencia de la propia realidad nacional gallega en Rosalía conllevó el uso de la lengua, principalmente el poético. Este uso simbólico es un preludio del nacionalismo y partía de la convicción de que el gallego era una lengua válida para todo; era, por lo tanto, un idioma literario, con una rica tradición en la Edad Media. En un momento en el que se abría paso una visión antiigualitaria de la historia (Gobineau), era urgente demostrar que no éramos un pueblo bárbaro y salvaje, que teníamos tradición histórica y una cultura válida por sí misma, empeño de muchos provincialistas (provincia = nacionalidad) desde 1846, principalmente Murguía y Rosalía. La asimilación lingüística al castellano, en nombre del progreso y de la modernidad, tal y como se producía en emigrados que regresaban, conducía a la desfiguración esperpéntica, como muestra en «El cadiceño», publicado en 1866 en *El Almanaque de Soto Freire*, un texto prácticamente en *castrapo* (mezcla de castellano y gallego), para poder visualizar el resultado. A una intencionalidad reivindicativa debemos atribuir la gestación de un libro como *Cantares gallegos*, en 1863, editado por la Imprenta de Juan Compañel, en Vigo, vendido por suscripción, el único de la autora que conoció una segunda edición en vida (1872). Son treinta y tres poemas numerados y dos sin numerar (treinta y tres, número cabalístico, aspecto a tener muy en cuenta en la obra rosaliana), donde se expresa el modo de concebir el mundo y la vida la sociedad patriarcal gallega, poniendo de manifiesto su dignidad y capacidad artística, incluso los problemas básicos (emigración, hambre, quintas, propiedad de la tierra) a través de protagonistas populares, especialmente femeninas y en pocos, pero significativos casos, de la autora. Rosalía identifica en *Cantares...* Galicia con un Cristo mártir, en la tradición evangélica de muchos nacionalistas europeos, y daba un paso más, sintomático como mujer, al convertirla en una Virgen mártir («A Gaita Galega»). Construyó así una especie de epopeya popular, con personajes que expresan su concepción de la vida y actúan directamente, característica de un país sin clase dirigente. Los *pazos* sólo son aludidos como centros de caridad o en proceso de ruina demostrativo del discurrir de la historia. La revolución democrática debía hacerse a favor de las cla-



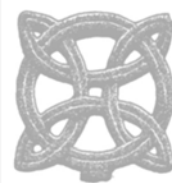
ses populares y de las mujeres de tal condición. El papel de la *intelligentsia* consistía en ayudar a identificar a las clases medias urbanas con su pueblo. *Cantares gallegos* es un libro en apariencia patriarcal y tradicionalista, pero contiene una dosis de subversión notable: su opción democrática popular, un patriotismo gallego que no agradó en círculos progresistas españoles próximos a la autora, y un inhabitual protagonismo de la mujer. Rosalía no se comportó como un erudito recopilador de cantares populares, sino que realizó una creación original contando con ellos, o sea, les dio nueva vida y justificación. Las bases para la popularización del nombre de Rosalía y para su función simbólica estaban colocadas.

La tardanza en publicar un nuevo libro en gallego, casi dos décadas, tiene mucho que ver con las dificultades sociales y económicas para el desarrollo de una literatura propia y con los avatares políticos y su incidencia en la causa que defendía Rosalía. Sólo el patrocinio de *La Propaganda Literaria*, de La Habana –de nuevo, la familia Chao– y en espera hasta 1880, desde, cuando menos, 1874, hicieron posible la aparición de *Follas novas*. La crítica, casi exclusivamente gallega que de él se ocupó, en contraste con los comentarios que mereció en su día *Cantares gallegos* en alguna prensa progresista madrileña, puso de manifiesto su filosofía poco ortodoxa, su carácter de obra trascendental, su destino para gente ilustrada, culta. En definitiva, su carác-

ter de poeta filosófica. Y no faltó quien subrayara que la novedad y variedad de la metrificación no tenía competidores, rompiendo los moldes de un clasicismo envejecido y caduco que oponían a una verdadera capacidad expresiva. Rosalía dijo así, en verso, en lengua gallega, lo que no podía decir en prosa, en los periódicos. Nos ofreció una especie de Comedia Humana, estructurada en cinco libros, de veinte, treinta y seis, cuarenta, nueve y treinta y un poemas, respectivamente (ciento treinta y seis en total, y volvemos a insinuar el valor cabalístico de los números para entender la obra rosaliana), que constituyen un deslizamiento desde las angustias y vaguedades de un yo a la busca de definición y concreción hasta la defensa del derecho a vivir en la propia Tierra –el alegato contra la diáspora y sus efectos, principalmente en las mujeres–, y a una cultura, literatura y mentalidad propias, pasando por la expresión libre de las ideas, más posible en la consciencia íntima que públicamente, y por los contrastes y conflictos verificables socialmente o en la experiencia. Realmente, es toda una manifestación de librepensamiento, de heterodoxia: la justificación del uso de la violencia contra la violencia e injusticias de los poderosos («A xusticia pola man»), por más que los códigos los protejan; la justificación implícita, objetivada, de los suicidas contra la expulsión y condena eclesiástica («¡Soia!»); los remordimientos y miedos por conductas sexuales no aceptadas ni integradas, como la homosexualidad o el peso del seguimiento del deseo sexual como pecado en las mujeres («Nin ás escuras», «Para a vida, para a morte...»); la ironía sobre el matrimonio como sacramento y la posición implícita a favor del matrimonio civil y del divorcio, en el debate del sexenio revolucionario («Decides que o matrimonio...»); la problemática femenina, en su vertiente de doble opresión económica y social, en las clases trabajadoras, y en su vertiente de colisión, conflicto o desarmonía con el hombre como convivencia obligada y normativa («Tanto e tanto nos odiamos...»). En fin, estaríamos ante una epopeya elegíaca, una auténtica cosmovisión, desde una localización empírica gallega, consciente de que «as multitudes dos nosos campos tardarán en ler estes versos», que, efectivamente, habían sido escritos a causa de ellos, pero sólo en cierta manera para ellos, como explica la autora en las «Duas palabras da autora», una especie de comentario en prosa del libro. No puede sorprender que en él intente reducir la carga subversiva incluso con ironía, pretextando que no había querido hacer un libro trascendente, y que ya se sabía que las mujeres son poco aptas para el pensamiento. Como no debe sorprender el retórico y anodino prólogo de Castelar, siempre un buen antidoto contra la censura, en plena Restauración. Tenía, pues, Rosalía voluntad de construcción de una literatura nacional diversa en los géneros y temáticamente, voluntad expresada en relación con el cuento, ya publicado *Cantares gallegos*, y seguramente ejercida en el denominado «Conto gallego», de 1864, publicado como folletín en *El Avisador*, de A Coruña, con las iniciales R. C., las mismas con las que había firmado Flavio en *La Crónica de Ambos Mun-*

dos, en 1861. Una escritora tan consciente debió enfrentar múltiples barreras («Las literatas», de 1866, en el *Almanaque de Soto Freire*, ya las expresa) y derrotas, lo que le provocó auténtica ansiedad autorial e, incluso, abandono y afán autocastigador con su propia obra, finalmente, que no cumplía ni la función de recaudar ingresos económicos para vivir ni el eco social de su causa reivindicadora (la conocida negativa a escribir más en gallego, a no ser con ciertas condiciones, que no el abandono de su patriotismo).

ROSALÍA DE CASTRO Y SUS CONTEMPORÁNEOS. Rosalía muere pobre y no integrada ni social ni menos institucionalmente en la cultura oficial de la Restauración. Quedaban minorías cultas, algunos correligionarios, integrados o no en el nuevo régimen, que apreciaban su esfuerzo reivindicador y el altísimo valor estético y doctrinario de su obra (Rodríguez Seoane, Vicenti, Paz Nóvoa, Murguía, Pondal, Curros Enríquez, Lamas Carvajal, Cabeza de León, Barcia Caballero, jóvenes como Besada o Brañas...). El primero de los citados llegó a escribir que había sido profeta y mártir de nuestra independencia (*Gaceta de Galicia*, 16 de julio de 1885). Curros, manipulado posteriormente, dejó escrito que «comesta dos lobos / comesta morreu» («A Rosalía», en *La Patria Gallega*, 30 de mayo de 1891), con motivo del traslado de sus restos mortales desde Adina (Padrón) a San Domingos de Bonaval, auspiciado por la «Asociación Regionalista Gallega», y gracias a la suscripción entre los emigrantes de Cuba para un mausoleo, acto de intención patriótica como había sido, hacía dos años, el traslado del poeta polaco Mickiewicz a Cracovia. Fue un acontecimiento significativo, porque evidenció que la Iglesia Católica era hostil a nuestra escritora, a la que acusaba de escéptica. El Arzobispo negó la licencia para predicar la oración en el acto fúnebre, provocando una situación conflictiva y discriminatoria, sólo compensada por el entusiasmo popular. Amplios sectores de la sociedad burguesa de la Restauración odiaban lo que Rosalía significaba (una parte de la Corporación de Santiago de Compostela se negaba a que el Ayuntamiento cooperase en las pompas fúnebres; el Gobierno Civil no daba inicialmente permiso para el traslado; gran parte de la prensa local boicoteó con su silencio la preparación de los actos...). Incluso en los momentos de integración oficial y manipuladora de Rosalía en la cultura española, un hombre clave en esta operación como Augusto González Besada, presidente del Congreso de los Diputados y ministro en varias ocasiones, reconocía que había sido voz de los humildes, eco de los oprimidos, implacable censora de la injusticia y de los opresores y escrutadora de las almas tristes, y que había poseído el hondo pensar de un filósofo y el intenso sentir de un gran poeta. Constató que la fama había recogido finalmente su nombre, después de haber sido con ella la vida ingrata, la fortuna adversa y la posteridad injusta (Rosalía Castro. *Notas biográficas*, Madrid, 1916; traducción al gallego, A Nosa Terra, Vigo, 2004). ■



Literatura gallega

LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA PATRIA GALLEGA DESDE LA POESÍA: EDUARDO PONDAL

Manuel Ferreiro

Catedrático de filología gallega y portuguesa de la Universidad de la Coruña. Especialista en lingüística histórica gallega; ecdótica y crítica textual gallego-portuguesa; y en la obra de Eduardo Pondal.

Eduardo Pondal Abente (1835-1917)¹ conforma, con Rosalía de Castro y Manuel Curros Enríquez, la tríada fundamental del renacimiento gallego decimonónico en su vertiente literaria. Nuestro poeta nació el 6 de febrero de 1835 en A Ponteceso, en la comarca coruñesa de Bergantiños, un mundo que resultó transfigurado literariamente a partir de la obra pondaliana:

O bergantiñán ara a terra, sega o pan, derruba o piñeiro, caza a perdiz, leva anteposto o carro de táboas ou trinca a escota á vista da praia, iñorante de que pra todo galego culto os traballos e os días da súa vida, os traballos e os días do bergantiñán, locen orballados de gracia poética, por obra e gracia dun poeta daquela terra; de xeito que decimos Bergantiños, e inmediatamente coidamos en Pondal.²

Este territorio geográfico y natural, fundamentalmente las comarcas de Bergantiños, Xallas y Soneira, constituirá –a través de la constante evocación de los «eidos nativos» y de su toponimia– el marco natural y simbólico para la mayor parte de la producción del poeta, con constantes y repetidas evocaciones y alusiones de tipo biográfico³:

Eu nacín en agreste soedade,
eu nacín cabo dun agreste outeiro,
p'ronde o Anllóns, con nobre maxestade,
camiña ó seu destino derradeiro.
Eu non nacín en vila nin ciudade,
mas lonxe do seu ruído lisonxeiro:
eu nacín cabo de pinal espeso,
eu nacín na pequena Ponte-Ceso. [PI 18, vv. 1-8]

Antes de su ingreso en la Universidad compostelana, el joven Eduardo contó con la preceptiva formación inicial, especialmente relevante en lo que se refiere al estudio de gramática latina en la rectoral de Vilela de Nemiña, bajo la disciplina de Cristóbal de Lago, cura párroco de Touriñán, relacionado familiarmente con el futuro poeta. La evocación del trayecto desde la casa natal en A Ponteceso hasta Vilela de Nemiña será un motivo frecuente en la obra del bardo de Bergantiños, siendo recordado en numerosas composiciones de tono biográfico, donde evoca demoradamente un camino (real) entre dólmenes y castros (como, por ejemplo, en el poe-

ma *O dolmen de Dombate* [PI 13]) y su primera etapa vital, a veces con alusiones al nombre y personalidad de sus compañeros de infancia y de estudios (vid. QP 26):

Nesta aldea garrida e pequena
deprendín eu a lingua latina,
con aquel dómine feo e estupendo,
de quen Tulio e Horacio fuxiran:
aquí sin cuidados,
n'estudiando pisca,
pasei eu de neno
meus máis ledos días.

[PM 106, vv. 25-32]

Eduardo Pondal marcha a Santiago de Compostela en 1848 para continuar sus estudios de Bachillerato, licenciándose en Medicina en la Universidad gallega (entre 1854 y 1860), al tiempo que participa activamente durante sus años de estudiante en la vida político-cultural compostelana, incorporado al primer movimiento galleguista, al lado de personajes decisivos de la época como Antolín Faraldo, Manuel Murguía, Rosalía o Aurelio Aguirre. Practicamente no ejerció su profesión, a excepción de un par de meses en 1863 como médico militar en la asturiana fábrica de armas de Trubia: su condición de «fidalgo» y la situación económica familiar permitieron que se convirtiese en una especie de poeta 'profesional', dedicándose integramente a la creación poética. Terminados, pues, sus estudios y su breve incursión en actividades profesionales, su vida transcurrió alrededor del eje Ponteceso-Coruña, ciudad donde pasó largos períodos y donde falleció el 8 de marzo de 1917, después de una existencia dedicada a la creación de una obra poética centrada en la defensa de Galicia, de su cultura y de su lengua. He aquí su autorretrato poético de 1909:

Astroso, melancólico..., e deixando
ver os rudos sinais do combate
no grande corpo céltico, e mirando
con un vago mirar, feito un orate,
certo, este é Pondal..., de quen notorio
xuício soe haber contradictorio. [PI 62]

De todos modos, Pondal no permaneció aislado en su *beatus ille* particular, pues mantuvo una constante actuación cívica ya desde su primera juven

tud, con participación protagonista en el banquete de confraternidad entre estudiantes y obreros, celebrado en Conxo (Santiago de Compostela), en marzo de 1856, donde, junto con Aureliano Aguirre, poeta fallecido prematuramente en 1858, pronunció un ardido discurso radicalmente democrático que a punto estuvo de provocar su destierro. Más allá de estas intervenciones juveniles, como uno de los referentes literarios fundamentales en la Galicia de su tiempo, sobre todo después de la desaparición de Rosalía, intervino poeticamente a través del canto de efemérides nacionalistas (especialmente de los Mártires de Carral, a los que dedica cuatro poemas), colaborando con frecuencia en actos cívicos de homenaje a figuras de reconocida trayectoria democrática y/o nacionalista, además de formar parte del Grupo Regionalista y de la llamada «Cova Céltica», en la trastienda de la librería que el intelectual y literato Carré Aldao regentaba en la ciudad coruñesa.

Pondal poseía una amplia formación lingüística (griego y latín, portugués, francés, italiano e inglés) y un profundo conocimiento de la literatura clásica greco-latina, de la literatura galaico-portuguesa medieval (es autor del primer poema neotrovadoresco gallego, alrededor de 1905) y de autores como Camões, Shakespeare, Milton, Byron, Dante, Ariosto, Tasso, Leopardi, Chateaubriand..., además de la fundamental lectura de la traducción francesa de la obra de James Macpherson, que recogía los cantos de Ossian, supuesto bardo gaélico del siglo III.

Se inició muy joven en las letras publicando inicialmente poemas en castellano; de todos modos, la escritura en gallego comenzó ya en 1857, con unas octavas reales del poema épico *Os Eoas*, y, en 1858, con la primera versión de *A campana de Anllóns* (después incluido en su obra *Queixumes dos pinos*), consolidando progresivamente la utilización literaria del gallego, hasta convertirse en un autor monolingüe en la lengua de Galicia a partir de 1885, año de la muerte de Rosalía de Castro. Efectivamente, Pondal comienza a estar presente en la escena literaria con la publicación de composiciones poéticas en revistas y diarios, a la vez que van apareciendo breves folletos y opúsculos que comienzan a consolidar su nombre en el parnaso literario gallego. Antes de 1886, año en que publica *Queixumes dos pinos*, edita un opúsculo en 1866 con el conocido poema *A campana d'Anllóns*, aparece *A Fada dos montes* en 1872 y, sobre todo, en 1877 ve la luz *Rumores de los pinos*, obra de mayor entidad (bilingüe, con predominio del gallego). Casi inmediatamente después de la publicación de otro breve folleto (*Gandreiras*, 1885), Eduardo Pondal publica en 1886 sus *Queixumes*, donde reunió y rehizo toda su producción poética anterior⁴, al mismo tiempo que incorporaba nuevos poemas, dotando de unidad al conjunto –como en los *Cantares Gallegos* rosalianos– por medio de la composición inicial y última (*Polo baixo cantando* [QP 1] vs. *Polo alto cantando* [QP 90]). Así, quedó como último y conclusivo poema *Da ruda pendente*, cuyo verso central anuncia la clave del pensamiento de la lírica pondaliana: los «pasados, futuros destinos» del pueblo gallego:

Da ruda pendente,
soantes e altivos,
eu ben sei o que din vossos vagos,
monótonos ritmos.

Os vossos agudos,
harpados arumes
dun poema as ardentes estrofas
parece que zumben.

Cal recios acento
d'escura sibila,
de pasados, futuros destinos
a alma adiviña,

así como cousas
da boa Cernagora,
dos oprobios da serva Mesenia,
dos parias e ilotas,
dos servos da gleba,
dos pobos ignaros,
de nobres vinganzas
do rudo Espartaco,
da fatal servidume da terra,
dos eidos escravos! [QP 91]

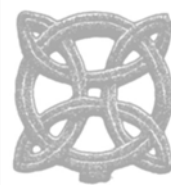
Después de este año de 1886, tan sólo publicó en 1895 los folletos *O dolmen de Dombate* y la versión ampliada de *A campana d'Anllóns*. No obstante, continuó sin descanso su actividad creativa publicando, periódicamente, nuevos poemas, a la vez que consagraba parte de su tiempo a la elaboración de su gran obra épica, *Os Eoas*, cuyo dactiloscrito, preparado para su publicación, quedó inédito, así como numerosas composiciones líricas que el poeta preparaba para una trilogía lírica (*Dos Eidos*, *Dos Servos*, *Do Íntimo*) y que sólo hace pocos años vio la luz.

A partir de la literatura macphersoniana, la poesía de Pondal recrea una mitología gallega muy influida por los héroes de Ossian y del irlandés *Leabar Gabala* (*Libro de las Invasiones*): la ausencia de una mitología (proto)histórica gallega fue resuelta a través de la reconversión de los topónimos de su geografía natal en antropónimos, transformados en personajes legendarios (Gundar, Rentar, Brandomil, etc.) por medio de un singular mecanismo: cada topónimo designa el nombre del personaje enterrado en el lugar, como sucede, por ejemplo, con Maroñas, la virgen celta muerta en combate con los romanos:

Desde entonces, ouh Maroñas!,
de Xallas probe lugar,
tomache o nome garrido
da valente sin rival,
pois no teu escuro eido

Maroñas descansa en paz. [QP 41, vv. 104-108]

Así pues, Pondal habla del pasado, reconstruido míticamente, y, sobre todo, del futuro de la nación gallega, desarrollando una línea profundamente patriótica en nuestra literatura. Como en las antiguas sagas célticas, Pondal se ve a sí mismo como el Bardo, como un guía del pueblo gallego: de ahí que no se dedique sólo a recrear poéticamente el pasado mítico y glorioso de los celtas-gallegos en épico combate con los romanos-castellanos, acorde con las teorizaciones históricas de su compañe-



Literatura gallega

ro y amigo Manuel Murguía (precedido por otros historiadores, como Vereá Aguiar o Martínez Paadín), que basaba el carácter nacional de Galicia en la posesión de una historia diferenciada y en su carácter celta. El propósito explícito de redención se manifiesta fundamentalmente a través de las composiciones bárdicas, que van más allá de una manifestación narcisista del autor, identificado permanentemente con el bardo del pueblo gallego. A lo largo de su poesía lírica, encontramos múltiples escenas en las que este bardo constituye la figura fundamental –dentro de la polifonía presente en la lírica pondaliana–, en un desfile de secuencias que van del bardo adolescente a los momentos finales del cantor, siempre identificado, explícita o implícitamente con el propio poeta en su función profética y redentora:

Cando no escarpado cabo
sae a fror da caramiña
ó cazador anunciando
a leda estación garrida,
cando da doce Süevia
ás doces praias amigas,
en novelo xentil axuntadas,
chegan as lixeiras píl-laras,

entonces do bardo o espírito,
que soña antr'as uces irtas,
no formoso instrumento apoiado,
en donde o vento suspira,

mentres os fillos dos celtas
cumpren serva e innobre vida,
entonces o espírito invade do bardo
escura melancolía. [QP 35]

Pero la poesía pondaliana no se limita a la evocación melancólica de escenas pasadas, arqueológicas, o a la queja por la «punxente servidume da patria». Su poesía es también una propuesta de redención nacional, «regional» en la terminología de la época, tal como el propio poeta explicita en una nota inédita, destinada a uno de los estudiosos que le solicitaban información acerca de su obra:

Los Rumores, los Queixumes de los Pinos son un símbolo, un símbolo que revela un gran propósito latente...: el resurgimiento y la redención de su querida Galicia.

Son, además, una queja, una protesta [...], una rebelión contra la abrasión y despotismo castellanos por haber intentado borrar la lengua, las costumbres, la poesía, el alma gallega y la vida regional de Galicia.

He aquí la verdadera interpretación final de los Rumores y de los Queixumes.

El arrebatado Tírteo y el elegíaco Calinos son los que palpitan principalmente en las rimas del Sr. Pondal.

De convicciones iberistas, Pondal poetiza la misión histórica de Galicia en el concierto de los pueblos de la Península Ibérica:

Non cantes tan tristemente,
probe e desolada nai;
non lle cantes cantos brandos
p'r'adormecer o rapaz,
ond'está a cova do sono



no céltico carballal.
Cántalle cantos ousados,
qu'esforzado o peito fan;
cántalle o que xa cantara
o nobre bardo Gundar:

«A luz virá para a caduca Iberia
dos fillos de Breogán...» [QP 67]

La «raza de Breogán», los gallegos, la «estirpe xenerosa» asentada en el «céltico chan» está llamada a reconstruir la unidad peninsular con los portugueses («os fillos do Luso»), por la antigua historia común y por la lengua compartida, idea presente en numerosos poemas pondalianos y que se manifiesta, una vez más en el poema central de *Queixumes*:

tal ti, nobre e comprida,
boa raza lanzal,
nos días da futura,
boa idade, serás
atamento garrido,
forte noo sin rival,
ponte de ledos arcos
qu'é doce contemplar,
e os bos fillos do Luso
e os fortes irmáns,
nun só noo, fortemente,
os dous constrinxirás.

Tal é a somellanza sonora
do garrido falar! [QP 45, vv. 85-98]

Tal como Pondal formula la misión política gallega en este poema, Galicia liderará la unidad latinoamericana para formar una gran confederación iberoamericana a través de las comunidades emigrantes que abandonaron el «nativo clan» para instalarse en América («Colombia»):

Os teus fillos sin conto,
certo, en número igual
ás areas da ruda
praia de Barrañán,
que dispersos poboan,
con forte vaguear,
a espaciosa Colombia,
a da forma longal,
que soberbia s'estende
de un a outro mar,

.....
desde os salvaxes toldos,
de mudabre acampar,
astra os inxentes cornos
do rápido Uruguai,
desde a illa qu'é erma
e nota as perlas fan
astra o frío gandreiro
onde os Andes són 'star,

.....
o lazo recio e forte
e garrido serán
qu'os fillos reconcilien
c'antiga e común nai,
e os bos pobos ibéricos
dispersos xuntarán. [QP 45, vv. 43-76]

Esta línea de poesía política y patriótica se verá todavía reforzada con frecuentes alusiones y diferentes poemas compuestos sobre procesos de liberación nacional que se estaban produciendo en Europa, observados atentamente por el poeta. En sus poemas podemos rastrear la aparición de héroes nacionales irlandeses (O'Connell, Parnell) o griegos (Marco Botzaris), alusiones a las luchas lideradas por Serbia contra el dominio turco, o composiciones enteras dedicadas, por ejemplo, a la lucha por la independencia de Polonia (vid. *Desperta Polska*, PM 76) o al proceso de renacimiento catalán, simbolizado con la cita de un verso de su himno nacional (*Bon cop de falç!*, PM 21). Y también en este contexto de defensa de Galicia, en línea con los diversos movimientos europeos de liberación nacional, se pueden situar aquellos poemas en que la crítica a la opresión española, como responsable de la servidumbre histórica de la patria gallega, se concreta en varias composiciones que no ahorran duros calificativos a Castilla, como símbolo de España, que es considerada como «a gran prostituta / d'España no centro», con significación semejante a la de algunos poemas de Rosalía de Castro.

De su vena reivindicativa surge precisamente el poema que se consolidó históricamente como himno nacional gallego. Cuando en 1890 se celebró en Coruña un Certamen Musical para la consagración de un himno para Galicia, organizado por el músico mindoniense Pascual Veiga, el texto para la composición de partituras fue encargado a Eduardo Pondal, que, a la sazón, ya funcionaba como poeta nacional gallego, después de la muerte de Rosalía en 1885 y de la lejanía de Curros, en Madrid, poco

antes de su marcha a Cuba. Este poema, con la música del citado Pascual Veiga, se convirtió finalmente en himno gallego gracias a la incansable actividad del patriota Xosé Fontenla, que en La Habana consiguió su oficialización inicial en 1907 –para los actos del Centro Gallego– y su interpretación solemne en el Gran Teatro de la capital cubana. El actual texto himnístico está formado por las cuatro primeras estrofas del poema *Os pinos*, donde se hace una llamada a la memoria histórica y a la defensa de la «nazón de Breogán», enlazando de nuevo con el celtismo a través de la figura de Breogán, el mítico fundador de la nación gallega:

Que din os rumorosos,
na costa verdecente,
ó raio transparente
do prácido luar...?
Que din as altas copas
de escuro arume harpado
co seu ben compasado,
monótono fungar...?

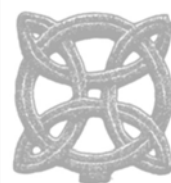
«Do teu verdor cinxido
e de benignos astros,
confin dos verdes castros,
e valeroso clan,
non des a esquecemento
da inxuria o rudo encono:
desperta do teu sono,
fogar de Breogán.

Os bos e xenerosos
a nosa voz entenden,
e con arroubo atenden
o noso rouco son;
mas sós os ignorantes
e férridos e duros,
imbéciles e escuros,
non os entenden, non.

Os tempos son chegados
dos bardos das edades,
que as vosas vaguedades
cumprido fin terán,
pois donde quer, xigante,
a nosa voz pregoa
a redenzón da boa
nazón de Breogán». [PI 8, vv. 1-32]

Mas la lírica pondaliana no se limita al celtismo: incorpora y desarrolla muchos otros motivos fundamentales, entre los que se debe destacar la presencia frecuente de elementos provenientes del mundo clásico helénico (la épica de la muerte digna en combate, la ética espartana o la arenga de tono militar) a través de la lira de Tírteo («Mirá miña armadura reluciente, / ... / digna da nobre lira de Tyrtheo») en convivencia con el arpa céltica del bardo (Pondal), guía y vanguardia de su pueblo en el proceso de liberación de la «nazón de Breogán»:

Envolto en duro ferro
sobr'as feras curotas,
feo asilo dos corvos,
das esquivas Thermópilas,
caera con estrépito
o valente Leónidas,



Literatura gallega

comosoealtopino
ó sopro audaz do sibilante Bóreas.

E quente e negro sangue escurecera
a garrida panoplia,
e deixou, cal cometa,
longo rastro de gloria.

Oh! Cada vez que penso
qu'esta envoltura odiosa
caerá no combate
exenta de memoria,
estonces certo sinto,
como unha nube fosca,

de súbito cubrir o esp'rito ousado
unha escura vergonza! [PI 6]

Con todo, la línea poética más discutida de la lírica de Eduardo Pondal es, sin duda, la que gira en torno al amor. Efectivamente puede detectarse una cierta misoginia en aquellos poemas que son deudores de una práctica social pretérita («Pilleina antr'os pinos soa, / alba de medo tornou») y de una ideología sexista que se manifiesta y se teoriza, a veces descarnadamente, en algunos textos:

Non solta nunca o raposo
a galiña que pillou,
astra zugarlle o mel todo
non solta a fror o abellón,
nin a branca e doce pomba
larga o montesío azor. [QP 47, vv. 13-18]

Pero también, al lado de esos poemas, existen otros textos con figuras femeninas connotadas positivamente (en especial las vírgenes guerreras celtas) o composiciones en que la delicadeza expresiva del sentimiento amoroso está presente:

Agora, meu corazón,
agora pola noitiña,
pola miñanciña non.

Ninguén nos pode estorbar...,
é ben soparada e soa
esta gandra de Gundar. [QP 40]

Con todo, es cierto que esa parte (mínima) de la producción pondaliana es susceptible de ser considerada como una muestra de misoginia violenta, en la que la mujer aparece considerada como presa natural del hombre por medio de una especie de tratamiento militar de la relación amorosa, que ya fue percibida por la primerísima crítica de la obra pondaliana, debida a Emilia Pardo Bazán, que en su momento hablaba de «primitivismo», mas que una parte de la crítica actual juzga muy severamente condicionada por una época –la actual– muy posterior al momento y al ambiente que rodeaba estos textos, sin duda en línea con producciones literarias de otros autores contemporáneos⁵. De esta manera, ciertos textos pondalianos son susceptibles de ser leídos de modos diferentes, como sucede con un poema en que se describen los efectos de la violación femenina que ha sido abusivamente interpretado como una visión «irónica» de la situación por parte del poeta⁶ y que, en cambio, nosotros leemos en su sentido denotativo-compasivo:

Correndofuíóarume,

á hora en que cantan as ras,
soíña e leda, ós pinales
de Morás.

Volvío descabelada,
decaída i sin zolás;
era noite, sós os pinos
de Morás.

Desde entonces tornou alba,
algo estantía quezás;
que lle pasara, pinales
de Morás...? [QP 32]

En conjunto, la producción lírica pondaliana constituye un monumento literario que superó el mito celtista inicial revelándose como una construcción compleja, donde tampoco faltan poemas bucólicos, elegíacos, políticos..., con la constante presencia de elementos biográficos, más allá del canto de los lugares nativos (muchas veces ligados a la angustia por el paso del tiempo), de tal forma que sus obsesiones y hondos desequilibrios personales encontraron también acomodo literario, incluso en su última etapa, cuando se manifiesta en su plenitud la obsesión por el futuro de su obra, paranoicamente angustiado por el robo de los manuscritos de los cantos patrios:

Na miña cámara entraran
con sixilosa perfidia,
seus alentos contendo
por temor de que os sentiran.
Os feitos eran da patria,
que nobre respeto inspiran;
as glorias eran da patria,
a qu'un amor grande obriga;
os cantos eran da patria,
entusiasmo os escribira...,

e procurando suplantar meu nome,
de oprobio e de baldón o seu cubriran. [PA 21]

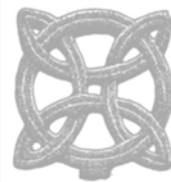
En suma, cabe interpretar el sentido último de la semántica o gramática poética pondaliana como debedor de un énfasis o hipérbole de los elementos galaicos no contaminados, no deturpados por una historia adversa y, por esto, no intercambiables o no conmutables por otra cultura invasiva. Así, esta arquitectura lírico-épica reposa en tres ejes temporales. En primer lugar, el **pasado** heroico, acompañado de los valores de la raza, la exaltación del paisaje-naturaleza como representación simbólica de lo indestructible, la grandeza monumental del megalitismo gallego, los héroes fundacionales de la nación. La crisis del **presente**, concretada en la situación decaída de la lengua, en la opresión política y, como secuelas, en la sumisión o atonía de los connacionales. Finalmente, la ensoñación de un **futuro** que ha de retornar circularmente a aquel pasado histórico y reavivar las glorias pretéritas que son aval cierto de la redención necesaria.

Más allá de la producción lírica, Eduardo Pondal es también autor de *Os Eoas*, un poema épico 'fundacional', en octavas reales, muy influido por *Os Lusíadas*, sobre la conquista de América realizada por los españoles, en paralelo a la gesta portuguesa comandada por Vasco da Gama y cantada por

Luís de Camões. En *Os Eoas* Pondal traballou durante casi sesenta anos (por lo menos desde 1857 hasta 1914, ano en que terminou dificultosamente a versión definitiva) y el produto de tantos anos de traballo, de tantos miles de redaccións alternativas, quedou inédito, a pesar de las constantes demandas públicas y privadas para su publicación, que era esperada en la Galicia decimonónica como la gran obra definitiva del poeta. La explicación tradicional para tal anomalía literario-cultural, asentada fundamentalmente desde los estudios de Ricardo Carballo Calero, insiste tanto en el carácter dubitativo del poeta, en lo que se refiere a la crea-

da miudeza realista ou sentimental, para disparar o noso idioma, por «mares nunca dantes navegados». Antes que unha reconstrucción arqueolóxica extravagante ou caprichosa, «*Os Eoas*» practica a perfección marmórea da estrofe, a evocación do pasado e do exótico, co mesmo rigor que Leconte de L'Isle [...]. En suma «*Os Eoas*» é, sen dúbida, un poema parnasiano galego [...].

Certamente os «*Eoas*» son literatura sobre literatura, como calquera obra de calquera tempo e de calquera lingua. [...] «*Os Eoas*» dialogan na segunda metade do século XIX coa épica culta



Literatura galega



ción, como en el hecho del supuesto anacronismo de una tal construcción épica en la segunda mitad del siglo XIX o en los primeros años del siglo XX. Por otro lado, también fue largamente debatida la cuestión del posible anacronismo de un poema épico escrito en el siglo XIX fundamentalmente según los moldes de la épica renacentista, italiana –Tasso, Ariosto– y portuguesa –Camões.

Frente a esta concepción de *Os Eoas* como puro ejercicio literario imitativo de *Os Lusíadas*, se debe contextualizar la creación del poema en su propio tiempo y situación, en las circunstancias específicas del autor y de la literatura gallega que renacía:

Pro a verdade é que «*Os Eoas*» é un texto ben propio do seu tempo. É un poema épico que [...] pretende establecer alicerces incommovíbeis para as letras nacionais futuras; un poema que [...] libérase do custume, dos traballos e dos días,

renacentista coa mesma razón e dereito –que non lle nega ningún– que Cunqueiro cos Cancioneiros, Robert Burns coas baladas escocesas ou Alberti con Gil Vicente. «*Os Eoas*» son literatura feita sobre Tasso, sobre Ariosto, sobre Camões e, coa mesma, é literatura que restitúe ao noso idioma o elo perdido do Renacemento e do cultismo léxico⁷.

Queda todavía otra cuestión latente en los análisis derivados de la no publicación de *Os Eoas* en vida del autor, la ideología ‘españolista’ del poema, por cuanto los españoles son cantados y glorificados como descubridores de América, frente a la ausencia de temática gallega, de modo que se establecería una paradoja entre la existencia, traballo y concreción literaria de un tal poema y la ideología regionalista del poeta y de sus admiradores y amigos. Y, una vez más, el iberismo ideológico pondaliano puede explicar tal aparente contradicción ideológi-

ca en esta obra y en las filas de los nacionalistas *avant la lettre* del momento. Con todo, una cierta consciencia de 'españolidad' del poema podría explicar la reclamación explícita de la nacionalidad gallega para Cristóbal Colón que se refleja en la redacción final de *Os Eoas*, que varía la orientación de los materiales previos, donde el navegante era presentado en todo momento como *italiano o ligur*.

Finalmente, como último factor para el 'ineditismo' de *Os Eoas* puede aducirse una especie de patología mental del autor, con crisis periódicas que le afectaban hasta el punto de impedirle escribir e, incluso, tomar decisiones, especialmente en los últimos años de su vida. En este período, confinado en los hoteles coruñeses, sin familia, sin tertulias amigas, aunque atendido por los galleguistas herculinos que lo visitaban periódicamente, la existencia de crisis cada vez más agudas –recuérdese la paranoia final sobre el robo de sus manuscritos y la suplantación de su nombre– parece ocupar todo su horizonte vital. Así pues, a pesar de la real posibilidad de publicar su poema épico en Madrid, este nunca llegó a ver la luz porque muy probablemente su estado de salud física y mental le impidieron trasladarse a aquella ciudad para dirigir y controlar el proceso de pruebas de imprenta.

De este modo, Pondal muere después de, por fin, haber elaborado una versión testamentaria del texto que a lo largo de sesenta años había sido objeto fundamental de su quehacer poético, la construcción de un poema fundacional, escrito con una intención lingüístico-patriótica, según declara el poeta en el prólogo de *Os Eoas*:

Este trabajo poético escribí únicamente en el objeto de demostrar que nuestro antiguo cuanto ilustre verbo gallego es no sólo capaz de los más muelles y blandos acentos, sinó también de los mas arduos y arriscados y propios de mayores empeños.

A través de esquemas simples, normalmente binarios (donde se debe destacar la oposición *masculino, férreo, duro, viril... vs. femenino, doce, brande, mólido, muliebre...*), y con una adjetivación sobria, mas con complejas y demoradas elaboraciones poéticas, el conjunto de la producción pondaliana se caracteriza por el rigor formal y por la coherencia ideológica. Con el horacianismo creativo que lo caracteriza, y siempre con un constante trabajo estilístico, a través de la permanente corrección de sus textos, Eduardo Pondal creó una obra paradigmática, compleja y polivalente, lírica y épica, consagrada a la defensa de la Galicia que renacía, del pueblo gallego y de su lengua, apostrofando a los gallegos desertores de los acentos de la «doce e cara patria»: «Antes de que caías en tanta mingua, / pois que de servos as palabras tedes, / arrancade da boca a propia lingua / para que a vosa lingua non manchedes» [PA 4, vv. 15-18].

Brillantes cultismos tomados del latín y del griego, préstamos del francés y del italiano, así como creativos neologismos, junto con un conocimiento profundo del idioma, permitieron que Pondal cimentase la lengua literaria moderna sobre el dialecto nativo de su Bergantiños, en una obra clásica en su más profundo sentido: una obra que habla

para la humanidad en general y para todos los gallegos y gallegas, en particular, pasado más de un siglo desde que Eduardo Pondal nos legó su mensaje, que nada podrá destruir, tal como afirma el poeta en su última composición escrita (*A obra do Poeta*) unos meses antes de su muerte:

Eis a obra exhibín, que non o ardente
raio destruídor, non o desterro,
non o decreto de tirano urxente,
non poderán o fogo nin o ferro
p'ra sempre destruír..., nin a parente
envidia, nin prisión, nin duro encerro,
nin odio escuro, nin soberbia adusta,
nin a morte, nin longa edá vetusta. [PA 27]

NOTAS

¹ Las referencias y citas de la obra de Eduardo Pondal serán hechas a partir de la edición de su *Poesía Galega Completa* por Manuel Ferreiro en Edicións Sotelo Blanco (Santiago de Compostela), con las siglas QP (= *Queixumes dos pinos*), PI (= *Poemas Impresos*), PM (= *Poemas Manuscritos*) y PA (= *Poemas Apógrafos*), E (= *Os Eoas*): Eduardo Pondal, *Poesía Galega Completa*. Vol. I. *Queixumes dos pinos* (1995). Vol. II. *Poemas Impresos* (2001). Vol. III. *Poemas Manuscritos* (2002). Vol. IV. *Os Eoas* (2005).

² Cf. Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1975, 2ª ed., p. 237.

³ Para un acercamiento biográfico a Eduardo Pondal, vid. Manuel Ferreiro, *Eduardo Pondal: do dandysmo á loucura (Biografía e correspondencia)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1991, pp. 9-72.

⁴ A veces con profundas modificaciones estilísticas en parte de sus textos, al tiempo que incorpora poemas inicialmente escritos en castellano por medio de creativas versiones gallegas.

⁵ Muestra de una línea radicalmente crítica con esta parte de la poesía pondaliana es la obra de María Xosé Queizán, concretada especialmente en su ensayo *Misoxinia e Racismo na poesía de Pondal* (Santiago de Compostela, Laiovento, 1998).

⁶ Vid. Forcadela, Manuel, *A Poesía de Eduardo Pondal*, Vigo, Ed. do Cumio, 1995, pp. 237-264.

⁷ Cf. Méndez Ferrín, Xosé Luís, «Salgan pronto esos EOAS», *A Nosa Terra*, Vigo, nº 242, 24-3-1984.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Carballo Calero, Ricardo, *Historia da Literatura Galega Contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1975, 2ª ed.
Ferreiro, Manuel, *Pondal: do dandysmo á loucura (Biografía e correspondencia)*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1991.
Ferreiro, Manuel, *De Breogán aos Pinos. O texto do Himno Galego*, Santiago de Compostela, Librería Couceiro, 2007, 3ª ed.
Forcadela, Manuel, *A harpa e a terra. Unha visión da poesía lírica de Eduardo Pondal*, Vigo, Xerais, 1988.
Forcadela, Manuel, *A Poesía de Eduardo Pondal*, Vigo, Ed. do Cumio, 1995.
Méndez Ferrín, Xosé Luís, *De Pondal a Novoneyra*, Vigo, Xerais, 1984.
Pena, Xosé Ramón / Forcadela, Manuel, *Estudos sobre Os Eoas de Eduardo Pondal*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2005.
Pondal, Eduardo, *Poesía Galega Completa*. Vol. I. *Queixumes dos pinos*. Edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1995.
Pondal, Eduardo, *Poesía Galega Completa*. Vol. II. *Poemas Impresos*. Edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2001.
Pondal, Eduardo, *Poesía Galega Completa*. Vol. III. *Poemas Manuscritos*. Edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2002.
Pondal, Eduardo, *Poesía Galega Completa*. Vol. IV. *Os Eoas*. Edición de Manuel Ferreiro, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2005.
Queizán, Mª Xosé, *Misoxinia e Racismo na poesía de Pondal*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1998.

CASTELAO:

ARTE, LITERATURA Y PENSAMIENTO AL SERVICIO DE LA PATRIA GALLEGA

María Pilar García

Cuando muere Rosalía de Castro (el 15 de julio de 1885), Castelao (Rianxo-Galicia, 30 de enero de 1886-Buenos Aires, 7 de enero de 1950) había sido engendrado. Muy lejos de nuestra intención caer en ninguna suerte de mística vacua, pero es lo cierto que un hilo invisible parece unir la significación de la inauguradora de la literatura gallega contemporánea a la de la personalidad gallega más relevante del siglo XX, hasta el punto de hacer, de ambos, símbolos máximos de la historia nacional de Galicia, la protagonizada e interpretada desde dentro del propio país y a su servicio; necesidad común a todos los pueblos, pero imperiosa en aquellos, como el nuestro, sometidos a un contundente proceso de dependencia y de colonización, generador de injusticias económicas y políticas y causante de graves desajustes y trastornos psicosociales. Intentaremos definir sumariamente los rasgos principales de una personalidad y de una obra proteica como la de Castelao (dibujante, pintor, escritor, político, ideólogo...), que en sus aspectos axiales sigue teniendo vigencia para la Galicia actual.

I. LA IDENTIFICACIÓN CORDIAL CON EL PAÍS. Late, a lo largo y extenso de la obra plástica de Castelao, así como de la obra de creación literaria, un profundo conocimiento de la humanidad gallega, de los problemas, necesidades y aspiraciones del pueblo, de sus trabajadores y trabajadoras, de su psicología particular, de su moral específica. Castelao rompe con su arte el espejo deformador de la caricatura (y de la autocaricatura), continuando una línea de dignificación y de exhibición del universo gallego que había inaugurado, con Rosalía de Castro a la cabeza, la generación de los Restauradores del siglo XIX, sin por ello caer en ninguna tentación idealizante o idilizante. Rebeldía y revelación: Castelao se **rebela** contra el estereotipo degradante, para **revelar** el ser gallego en toda la extensión y profundidad de su especificidad psicológica, social y moral, esfuerzo comprensivo que contará con la necesaria dosis de humanismo como para no caer en el esperpento o en el esteticismo formalista. Digámoslo con sus palabras: *Yo no he cultivado jamás el*



arte por el arte. El arte para mí no fue más que un medio de expresión. Con él, a lápiz o a pluma, sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo. Dibujé siempre en gallego, escribí siempre en gallego, y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra, no quedaría nada de ella¹. En congruencia con esta definición y con este sentir no es de extrañar que su obra literaria represente la consagración monolingüe que, con premeditación y deliberación, habían programado los artífices de la Xeración do 16, esto es, la fundacional de las Irmandades da Fala (1916), primer embrión del nacionalismo gallego contemporáneo y fecunda promotora de la elevación del idioma gallego a todas las producciones modernas (narrativa, ensayo, investigación, ciencia, prosa doctrinal y política, prensa, teatro...).

II. LA VOLUNTAD DE ANAGNÓRISIS. En su volumen de relatos titulado *Cousas* (1926-1929) —que inauguran un género peculiar en la literatura gallega—, Castelao escribe un cuento titulado «Unha rúa nun porto lonxano» («Una calle en un puerto lejano»), que utilizaremos como recurso simbólico: en un puerto lejano del Norte de Europa, coinciden marineros de todas las partes del mundo; uno que habla

Profesora de la Universidad de la Coruña. Especialista en sociolingüística y literatura gallega. Su libro más reciente es *María no ronsel das escritoras galegas*, 2007.

francés tropieza con otro que habla inglés y, cada uno en su parla, se prestan recíproco apoyo. Para sellar la reciente amistad, deciden beber y emborracharse juntos en la taberna de un hombre gordo como un flamenco de pintura de género. Cuando el marinero que hablaba inglés ya no se tiene en pie, comienza a cantar... en gallego; su compañero «francés» lo abraza y entona la misma canción; el tabernero, que los ve venir, deja correr las lágrimas por su rostro de aparente flamenco y tararea emocionado idéntico cantar. «Tamén o taberneiro era galego» («También el tabernero era gallego»), concluye Castelao. Efectivamente, la obra de Castelao representa la máxima concreción de re-conocimiento intra-grupo, que en este relato tiene una significación bien histórica, conectada a la emigración, que ha constituido uno de los elementos más dramáticos y perjudiciales de la historia de la Galicia contemporánea, mas que es aplicable, también, al interior del país: con Castelao conocemos cuántas cosas son *también* gallegas, en una lectura que invita permanentemente a sobrepasar lo fenomenológico superficial, la apariencia y lo paradójico, para adentrarnos en la comprensión cabal e interpretativa de una personalidad colectiva, la de los gallegos, tan necesitada de representación dignificadora.

III. LA APROPIACIÓN DE LA HISTORIA. En paralelo al resurgir literario del XIX gallego, metonimia y símbolo del despertar de la nación, será visible el esfuerzo por elaborar y difundir la historia de Galicia, que emprendieron historiadores como Benito Vicetto y Manuel Murguía. Va a ser Castelao, sobre todo en las páginas de su *Sempre en Galiza* (Buenos Aires, 1944), quien se ocupe, en una síntesis compilatoria y explicativa, de dar cuenta de las claves históricas que determinan la depresión de Galicia desde la Edad Moderna; las causas y concausas de su debilitamiento interno; las consecuencias de un dominio tan persistente y demoleador para Galicia como necesario económicamente para la consolidación del propio Estado español; la **razón histórica de Galicia**, en suma, que sólo la ignorancia y / o la insidia deformadora podían concebir en términos de atraso «telúrico» o «racial». Simultáneamente, Castelao aborda otra empresa de no menor importancia: la de dar cuerpo a una interpretación, desde el pensamiento nacionalista gallego (lo que equivale a decir desde la expresión intelectual y organizada del pueblo gallego), no sólo de claves históricas internas al país, sino de la conformación, estructura e intereses del Estado español; de su modelo político hegemónico y uniformizador; de la problemática nacional de él derivada y no resuelta y aun del comportamiento de las fuerzas políticas en él actuantes. La lectura atenta de textos y discursos de Castelao (incluidas conferencias pronunciadas en Cuba, 1938-1939; 1945) rompe una y otra vez el cliché interpretativo derechas / izquierdas abstracto, en división que no reconozca el carácter nacional condicionante de cada situación histórico-política. Es modélica, en este sentido, su visión de la



emergencia, establecimiento y fracaso ulterior de la II República española, como ejemplar su análisis de que el triunfo de la sublevación fascista de 1936 y consecutiva guerra civil había tenido, en la propia organización unitaria del Estado, uno de sus pilares fundamentales («Prefiero una España roja a una España rota», sentenciara Calvo Sotelo; sólo la segunda podría permitir la primera, aclaraba lúcidamente Castelao).

IV. HACER DE LA NECESIDAD VIRTUD. Despojemos por esta vez la frase de su connotación acomodaticia y autojustificadora. El pensamiento y la obra de Castelao representan, en efecto, la elevación al espacio simbólico de la necesidad perentoria de autodeterminación en ejercicio del pueblo gallego y, por aquí, del esfuerzo organizativo que en todos los órdenes cumplía realizar. De la conciencia de esta necesidad nacerá el Partido Galeguista, que conoce en diciembre de 1931 su acto fundacional. He aquí, en síntesis, en decálogo, su programa: autonomía de Galicia; autonomía municipal; cooficialidad de los idiomas gallego y castellano; igualdad de derechos civiles y políticos para la mujer; representación proporcional y no elegibilidad de los que no rindan función útil para la colectividad; sustantividad del derecho foral gallego; la tierra para los que la trabajan, libre de gravámenes; repoblación forestal forzosa; entrega a la propiedad particular de las tierras incultas del Estado; libre cambio. Programa, como se ve, muy a ras de tierra, conectado al momento histórico del país, a la reivindicación de derechos jurídicos y cívicos fundamentales, a sus necesidades de auto-organización, a la reversión de la riqueza para sus clases trabajadoras, al ejercicio del derecho al uso público de la lengua nacional, el gallego. En resumen: democracia popular; reconocimiento de la especificidad nacional; desarrollo endógeno; organización de la superestructura jurídico-política respetuosa con la realidad histórica y social diferenciada; relaciones en pie de igualdad y en beneficio mutuo (pacifismo y antimperialismo, por tanto).

V. LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LA NACIÓN Y LA NECESIDAD DEL NACIONALISMO. Con frecuencia se ha reprochado a los teóricos del nacionalismo su apelación a principios esencialistas y a concepciones organicistas para, a la defensiva, pertrechar el arsenal ideológico de consumo interno a la nación y crear fronteras artificiales con relación a otros pueblos (claro es que esta crítica proviene, tantas veces, de la ideología que, fundamentalista y dogmáticamente, no discute ni cuestiona la génesis de los Estados unitarios capitalistas ni su funcionalidad, bendecidos *per se*, por lo que parece, para cumplir su destino histórico). Por esto, es más que nunca conveniente recordar la definición de nación a que se acoge Castelao, que complementa, en clave materialista, con los datos de clase de la propia realidad gallega. Cabe destacar, en primer lugar, el rechazo explícito de cualquier connotación racista o xenófoba: *La raza ni siquiera es un signo diferencial de la nacionalidad y no se puede fundar ninguna*

reivindicación nacional –así dice Stalin– invocando características de raza. Para nosotros, los gallegos, acostumbrados a recorrer el mundo y a convivir con todas las razas, el nacionalismo racista es un delito y también un pecado. Jamás medimos los diámetros de nuestro cráneo ni se lo medimos a nadie para ser admitido en nuestra comunidad [...]. El sol es único para todos los hombres del mundo; pero hace negros en África y blancos en Europa y nuestra tierra tiene poder bastante para hacer blancos a los negros.

En segundo lugar, aplica a Galicia el siguiente test: *¿Tiene Galicia un idioma propio? ¿Tiene territorio diferente? ¿Tiene una vida económica peculiar? ¿Tiene hábitos psicológicos reflejados en una cultura autóctona? Pues, entonces, Galicia es una nacionalidad. Por esto, si Galicia es una tierra diferente tiene derecho a ser existente. Y una de dos: o negamos el carácter nacional de nuestra tierra o tenemos que defender sus derechos.*

Pero Castelao va más allá, como ya apuntamos, al unir claramente en su definición concepto de nación con concepto de clase social: *Puede decirse que Galicia es un país precapitalista, poblado por trabajadores que viven de un mísero jornal, que ellos mismos sacan de la tierra o del mar; sin industrias suficientes para absorber el excedente de población agricultora o marinera; con un paro forzoso y un déficit pecuniario constante, que se resuelve pacíficamente por medio de la emigración. En fin, Galicia tiene una vida diferenciada dentro de España, con una morfología social y económica tan peculiares que, por plantear problemas minoritarios, queda siempre al margen de la Ley General del Estado y de las preocupaciones generales que la lucha de clases plantea en el mundo capitalista. Por eso, el nacionalismo, lejos de ser construcción ideológica o superestructural en exclusiva, es, desde su raíz, necesidad máxima de la mayoría social del país: Allí vivían del trabajo, sufriendo injusticias, más de dos millones de labradores y marineros. Para ellos la tierra es una nación avasallada, con derecho a reclamar garantías para el desarrollo normal de su vida.*

Tan importante como marcar la especificidad de las clases trabajadoras de Galicia a la sazón (por encima de cualquier «catecismo» o manual de marxismo reduccionista), será, en la definición de Castelao, la necesidad de la identificación del proletariado con la causa del nacionalismo, precisamente para salvaguardar los intereses de clase y para hacer real –y no teórica– la asunción de los principios internacionalistas y antimperialistas: *Mas el proletariado debe incorporarse al movimiento recuperador de las nacionalidades, para derribar la política imperialista y facilitar la unión internacional de obreros y campesinos. Quiere decirse que el proletariado jamás puede negar el derecho de las nacionalidades a su independencia, y debe luchar por la libertad nacional cuando no se opone a los sagrados intereses de su clase.*

¿Se nos tachará de hiperbólicos, a la luz de estas palabras, si afirmamos que Castelao se adelanta, en Galicia y desde Galicia, a proclamar la necesidad de una alianza de clases nacional o a redefinir la noción de pueblo que habría de formular más tarde Mao Tse Tung? ¿Será exagerado calificarlo de precursor de líneas políticas por el nacionalismo gallego contemporáneo y aun de problemas bien patentes del nacionalismo vasco y del nacionalismo catalán?



Literatura gallega

VI. NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO. No hay internacionalismo verdadero si no se basa en la libre unión de los pueblos del mundo, en pie de igualdad, en relación horizontal. Y tal condición sólo se cumple con la previa abolición del sistema capitalista actual. El federalismo internacional solamente puede realizarse sobre las ruinas de los Estados imperialistas y con la previa abolición del sistema capitalista. Téngase en cuenta, además, que nuestro autor había tenido la ocasión de contemplar, en primer plano, las consecuencias derivadas del desenlace de la Segunda Guerra Mundial. De nuevo, sus palabras cobran valor de vaticinio: *¿Serán los grandes Estados, unitarios e imperialistas, la forma definitiva de las sociedades humanas? Estos Estados se formaron por acumulación de viejas comunidades nacionales, sistemáticamente torturadas, para llegar a una aparente homogeneidad. Los grandes Estados jugaron un papel necesario en la evolución del mundo; pero serían, en el futuro, la rémora del progreso, y su supervivencia sólo serviría para desviar el destino ascendente de los hombres. Así el hombre común cree que el mundo nuevo va a surgir de las ruinas de los grandes Estados Unitarios.*

VII. LA CUESTIÓN LINGÜÍSTICA. Castelao formula, implícita o intuitivamente, el principio saussureano de que toda lengua precisa una masa social parlante homogénea para existir como tal y mantener su sistematicidad e independencia, precisamente por su necesidad: *No sabemos si la lengua es eco de los sentimientos intransferibles de un pueblo o si en el habla se modelan los pensamientos y el ser moral de la nación. Sabemos, eso sí, que de todos los vínculos sociales de una nación, el habla es el primordial y esencial, porque aglutina y caracteriza los elementos del grupo y mantiene la potencialidad del hecho nacional. Con la misma claridad denuncia también la supuesta «naturalidad» de la depresión de una lengua: El decaimiento de una lengua corresponde a la degeneración del pueblo que la habla y a la rendición de su nacionalidad, pues despreñar la lengua materna es renunciar a sacratísimos derechos, que sólo declinan cuando la dignidad está anestesiada. Por esto no duda en calificar de actos bárbaros los atentados a la vida de los idiomas, como mil veces superiores a cualquier obra de arte, precisamente porque son matriz inagotable de obras de arte. Igualmente claro es el diagnóstico de la causalidad originaria de la desnormalización del idioma gallego, fruto de un persistente y repartido dominio de la lengua oficial del Estado, el español: Habéis prohibido el gallego en las escuelas para producir en el espíritu de nuestros adolescentes un complejo de inferioridad, haciéndoles creer que hablar gallego era hablar mal y que hablar castellano era hablar bien. Habéis expulsado el gallego de las iglesias, haciendo que los representantes de Cristo explicaran el Evangelio en el idioma oficial, que el pueblo no hablaba ni comprendía bien. Habéis rechazado el gallego ante los tribunales de justicia y habéis llegado a castellanizar bárbaramente los topónimos gallegos. ¿Y de qué os ha valido? Porque después de más de cuatro siglos de política asimilista, ejercida con toda riqueza de astucias y violencias, nuestro idioma está vivo. Sois, pues, unos imperialistas fracasados.*

En la misma línea sitúa también el declive literario del gallego, vinculando la literatura a la historia y al contexto social en que se produce: *Atribuimos a la imposición oficial y cultural del castellano el silencio literario de Galicia; no como acto de resistencia pasiva sino como efecto natural del bilingüismo, por hablar en la lengua que no se escribía y escribir en la lengua que no se hablaba, imposición que explica que la literatura gallega, pionera y espléndida en la Edad Media, desaparezca como tal institución hasta su renacimiento en el siglo XIX. Por eso, encarece Castelao, la violencia asimilista del idioma del Estado fue un crimen de lesa cultura.*

Y no sólo en terreno literario. Castelao caracteriza con exactitud y clarividencia los términos en que se produce el bilingüismo forzoso, que nuestro autor acertó a definir en toda su crudeza: *un pueblo sometido a la lucha de dos idiomas acaba por no saber expresar lo que siente. Así lo caracteriza psicológicamente, como generador de la mayor perturbación: las palabras castellanas, en boca de gallegos, son casi siempre palabras envilecidas, incapaces de resonar en la conciencia de los auténticos gallegos; pero también hay conciencias envilecidas por complejos de inferioridad, capaces sólo de admiración ante «poses» decorativas y lenguajes de teatro. Es ya hora de decir que Galicia será fuerte en España cuando se niegue a hablar castellano y hable bien fuerte su lengua.*

También aclara –para que no se alarmen ciertos internacionalistas de dublé– cuál es la premisa básica de todo internacionalismo verdadero, en materia de intercambio lingüístico: *Por el camino de la variedad puede llegarse al internacionalismo de un idioma, antes y mejor que por la competencia de unas pocas lenguas que aspiren a la hegemonía cultural del mundo. Aserto, como se ve, que sigue manteniendo toda su actualidad y vigencia en el pronóstico, como el que dedica, de forma magistral, al falso mito de la lengua universal: Algunos –también gallegos– andan hablando de un idioma universal, único para toda nuestra especie. Son los mismos que buscan la perfección descendiendo por la escala biológica, hasta sentir envidia de las hormigas y de las abejas. Son los mismos que perdieron el anhelo de llegar a dioses, y reniegan de las inquietudes que produce la sabiduría. Son los mismos que consideran el mito de la Torre de Babel como un castigo y reniegan de la vida ascendente. Pero yo les digo que la variedad de idiomas, con su variedad de culturas, es el signo distintivo de nuestra especie, lo que nos hace superiores a los animales. He aquí la demostración: un perro de Turquía aulla igual que un perro de Dinamarca; un caballo de las Pampas argentinas relincha igual que un caballo de Bretaña... Y ¿sabéis por qué? Porque los pobres animales aún están en el idioma universal...*

ITINERARIO ARTÍSTICO-LITERARIO

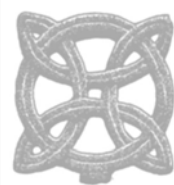
De estos presupuestos se alimenta la obra artístico-literaria de Castelao. Funcionan a manera de subsuelo estable bajo el cual el autor edifica su obra. A partir de ellos, y en relación dialéctica con ellos, nuestro artista va a cuajar una producción estética de enorme valor y, en una parte de ella, de gran eficacia comunicativa. Lo que llama la atención, en primer lugar, en la contemplación-lectura de cual-



quier pieza de Castelao, es la maestría con que acierta a conjugar talento artístico y exactitud denotativo-informativa (extra-artística o extra-literaria). En segundo lugar, la imposibilidad material de separar, en compartimentos estancos, obra gráfica, pictórica, caricatura, ilustración e, incluso, obra narrativa y obra teatral. Indicamos con esto que Castelao practicó competentemente el antiguo axioma clásico que informa de que todas las artes son amigas y quien intente aislar (con pseudoespecialización y atomización tan caras a la ideología burguesa) parcelas estéticas con ignorancia mutua topará con la incompreensión de cada una de ellas y el subsiguiente empobrecimiento interpretativo. Hay, en su producción, cuentos cinematográficos; prosas narrativas con óptica lírica; estampas que valen por un tratado de filosofía; caricaturas que darían pie a un estudio sociológico o antropológico...; como hay, en su obra histórico-ensayística, crónica, libro-libre a la manera de los *Essais* de Montaigne o análisis político entreverado, intertextualmente, de relatos que habían sido objeto de tratamiento en volumen narrativo, como el que recuerda el propio autor, en páginas de *Sempre en Galiza* (1944): *Hace mucho tiempo escribí un cuento. Érase un «habanero» que se trajo un chiquillo negro, como podía traer un papagayo o un fonógrafo... El «habanero» se murió, y el negro se hizo hombre y sintió, como cualquier gallego, la necesidad de recorrer mundos. Y emigró a Cuba; pero la morriña no lo dejaba vivir allí. Y harto de llorar volvió a su tierra. No traía dinero; pero traía un traje nuevo, un baúl vacío y mucha alegría en el corazón. Aquel negro era gallego.*

De esta multigenericidad (por cierto, recurrente en la tradición literaria gallega contemporánea) participa generosamente Castelao, que se inicia en el dibujo humorístico, la caricatura y, simultáneamente, en la pintura de formato grande. También, en la literatura: su primer relato publicado data de 1909 y, de algunos años después, sus primeros discursos sobre arte, especificidad de la caricatura como género o subgénero y vinculación social del arte. **1909-1916** serían las fechas-marco de este primer período, con reconocimientos no baladíes como la obtención de la Medalla de Oro como pintor en la «Exposición Regional» de Santiago de Compostela, en 1909, o la segunda medalla en la «Exposición Nacional» de Madrid, en 1912, con un tríptico, «Os Cegos», tema frecuente en su obra posterior.

1916-1936 son los años que enmarcan el segundo período de su producción. El primero, 1916, resulta crucial en su evolución, pues, en coincidencia con la fundación de las *Irmandades da Fala* —a las que Castelao se adhiere inmediatamente—, nuestro artista va a orientar de forma decisiva su rumbo artístico y político. Anotemos también que, a la sazón, rescuita el boletín *A Nosa Terra*, como portavoz de aquéllas, periódico en que va a colaborar asiduamente, y que en 1920 se funda la revista de alta cultura *Nós* (nombre debido a nuestro autor; recuérdese, por cierto, la fundación coetánea del *Sinn Féin* irlandés = «Nosotros solos»), de la que será director artístico, con Vicente Risco como director literario, y que, hasta su interrupción forzosa tras la repre-

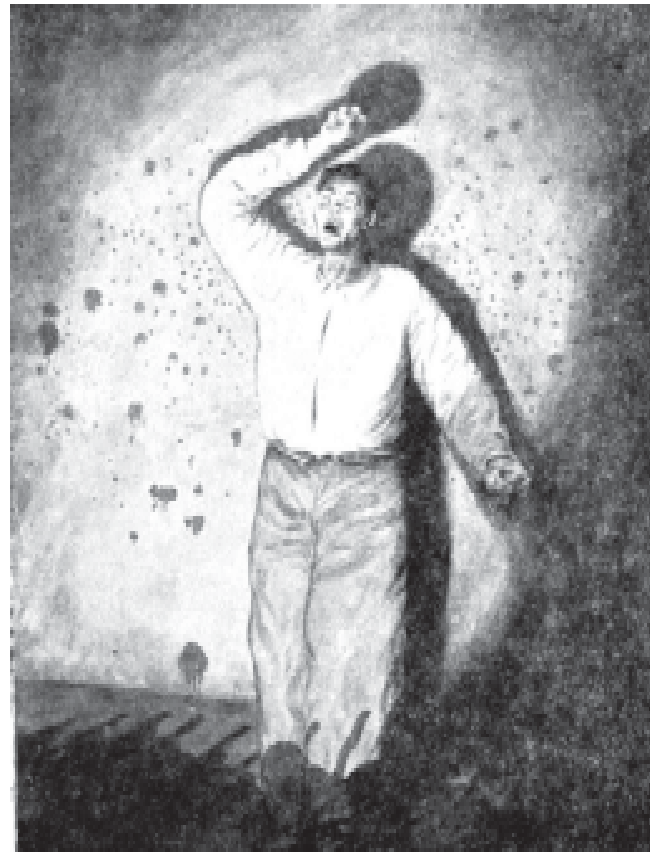


Literatura gallega

sión desatada por la guerra civil española, exhibe lo mejor de la cultura gallega, portuguesa e internacional (Teixeira de Pascoães, Yeats, Joyce, Rabindranath Tagore... son algunos de los nombres cuya obra recoge esta revista), además, naturalmente, de todo el elenco gallego literario, artístico y científico.

Recordemos que aquella organización de defensa y práctica pública de la lengua gallega viene a ser la semilla fundacional del nacionalismo político gallego, titulado como tal, siendo caduca y anacrónica, para sus artífices, cualquier restauración del «regionalismo sano y bien entendido», del que se burlan y distancian definitivamente. Por estos años, 1916-1918, da forma a las estampas que, más tarde, van a constituir el álbum *Nós* (editado en Madrid, en 1931), estampas que circulan por toda Galicia y donde el artista aclara que su arte nunca será estupefaciente. Significativa es la fecha de publicación, en coincidencia con la inaugural de la Segunda República española, ya que el álbum va a ser una especie de credenciales o documento de identidad gallego, como aviso a los nuevos gobernantes: cambio de régimen, parece decir Castelao, no equivale en absoluto a cambio de sistema...

El centro temático que define este álbum de estampas va a convivir, en paralelo, con la publicación continuada de sus popularísimas «Cousas da vida», viñetas que aparecen en varios periódicos gallegos, españoles y argentinos, así como con la publicación de sus primeros libros autónomos: *Un ollo de vidro*. *Memorias dun esqueleto* (1922), novela breve; *Cousas* (1926-1929-1934). Este volumen, que agrupa, precedidos de un prólogo realmente pictórico o cinematográfico, cuarenta y cuatro relatos, inaugura, como ya apuntamos, género en la literatura gallega. Son, sí, relatos, mas absolutamente originales en su factura y temática. El autor practica un *fifty-fifty* respecto de sí mismo, porque todas y cada una de las *cousas* están acompañadas de un grabado original, al punto de que podemos preguntarnos qué ilustra a qué, esto es, son expresión exacta de lo que denominamos **literatura simbiótica**: la antigua estampa, o dibujo humorístico o caricatura, revienta sus lindes y *habla* por su cuenta. *Cousas* es, pues, en literatura lo que *Nós* en artes plásticas. Tanto en una obra como en otra, Castelao compone una especie de sinfonía coral en la que no va a faltar ninguno de los elementos significativos de la sincronía gallega del momento: la necesidad de auto-organización; la emigración; la opresión de campesinos y marineros; la especificidad de las discriminaciones de las mujeres; el conflicto lingüístico; la colisión cultural gallego / española; el caciquismo; la explotación económica de Galicia... En 1926, va a publicar *Cincoenta homes por dez réas*, conjunto de otras tantas estampas, en que el autor —siempre con el comienzo «O home que...», por ejemplo, «O home que ten unha patria moi grande»— compone perfectos retratos psicosociales, sólo caricaturas en apariencia, con una gran carga informativa de la sociedad gallega y de procesos de alienación muy particulares que le eran propios. De 1934 van a ser *Os dous de sempre*, novela, que incluye una pa-



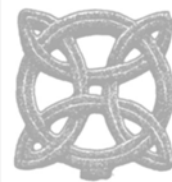
rábola sobre el dualismo de la condición humana, pero muy circunstanciada en la hora gallega del momento, y *Retrincos*, conjunto de cinco relatos de carácter autobiográfico, que dan cuenta no sólo de una evolución biográfico-ideológica del autor, sino también de un sociorretrato de nuevo asentado en temática y sociología gallegas. Serán estas dos las postreras obras del autor editadas en su país natal. El tercer y último período, **1936-1950**, tanto en lo artístico como en lo político, dista mucho de ser epigonal o simplemente continuista. Bien al contrario, conoceremos al Castelao más radical políticamente, más incisivo ideológicamente (autor de la obra clave del pensamiento gallego del siglo XX, *Sempre en Galiza* [Buenos Aires, 1944]), más desgarrador e impresionista estéticamente. De nuevo, no por casualidad. El 15 de julio de 1936, Castelao entrega en las Cortes españolas el texto del Estatuto de Autonomía de Galicia, plebiscitado y aprobado por mayoría abrumadora el 28 de junio anterior. Actúa nuestro político como diputado (lo había sido de las Cortes Constituyentes, en 1931, y volvió a serlo con el triunfo del Frente Popular, en febrero de 1936, después de haber sufrido destierro, en Badajoz, como funcionario del Estado, bajo gobierno de Lerroux). Es esta circunstancia la que lo salva de una muerte segura, de haberse encontrado en su nación, Galicia. Desde la capital del Estado, viajará a Valencia, Barcelona..., en un periplo paralelo al que siguen las instituciones republicanas. El 1º de febrero de 1938 consigue –después de increíbles boicots de grupos republicanos, *soi disant* de izquierdas, verbigracia, el socialista– que las Cortes republicanas, reunidas en Montserrat-Cataluña, tramiten el texto de aquel Estatuto. En este año viajará, comisionado por el gobierno republicano, a la U.R.S.S., donde expondrá con gran éxito sus dibujos y conocerá de primera mano los logros de la revolución soviética, por la que muestra su admiración. Igualmente, este año y el siguiente conocerán una intensísima campaña de Castelao, a favor de la República, con cientos de actos en Norteamérica, en Cuba e en México. Actúa firmemente en la defensa del régimen abatido por las armas, la República (cuya fórmula futura, en su juicio, ha de ser federal, para poder subsistir), y, simultáneamente, como comprometido patriota y nacionalista gallego, dirigidos como fueron sus discursos a miles de compatriotas gallegos de la emigración. De nuevo, y como siempre, irán de la mano labor artística y acción política: docenas y docenas de dibujos ilustrarán su paso por estas tierras y darán fe, una vez más, del sentir, pensar y padecer de los desposeídos de la tierra: son ejemplares, en este sentido, sus *Dibujos de Negros*, tanto de la isla de Cuba como de Nueva York. La Federación de Sociedades de Color de Cuba y la Federación Mundial de Sociedades Negras lo nombran miembro de honor.

A este período van a corresponder tres piezas fundamentales del arte de Castelao, sus álbumes de guerra. *Galicia mártir*, aparece en Valencia, en febrero de 1937, editado por el Ministerio de Prensa y Propaganda del gobierno republicano, con esta dedicatoria, impresa en gallego, como idioma principal,

español, francés e inglés: *A los gallegos que andan por el mundo. Estas estampas, arrancadas de mi propio dolor, van dirigidas a vosotros que siempre amasteis la libertad y sois la única reserva que nos queda para reconstruir el hogar deshecho*. Del carácter inaugural de este álbum de Castelao, que conoció cuatro ediciones en vida del autor, dan fe comentarios y reproducciones de sus estremecedoras estampas que aparecieron en innumerables publicaciones y, asimismo, la abundante descendencia que, de la mano de otros pintores, produjo (Arturo Souto, Fernando Vicente, Miguel Prieto...). Si la muerte-asesinato de Alexandre Bóveda (secretario de organización del Partido Galeguista), el 17 de agosto de 1936 (para celebrar el inicio, un mes antes, del levantamiento militar fascista), sella, martiriológicamente, la dirección y el sentido del nacionalismo gallego, este álbum de Castelao representa la más contundente expresión político-artística del drama bélico, en, desde y para Galicia.

Atila en Galicia data también de este año 1937. Editado, en Valencia, por la «Sección de Información y Propaganda del Comité Nacional de la C. N. T.», consta, como el anterior, de diez estampas, precedidas por la imagen de un lobo sanguinario con un puñal o bayoneta que le atraviesa la cabeza. La dedicatoria, como las estampas, en lengua gallega, están acompañadas esta vez de traducción al español, francés, inglés y sueco. Reza así: *Muchas veces los mártires crean mundos que los héroes ni siquiera son capaces de concebir. Y en mi Tierra se cumplirá la voluntad de los mártires*. Publicado en el mes de julio, justo al año de iniciarse la contienda, sus estampas son menos narrativas que las del álbum anterior y más concentradas todavía, si cabe, en la definición dramática y el énfasis por retratar las consecuencias de la guerra (violaciones y todo tipo de masacres sufridas por la población civil).

En fin, *Milicianos*, tercera entrega de los álbumes de guerra, verá la luz en Nueva York, en agosto de 1938, con dedicatoria en lengua gallega y traducción a español e inglés: *Estas estampas recuerdan los primeros meses de guerra, cuando el heroico impulso del pueblo detuvo la marcha de los militares y nos dio tiempo para crear el Ejército de la República*. Una mano crispada, de muerto-vivo, que se yergue altiva, todavía luchadora, en la página inicial, en medio de escombros y restos de patente destrucción de bomba o tanque, abre el conjunto de once estampas-homenaje a los luchadores y luchadoras de primera fila y de primera hora. Son estas treinta y una estampas, de los tres álbumes, expresión superlativa de la conjunción del artista, del nacionalista gallego, del humanista, del leal republicano y del defensor, en suma, de lo más limpio, pacífico y democrático que un ser humano puede albergar y defender: la libertad individual no disociada de la libertad de los pueblos; la paz; el derecho de las naciones a su soberanía. El artista, que pudo ofrecernos en otro lugar y en otras ocasiones el anverso de la medalla, se ve ahora abocado a mostrarnos el reverso: las consecuencias atroces de un conflicto bélico que llegó a cotas de crueldad, destrucción, saqueo y genocidio nunca imaginadas. Parece actualizar aquella sentencia magistral de



Literatura gallega

Curros (emigrante-exiliado, también; muerto en La Habana, en 1908), de 1887: *La muerte es, a veces, un arsenal donde se arman los pueblos para las grandes batallas. Hay instantes en los que recordar vale tanto como triunfar.*

1944 va a conocer, en la capital del Plata, ya con Castelao instalado en ella desde 1940, con un intenso y persistente trabajo de concienciación y politización de los miles de paisanos emigrados-exiliados, en la Galicia posible, por tanto, la publicación del volumen más citado en estas páginas, *Sempre en Galiza*, auténtico compendio del pensamiento y de la praxis del autor, con características de síntesis histórica, *confessio* biográfico-política, análisis del encaje de Galicia en la historia de España y en su política y diagnósticos sobre la realidad social, económica y cultural gallega. Es, como ya apuntamos, la obra clave del pensamiento gallego del siglo XX (vid. *supra*), donde reluce límpida la defensa del derecho de autodeterminación, se pondera el régimen autonómico como punto de partida y nunca como tope de las aspiraciones políticas gallegas y se aboga claramente por el establecimiento de una futura República no mimética de la derribada por el golpe militar sino federal y sobre bases de igualdad confederal de las naciones internas al Estado español, con la deseable integración de Portugal en una Confederación Ibérica.

Sí, de forma esquemática, cabe etiquetar como modernista su primera etapa artística y como realista la segunda, calificaremos de expresionista esta tercera. A esta última pertenecen, como ya se indicó, los álbumes de guerra y, en gran parte, con rasgos filoesperpénticos, su única pieza teatral, *Os vellos non deben de namorarse*. Obra itinerante, donde las haya: comenzada alrededor de 1930, en Pontevedra; continuada en Barcelona y en Nueva York; estrenada en Buenos Aires, en 1941; publicada en Galicia ya póstumamente, en 1953, y representada por primera vez en ella en 1961: tan mal leída, en general, como mal representada, con una interpretación del título moralista y pueril, busca todavía una lectura-dramaturgia acorde a su sentido sociológico tan conectado a realidades gallegas bien conocidas del autor: el declive de la hidalguía; la inoperancia de su función social; el supuesto derecho sexual pancrónico de los hombres con posibles; la condena fatalista de las mozas de clases populares y sin recursos propios al matrimonio; el carácter claramente económico de esta institución. Es, pues, una obra mucho más deíctica que didáctica: muestra, no enseña, y, en todo caso, la derivada va a ser más una moral disolvente que ninguna defensa de la ortodoxia moral.

CONCLUSIÓN

Allá por el año 18 [1918] *di a conocer mi álbum Nós, en el que plasmaba los dolores del pueblo gallego y sus ansias de justicia y de libertad, y al ver que mis dibujos conmovían el corazón de las gentes, más y mejor que los versos y la prosa, entonces los caciques y sus servidores me acusaron de literato—como quien dice, de intruso— para desvalorizar mi arte y por ende mis sentimientos. Y después de treinta años, treinta años de meditación y de experiencia, me atre-*

ví a publicar un libro en el que trato de elevar a la categoría de idea lo que en el álbum Nós era puro sentimiento, y al ver que mis razones conmueven la conciencia gallega, entonces se exalta mi personalidad artística, exagerándola, con el piadoso fin de desvalorizar mi ideología política. Claro está que no he sido nunca un político profesional. La política no ha sido nunca mi profesión: pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeros dibujos con la idea galleguista de mi reciente libro y veréis que son una misma cosa, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de nuestra bandera [Aplausos].

Esta larga cita, que entresacamos del discurso que Castelao profirió en Buenos Aires, ante más de mil quinientos comensales, en la presentación pública de *Sempre en Galiza*, el 15 de julio de 1944, resume perfectamente el profundo significado unitario de una obra, y de una vida, volcada en múltiples significantes artísticos y cívico-políticos. Y permítasenos un comentario final que apunta directamente a nuestros días. Un dibujo de Castelao (reja de una prisión, con un hombre dentro, ciego, ennegrecido), que fue utilizado para el envío de una tarjeta que «cientos de miles de demócratas de Europa y América» enviaron a Naciones Unidas, es ejemplo elocuente de la conocida máxima: *traduttore, traditore*. En su pie figura el siguiente texto:

OS POVOS DE HESPAÑA ESTÁN
AGARDANDO POL-A XUSTIZA QUE AS
DEMOCRACIAS PROMETERON

EL PUEBLO ESPAÑOL EN ESPERA DE LA
JUSTICIA DE LAS DEMOCRACIAS

THE SPANISH PEOPLES ARE WAITING THE
JUSTICE PROMISED BY DEMOCRACIES

La traducción al inglés respeta, como se ve, el original gallego. La traducción al español realiza una metonimia impracticable: «os povos de Hespaña» no es sinónimo, obviamente, de «el pueblo español», única entidad titular de derechos jurídico-políticos, por cierto, en la Constitución española vigente (1978). El reconocimiento del pueblo gallego, no sólo como matriz cultural sino como nación titular de derechos políticos, es justamente el que defiende Castelao, en la inteligencia de que lengua diferente, cultura peculiar, morfología distintiva de paisaje, estructura socioeconómica específica, historia propia... son ingredientes dialécticamente relacionados de una misma realidad no escindible. Para nuestro autor, cualquier otra apelación nominal a la libertad, la diversidad y la ciudadanía se aproxima demasiado a la impostura. A no ser que creamos que en el mundo deba haber, como denunciaba Castelao, individuos y pueblos de Protectorado. ■

NOTA

¹Todos los términos o nomenclaturas gallegas que utilizamos van marcados en cursivas. Igualmente, todas las citas de Castelao, que traducimos del gallego original.

LA LITERATURA FUNDACIONAL DE RAMÓN OTERO PEDRAYO

Carme Fernández Pérez-Sanjulián

I- EL CONTEXTO CULTURAL: EL *Grupo Nós*

Bajo esta denominación, pero también con la de *Xeración* («Generación») o *Época Nós*, entre otras, incluimos a un grupo de autores que, aglutinados en torno a la revista *Nós* («Nosotros»), construyen uno de los proyectos culturales colectivos más singulares, no sólo de la Galicia anterior a la Guerra Civil española, sino de toda la historia de la literatura gallega.

Vicente Risco (Ourense, 1884-1963), Antonio Lousada Diéguez (Moldes-Boborás, 1884-Pontevedra, 1929), Florentino L. Cuevillas (Ourense, 1896-1958) o el propio Ramón Otero Pedrayo (Ourense, 1888-1976), son algunos de los nombres más relevantes que se suelen encuadrar bajo esta etiqueta, aunque también podemos citar a Alfonso Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886-Buenos Aires, 1950), por más que posea características singularmente diferentes en relación con los anteriores. Activos dinamizadores culturales y creadores literarios, al tiempo que protagonistas de la acción política (participan en la creación del *Partido Galeguista*, son diputados en las Cortes republicanas y publican textos de carácter teórico sobre el nacionalismo), desempeñaron un papel central en la vida cultural y política gallega entre 1920 y 1936. Todos ellos participaron activamente en las *Irmandades da Fala* («Hermandades de la Lengua»), el proyecto cultural y político que, a partir de 1916, supuso la aparición, por primera vez en la historia literaria contemporánea de Galicia, de un núcleo vertebrador, tanto de la actividad de dinamización cultural (creación de editoriales, periódicos, instituciones y premios literarios...), como del trabajo directamente político (con la formulación teórica del nacionalismo moderno).

En cualquier caso, la característica que nos permite singularizar a este colectivo y explicar la decisiva influencia que tuvieron sobre el mundo cultural gallego fue su apuesta decidida por la elaboración de un discurso artístico esencialmente culto, refinado y moderno, en diálogo directo con las corrientes estéticas innovadoras que en aquel momento circulaban por Europa.

Esa combinación de nacionalismo y universalismo, de respeto por la tradición y apertura a la innovación, de esteticismo y compromiso ideológico, va a dar como resultado una amplísima producción en los más variados géneros (narrativa, relato breve, teatro, ensayo, diseño...), caracterizada, sobre todo, por el rigor formal y la originalidad. Se amplía el repertorio temático, se introducen nuevos géneros o se tratan ciertos aspectos presentes en la tradición literaria gallega (temas populares, utilización de la naturaleza y el paisaje...) con un lenguaje nuevo, claramente influido por las corrientes estéticas (simbolismo, expresionismo...) de moda en la Europa de aquel tiempo. Con todo, la contribución más relevante de este grupo de escritores tiene que ver con el esfuerzo, consciente y sostenido, que dedicaron al cultivo de la prosa en un contexto literario en el que, hasta el momento, sólo había destacado la poesía. Ellos fueron los creadores de la moderna prosa gallega, tanto en el campo de la ficción, como en el del ensayo, y son las obras pertenecientes a estos géneros las que mejor reflejan las claves ideológicas de estos autores.

Su producción supone, pues, una renovación radical del panorama literario gallego de principios del siglo XX, lo que les va a proporcionar un prestigio indiscutible a ojos de sus contemporáneos. Este enorme prestigio y, también, el carisma que, sin duda, tenían algunos de ellos son los que explican la atracción que sus proyectos culturales ejercieron, tanto sobre los escritores de más edad como sobre los jóvenes, de modo que muchas de las iniciativas propiciadas por los miembros del Grupo *Nós* acabaron por incorporar a la práctica totalidad del universo literario gallego de preguerra.

Entre estas iniciativas es necesario citar la revista *Nós*¹, creada y editada por ellos desde 1920 hasta 1935, con Risco como director literario y Castelao como director artístico. La revista se incardina en el proyecto de modernización y europeización de la cultura gallega que el grupo proclama y, así, combina de una manera novedosa tradición e innovación. Por una parte, *Nós* es una revista científico-literaria que concede especial atención a las áreas

Profesora de la Universidad de la Coruña. Se especializa en literaturas gallega y portuguesa de los siglos XIX y XX. Entre sus publicaciones más recientes está *A construcción nacional no discurso narrativo de Ramón Otero Pedrayo*, 2002.



Sant-Iago. Catedral.

de literatura, etnografía, folclor, arte y arqueología, con la finalidad de reforzar el conocimiento de la producción cultural gallega, sobre todo, de aquellos elementos que, en opinión de sus redactores, permitían afirmar la singularidad como pueblo, para, así, asentar, por lo menos entre la élite intelectual gallega, una conciencia del valor de lo propio; por otra, en *Nós* (recordemos, íntegramente escrita en gallego) podemos encontrar traducciones de filósofos alemanes, informaciones sobre novedades literarias europeas o, incluso, versiones de textos extranjeros de palpitante actualidad; por ejemplo, allí ve la luz, en 1926, la traducción de un fragmento de la obra de J. Joyce, *Ulysses*, realizada, precisamente, por Ramón Otero Pedrayo².

Otra iniciativa de gran trascendencia fue la constitución y puesta en marcha, en 1923, del *Seminario de Estudos Galegos*, institución creada para la formación de los investigadores y para el estudio científico de la realidad gallega; estaba dividido en secciones (Pedagogía, Ciencias Sociales, Jurídicas y Económicas, Geografía e Historia, Etnografía...) de las que eran responsables los más significados colaboradores de la revista *Nós* (Otero dirigió la sección de Geografía). Además de su interés desde un punto de vista exclusivamente científico, su actividad tuvo una enorme importancia para la historia cultural de Galicia, ya que, con la publicación de los trabajos del *Seminario*, la lengua gallega comenzó a ser utilizada como medio de expresión de la prosa cien-

tífica, un paso más en la consolidación del modelo de lengua culta y en la ampliación de ámbitos de uso del idioma gallego que aquellos intelectuales propiciaron. Por último, el *Seminario* sirvió para integrar en las tareas investigadoras a una parte de la juventud universitaria que, poco a poco, había de introducirse, también, en el resto de las actividades culturales, políticas y sociales del grupo galleguista.

II. RAMÓN OTERO PEDRAYO, UN INTELLECTUAL COMPROMETIDO CON EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN NACIONAL

Una de las figuras centrales de esta etapa de la literatura gallega fue Ramón Otero Pedrayo, prolífico autor (narrador, ensayista, dramaturgo...), orador y político de prestigio (fue diputado³ en las Cortes Constituyentes, entre 1931 y 1933, en la etapa de la Segunda República española). Otero puede ser considerado como un paradigmático representante de aquella élite intelectual que, en el período que va desde la fundación de las *Irmandades da Fala* (1916) hasta el estallido de la Guerra Civil (1936), dedicó sus esfuerzos creativos a codificar literariamente un discurso ideológico dirigido a la creación de conciencia identitaria; un discurso, a su vez, caracterizado por estar orientado a la ideación y/o consolidación de los referentes culturales y simbólicos que se consideraban imprescindibles para asentar la idea de nación.

Fue éste un proceso de tipo transnacional, que se desarrolló de manera bastante similar en todos

aquellos contextos en los que se estaban produciendo situaciones de afirmación de la identidad. Ya hablemos de la situación de las naciones americanas recién emancipadas o de la de Galicia, Cataluña o Irlanda en el siglo XIX, ya del África postcolonial, se puede afirmar, con Anne M^a Thiesse, que las publicaciones de literatura nacional se inscriben en un proyecto educativo dirigido a unir a todos los componentes sociales de la nación en la conciencia de su comunidad de destino (THIESSE 2001: 63). Un proyecto educativo que, explicitado a grandes rasgos en los discursos y textos políticos, va a ser repetidamente expuesto por medio de todo tipo de soportes y géneros: libros, revistas, periódicos, viñetas, actividades asociativas...: todos ellos van a ser espacios en los que las élites nacionalistas desarrollen un discurso didáctico dirigido a los y las connacionales, un discurso orientado a despertar su voluntad de ser una nación. No es ilógico, pues, concluir que fueron muchos los escritores que en este tipo de contextos desempeñaron un doble papel, como creadores y como políticos.

En este punto resulta pertinente recordar la tajante afirmación de Doris Sommer sobre la relación inseparable entre política y ficción en la construcción de las naciones latinoamericanas (Sommer 1991: 4). Ciertamente, la mayor parte de los más ilustres nombres de la literatura latinoamericana fueron también políticos (piénsese en José Martí, Bartolomé Mitre, José de Alencar o Rómulo Gallegos, entre otros), pero lo cierto es que esta situación se repite en los contextos europeos en los que se produce una situación de afirmación nacionalitaria a finales del siglo XIX o inicios del XX (Prat de la Riba en Cataluña, Sabino Arana en Euskadi o James Connolly en Irlanda) o es la que se observa más recientemente en África (L. S. Senghor en Senegal, Amílcar Cabral en Guiné Bissau o Agostinho Neto en Angola). Lo mismo sucede en Galicia en el período 1916-1936: es el caso de A. R. Castelao, V. Risco, Antón y Ramón Vilar Ponte o del autor que nos ocupa en este artículo.

Justamente, la obra de Otero Pedrayo es un perfecto ejemplo de esa estrecha relación entre política y ficción; en concreto, el análisis de su obra narrativa nos permite verificar, una vez más, cómo no sólo es a través de la literatura de reflexión y opinión crítica, así como de los ensayos o de la prosa periodística de carácter más claramente doctrinario donde se puede rastrear la exposición del discurso ideológico identitario (en este caso galleguista), sino que es justamente la narrativa la que se convierte en un vehículo privilegiado mediante el cual su autor, al igual que muchos otros pertenecientes a contextos semejantes (como los anteriormente citados), presenta, de manera más asequible para un público amplio, ciertos aspectos básicos del proyecto de construcción nacional.

Es en este marco teórico en donde hay que situar el punto de partida de la breve introducción a la obra narrativa de Ramón Otero Pedrayo que va a centrar la última parte de este artículo y donde nos proponemos realizar una presentación de los principales temas y obras del autor. Con todo, antes de abordar ese comentario, resulta imprescindible hacer un

breve recorrido por la amplísima producción literaria oteriana.

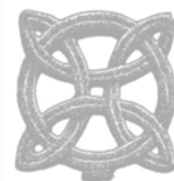
III- OTERO PEDRAYO, UN CREADOR MULTIFACÉTICO

Otero se inicia como escritor a partir de los años veinte del pasado siglo, a través de colaboraciones en periódicos y revistas, una actividad que va a mantener hasta el final de sus días. Sin embargo, su actividad propiamente literaria se inicia en 1925, con la publicación de *Pantelas, home libre*, una novela corta en la que ya aparecen algunos de los temas que serán recurrentes en su narrativa (la vinculación entre el elemento humano y el paisaje o las referencias a la «fidalguía», la pequeña nobleza rural). Desde ese momento hasta 1936, se desarrolla la primera etapa de su actividad, aquella verdaderamente creativa y plena que, incardinada en el proceso ideológico que le dio origen, es la que presenta un diálogo real con el público a quien iba dirigida. Su producción narrativa en esta época de preguerra está compuesta por una serie de novelas breves *Pantelas, home libre* (1925), *O purgatorio de don Ramiro* (1926), *Escrito na néboa* (1927), «Vidas non paralelas» (1930), un volumen de relatos *Contos do camiño e da rúa* (1932) y las novelas *Os camiños da vida* (1928), *Arredor de si* (1930), *A Romeiría de Gelmírez* (1934), *Fra Vernerio* (1934), *Devalar* (1935) y *O mesón dos ermos* (1936).

La que consideramos segunda etapa de su actividad es la que se sitúa entre 1940-1976. Los textos aparecidos después de la Guerra Civil, aunque, en lo referente al estilo, continuistas en relación con la obra publicada antes de 1936, carecen en muchos casos de la tensión ideológica de aquellos. Además aparecen condicionados por una serie de circunstancias (censura y represión políticas, desaparición de plataformas culturales y editoriales, restricciones temáticas, etc.) que limitaron en gran medida la evolución del escritor.

Lo mismo se puede decir en cuanto a su coherencia lingüística. Condicionado por la censura, Otero, que era un escritor monolingüe en gallego, no tiene más remedio que publicar en español, aunque retoma el uso público de la lengua de Rosalía en cuanto el régimen franquista lo permite. Así publica en Buenos Aires *Las Palmas del Convento* (1941) y *Adolescencia* (1944) y, ya en Galicia, *La vocación de Adrián Silva* (1949)⁴. Después, ya en gallego, una vez que el régimen se muestra algo menos represivo en este aspecto, aparecerán: el libro de relatos *Entre a vendima e a castañeira* (1957), la novela *O señorito da Reboraina* (1960) y, por último, el relato *O Maroutallo* (1974)⁵. Al mismo tiempo, no podemos olvidar que hay otro campo en donde la figura de este autor brilla de manera extraordinaria, tanto desde el punto de vista cuantitativo (su producción en este ámbito sólo puede ser calificada de ingente⁶) como por el cualitativo, por la variedad temática y valor de sus aportaciones, y que no es otra que el del ensayo, un género considerado esencial por el conjunto del grupo Nós.

Gran erudito y polígrafo, Otero publicó numerosos trabajos ensayísticos que van desde los de corte académico o de investigación, fundamentalmente so-



Literatura gallega

bre geografía, historia o arte, hasta el ensayo cultural, en sentido amplio, donde podemos encontrar libros en que se relatan viajes, como *Pelerinaxes* (1929) o *Por os Vieiros da Saudade* (1952); libros de semblanzas como *O libro dos amigos* (1953) u otros de difícil clasificación como *O espello na serán* (1966), ejemplo de prosa lírica y evocativa⁷. Además, no podemos dejar de mencionar una de las obras esenciales de este autor, el *Ensayo histórico sobre la Cultura gallega* (1933), obra en la que explicita su interpretación de la identidad de Galicia y que tuvo una enorme influencia entre la intelectualidad gallega desde el momento de su publicación.

Por último, Otero es asimismo un dramaturgo con una obra de notable interés⁸, durante muchos años infravalorada, pero revisada en las últimas décadas por la crítica que puso de relieve su modernidad, libertad y carácter experimental. La producción poética oteriana, que se compone de un libro *Bocarribeira*



(*poemas para ler e queimar*), 1958, y otros textos dispersos en diversas publicaciones, debe ser considerada marginal en el conjunto de su obra.

Este repaso de la producción del autor nos lleva a la constatación de algo que ya ha sido puesto de relieve reiteradamente por parte de la crítica; nos referimos a la dificultad de una clara delimitación de fronteras entre los distintos géneros en la obra de este autor⁹, especialmente entre los discursos narrativo y ensayístico, entre los que se puede observar que existe una clara permeabilidad. Este aspecto, la intertextualidad genérica, nos parece enormemente interesante ya que nos permite afirmar que la obra oteriana es un todo homogéneo, una única estrategia textual, repetida una y otra vez a lo largo de su extensa producción literaria, sin que tenga demasiada relevancia funcional la división en géneros¹⁰.

Otero, como todos los representantes de *Nós*, encuentra en el ensayo el molde ideal para exponer su ideología y para plantear el proyecto de construcción nacional (con toda su complejidad conceptual) en todas sus dimensiones: históricas, políticas, geográficas, culturales.... Sin embargo, este género presenta el problema de ser mucho menos asequible

para la generalidad del público lector por lo que, condicionado por las necesidades pedagógicas y, al mismo tiempo, haciendo gala de sus extraordinarias cualidades como narrador, Otero recurre a la novela o al relato breve para transmitir un tipo de discurso muy similar (y, así, extenderlo entre un tipo de público diferente).

Por otra parte, este aspecto de la no distinción entre géneros es, en nuestra opinión, un rasgo que demuestra la modernidad de este autor; un rasgo que tiene que ver con la ruptura de la forma y la búsqueda y experimentación de nuevos caminos para la narrativa practicadas por los movimientos renovadores de la novela de principios de siglo.

IV- OTERO PEDRAYO O LA CREACIÓN DE UNA NOVELA FUNDACIONAL

Para ejemplificar algunas de nuestras afirmaciones, vamos a hacer un breve recorrido por los temas de algunas de las obras fundamentales de Otero.

Os camiños da vida («Los caminos de la vida») la primera novela de Otero publicada en 1928¹¹ es, también, la primera gran novela de la literatura gallega, recibida en su momento (obviamente por el escaso público lector) con auténtico entusiasmo.

Tradicionalmente ha sido presentada como el relato de las transformaciones que se producen en la sociedad gallega en la primera mitad del siglo XIX y, sobre todo, como la historia de la decadencia de la «fidalguía» a través de la historia de dos familias, lo que le sirve al autor para dibujar un panorama general de la historia de Galicia desde el siglo XVIII hasta 1868. Sin negar el más que evidente peso del tema histórico en la novela (especialmente en la primera parte), la obra es susceptible de ser leída como un discurso en clave galleguista sobre el compromiso con Galicia. Así, por primera vez en la literatura escrita en gallego, se enuncia un discurso histórico formulado «desde dentro», esto es, no mediatizado por las versiones de la Historia oficial y con el que, además, se intenta huir, tanto de los tópicos reduccionistas presentes en algunos autores que usan a Galicia como tema (Pardo Bazán o Valle-Inclán), como de los ruralistas de una parte de la literatura decimonónica.

Al mismo tiempo, el protagonismo que el autor concede a las figuras de «fidalgos»¹² no responde tanto a un proyecto ideológico sustentado en valores puramente clasistas, como a la necesidad de proporcionar, a una sociedad que carecía de referentes de autoidentificación, un modelo ético referencial que permitiese configurar un tipo de élite capacitada para liderar el proceso de formación nacional.

La segunda y la tercera parte de la novela ilustran, a través de la peripecia de los hombres de la familia, el proceso de adquisición de conciencia identitaria que se produce en una porción de la intelectualidad gallega en el siglo XIX. Con este discurso, el autor no pretende pintar un simple retrato del pasado sino que, claramente, lo concibe para ser actualizado en el presente en que va a ser leído y, de este modo, movilizar a sus lectores para que, como los héroes de ficción, se conciencien de que es necesario trabajar por Galicia.

Arredor de si («Alrededor de sí») (1930), es la novela más conocida y, además, por la que su autor mostró siempre una clara preferencia. En ella se nos cuenta el viaje exterior del protagonista –Adrián Solovio– que busca, primero en Madrid y en la cultura española, y luego en un cosmopolitismo falaz, la respuesta a sus dudas, sobre sí mismo y sobre su identidad. Ese desplazamiento espacial¹³ no es más que la imagen de su otro viaje interno, del difícil proceso intelectual y sentimental que lo va a llevar al redescubrimiento de su tierra: primero, al conocimiento físico (representado por el recorrido simbólico a través de un mapa) y, después, a la aproximación espiritual-cultural.

El personaje central (como casi todos los que aparecen en su obra) es poco más que un esquema de pensamiento, un recurso que sirve al autor para exponer su discurso, en este caso, más que nunca ideológico. Por sus características, resulta fácil asi-



milarlo con el propio Otero y, así, caer en la tentación de la crítica biografista. Esto sería una simplificación, máxime cuando sabemos que ya sus contemporáneos (pensemos en «Nós, os inadaptados» de Risco) se vieron reflejados en esta novela, ya que el interés de la obra (y lo que la hace tener plena vigencia) radica en el desvelamiento de aquella realidad cultural y social que, estando delante de ellos, les era absolutamente desconocida y con la que se van a comprometer activamente. *Arredor de si* se cierra con estas palabras que nos van a servir, también, a nosotros para concluir esta breve revisión de dos de las principales novelas oterianas:

«Aquí acaba el primer, largo y trágico estado del vivir de Adrián Solivio. Su vida desde ahora se identifica con la vida de Galicia; ya no es novela, ni experiencia psicológica. Ya es historia. Pues Galicia también comienza a ser de nuevo historia desde que aprendió los caminos para encontrar su conciencia y dejó de andar, como una ciega, alrededor de sí misma» (Otero 1930: 153) (la traducción es nuestra).

V- CONCLUSIÓN

Como ya se ha indicado, a través de los textos literarios, Otero Pedrayo aspira a la conceptualización

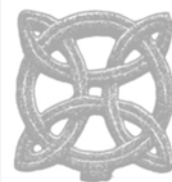
del referente identitario y, al mismo tiempo, a la configuración de un «nosotros» imaginario (Anderson 1993). En este sentido, sus obras están concebidas como estrategias discursivas que formulan la nación gallega como «constructo cultural» pues con ellas aspira a la definición (e implícita afirmación) de la comunidad a quien se dirige el discurso. En concreto, el discurso narrativo de Otero gira una y otra vez en torno a determinados núcleos temáticos, tales como la representación y valor simbólico de la tierra y el paisaje, el diseño de una determinada tipología de héroes-protagonistas o la presentación recurrente de ciertos temas como, por ejemplo, el celtismo, el atlantismo o el europeísmo; la búsqueda de un tipo de religiosidad galaica (neopriscilianismo) o las relaciones sentimentales y familiares como alegorías de la idea de construcción nacional. Así, estos temas (a los que podemos denominar ideologemas nacionalitarios) van a estar dotados de una sobredeterminación ideológica ligada al proyecto nacionalista que sustenta la obra de su autor.

Para terminar, podemos afirmar que Otero es un ejemplo perfecto de intelectual «engagé» sartriano que entrega toda su fuerza de pensador y todo su talento creativo al servicio, no sólo de una estética de gran valor artístico, sino de la emergencia simbólica e identitaria de su propia nación, esto es, de Galicia. Al igual que otros intelectuales-políticos familiares a las culturas latinoamericanas (José Martí, en Cuba, sería un caso paradigmático), Otero Pedrayo se autodefine como un servidor de las necesidades colectivas, al servicio de su pueblo y, así, en una de sus últimas entrevistas, realizada poco tiempo antes de su muerte, declara:

En el medio de todo eso que usted dice yo debí ser narrador, nada más que narrador, un buen narrador..., pero en aquel momento, cuando tan pocas cosas teníamos, había que hacerlo todo: viajar, pronunciar discursos, escribir en los periódicos, estudiar geografía, etnología, historia de nuestra tierra, que estaba sin escribir. Lo que de ninguna manera se podía era estar callados y quietos porque el tempo, ya en aquel momento, luchaba contra nosotros (Freixanes 1982: 25) (la traducción es nuestra). ■

BIBLIOGRAFÍA:

- Anderson, B. (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, F.C.E.
- Baliñas, C. (1991): *Descubriendo a Otero Pedrayo*. Santiago, Coordinadas.
- Beramendi, J. (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo, Xerais.
- Carvalho Calero, R. (1975²): *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo, Galaxia.
- Carvalho Calero, R. (1990): *Do galego e da Galiza*. Santiago, Sotelo Blanco.
- Casares, C. (1981): *Otero Pedrayo*. Vigo, Galaxia.
- Fernández Pérez-San Julián, C. (2003): *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. Vigo, A Nosa Terra.
- Freixanes, V.F. (1982): «Ramón Otero Pedrayo, memoria de todas as cousas», *Unha ducia de galegos*, Vigo, Galaxia, 15-38.
- Quintana, X. R. / Valcárcel, M. (1988): *Ramón Otero Pedrayo. Vida, obra e pensamento*. Vigo, Ir Indo.
- Sommer, D. (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, University of California Press.



Literatura gallega

Sanmartín Rei, G. (2002): *Lendo nas marxes. Lingua e compromiso nos paratextos* (1963-1936). ACoruña, Espiral Maior.
 Thiesse, A. M. (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-Xxe siècle*. Paris, Seuil.
 Villares, R. (2006): *Fuga y retorno de Adrián Solovio. Sobre a educación sentimental dun intelectual galeguista*, A Coruña, Real Academia Galega.
 VV.AA. (1987): *A sombra imensa de Otero Pedrayo*. Vigo, A Nosa Terra.

NOTAS

¹ A pesar del papel fundamental de la revista a la hora de dar nombre al grupo, es bien cierto que la palabra *Nós* tiene una amplia presencia en la vida cultural gallega de aquel tiempo, pues aparece repetidamente utilizada como título en libros (*Álbum Nós* de Castelao, 1916-1918), artículos («Nós, os inadaptados» de V. Risco, 1933), suplementos literarios (del periódico coruñés *El Noroeste*) o, también, como nombre de la editorial, dirigida por Ángel Casal, en la que aparecieron los libros fundamentales de esta época. De este modo, *Nós* fue adquiriendo progresivamente un valor simbólico importante, al representar de modo sintético el espíritu de autoafirmación colectiva que caracterizó la labor de los autores de esta etapa. Esto fue, al final, lo que acabó por asentar esta denominación, ya no únicamente para ser aplicada al grupo central de autores que protagonizan esta línea de acción, sino como paradigma de todo el trabajo literario de aquel tiempo.



² Esta es la primera traducción de la obra de Joyce que se publica en el Estado Español. Es importante tener en cuenta que *Ulysses* fue publicado por primera vez en 1922 y que aún tardó años en ser traducido a otras lenguas. Por ejemplo, no se editó en francés hasta 1929.

³ Se presentó en la provincia de Ourense por el *Partido Nazonalista Republicán*, que muy poco tiempo después de las elecciones, en 1931, se integraría en el *Partido Galeguista*.

⁴ Como ya se dijo, el hecho de que esta novela (como todo el resto de la producción del autor en esta misma época) se publique en español tiene que ver con la situación de prohibición implícita de uso del idioma gallego, tanto en el ámbito público, en general, como el literario, en particular.

⁵ En 1988 se publica *La fiesta del Conde Bernstein*, un texto escrito en la década de los cuarenta que había quedado inédito tras la muerte del autor.

⁶ Una completa información sobre este aspecto se puede encontrar en (Quintana/Valcárcel 1988: 206-217). Este libro es también esencial para recabar información sobre cualquier aspecto relacionado con la biografía, obra y pensamiento político de R. Otero Pedrayo.

⁷ Es autor de muchas otras obras relevantes para la interpretación de la historia y la cultura gallegas, escritos en gallego o en español, como *Guía de Galiza e Síntese xeográfica de Galiza* (1926), «Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra» (1929), «Morte e Resurrección» (1932), *Breve historia de Galicia* (Chile, 1939), *Vivencias, dolor y esperanza de la emigración gallega* (1954), la dirección de la monumental *Historia de Galiza* (Buenos Aires, 1962), *Galicia, una cultura de Occidente* (1975) y un largo etcétera que no corresponde a estas páginas recorrer de manera exhaustiva.

⁸ Textos dramáticos editados de R. Otero Pedrayo: *A Lagarada* (1929), *Teatro de Máscaras* (1934), *O desengano do Prioiro ou o pasamento da alegría co grande auto epilodal e xusticieiro dos féretros de Floravia* (1952), *Traxicomedia da Noite dos Santos* (1960), *Noite Compostelá* (1973). Fueron editados póstumamente, *O fidalgo e a noite* (1979) y *Rosalía* (1985).

⁹ Sobre este aspecto, véase (Casares 1981: 128), (Baliñas 199: 90-94), (Carvalho 1975: 664).

¹⁰ Este fenómeno se puede observar en la producción de muchos otros escritores coetáneos, pues según G. Sanmartín: «fue precisamente el afán pedagógico, didáctico de muchos intelectuales de este período, lo que los llevó a manejar diferentes códigos, mezclando ya no sólo ensayo y literatura, sino también política y literatura» (Sanmartín Rei 1996: 817) (la traducción es nuestra).

¹¹ La novela fue publicada por la editorial *Nós*, por razones editoriales, en tres volúmenes diferenciados, coincidentes con las tres partes en que la novela se divide: «Os señores da terra», «A maiorazga» e «O estudante» («Los señores de la tierra», «La mayorazga» y «El estudiante»).

¹² La utilización de este tipo de figuras, grandemente idealizadas y literaturizadas, es uno de los temas recurrentes de la narrativa oteriana.

¹³ Es necesario decir que el motivo del viaje es un tema habitual en la narrativa de Otero donde, muy frecuentemente, aparece ligado a otro elemento de gran presencia en su obra: el camino (por ejemplo, en «Dona Xohana e Don Guindo», *A Romeiría de Gelmírez*, *Devalar o O señorito da Reboraina*).

El viaje puede ser peregrinación, investigación o ejercicio formativo pero, en todos los casos, ese abrirse a nuevos espacios trae consigo la transformación del protagonista y, con ella, el aprendizaje o, incluso, la conversión ideológica.

CARVALHO CALERO, TALENTO Y HONESTIDAD

Carlos Quiroga

El friso de figuras imprescindibles del siglo XX gallego ha de reservar un lugar central para Ricardo Carvalho Calero (1910-1990), filólogo y lingüista, primer Catedrático de Lengua y Literatura Gallegas en la universidad, historiador y crítico literario, pensador, escritor. Una personalidad cuya obra e ideas continúan teniendo una intensidad de alcance fundamental para el galleguismo moderno. Tanto es así que aún hoy su nombre es capaz de incomodar a quien el refuerzo de la identidad de Galicia resulte perturbante. El trabajo intelectual de este hombre, su lúcida dedicación a sustentar esa identidad, es todavía más admirable si tenemos en cuenta las circunstancias adversas en que se desarrolló y la actitud ética y la firmeza coherente con que se mantuvo, en un compromiso permanente con su tierra, colocado por encima incluso del reconocimiento social o académico que especialmente en el tramo final de su vida se le pudo brindar.

En el vuelo breve que vamos a realizar sobre su producción y pensamiento, veremos como aquel joven, que participa del republicanismo estudiantil contra la dictadura de Primo de Rivera, es el mismo que combate el golpe fascista de Franco, el después prisionero y represaliado durante años, el mismo que, llegada la democracia en España, defiende la propuesta reintegracionista para la lengua gallega, siendo por ello excluido y censurado por el oficialismo cultural surgido de la institución autonómica cedida por el Estado español a Galicia. Como el propio Carvalho Calero explica, la censura se debe a «professar, em matéria de língua, as ideias de Castelao», en relación a su defensa de la unidad lingüística gallego-luso-brasileña, mantenida ya antes no sólo por Castelao, sino también por Manuel Murguía, Vicente Biqueira, los hermanos Vilar Ponte, Jenaro Mariñas del Valle o Ricardo Flores y, en general, por el movimiento nacionalista gallego que parte del siglo XIX. Veremos como Carvalho Calero es en cierto sentido la viga central que sostiene el paso de la consciencia y del conocimiento hasta las generaciones presentes, y como es gracias a su papel que ese conocimiento no sólo se salva sino que también se acrecienta. Lo haremos sirviéndonos de



un hilo cronológico, en que se anuden los acontecimientos de su vida y los argumentos de su enorme contribución a nuestra identidad, incluidos los de su obra literaria. El espacio disponible nos obliga, evidentemente, a una austeridad esquemática.

Carvalho Calero nace en el seno de una familia burguesa del barrio más antiguo de Ferrol (30-10-1910), siendo el más viejo de seis hermanos, dos de los cuales pierde durante la infancia. En su formación escolar vale la pena reseñar su paso por el colegio que dirige el escritor Manuel Comellas Coimbra, autor de la obra dramática *Pilara ou grandezas dos humildes*, con quien inicia sus estudios de latín y prepara por libre el Bachillerato. Siendo todavía muy pequeño, asiste a las sesiones del Teatro Jofre, al tiempo que comienza a leer novelas, teatro, y a redactar sus primeros escritos: poemas, algunos ya en gallego, que publica en la revista *Maruxa*. En sus primeros trabajos, Carvalho Calero contaba con el estímulo del socialista Jaime Quintanilla, personalidad notable de la vida cultural y social ferrolana y gallega de aquellos tiempos.

En 1926, con dieciséis años, termina el Bachillerato y se matricula en la universidad compostelana. La etapa universitaria de Carvalho Calero queda mar-

Profesor de literaturas lusófonas de la Universidad de Compostela y escritor. Sus títulos más recientes son *Inxalá*, novela editada en Galicia y Venezianas, especie de crónicas líricas publicada en Portugal.

cada por su incorporación al Seminario de Estudios Gallegos, que supone la consolidación de su compromiso con la cultura gallega, ya manifiesto durante la adolescencia. Carvalho ingresó en el Seminario en Abril de 1927 con la lectura de unos poemas, y, además de miembro de las secciones de «Historia de la Literatura» y de «Ciencias Sociales, Jurídicas y Económicas», llegó a ejercer como Secretario General. El Seminario de Estudios Gallegos será el organismo catalizador del ambiente intelectual de la época, local de reuniones continuamente frecuentado por integrantes del Grupo «Nós», como Vicente Risco, Daniel Castelao, Otero Pedrayo, López Cuevillas. Personalidades que serán referencia constante para los integrantes del Seminario. Carvalho había llegado a Santiago con el español como idioma todavía dominante en su actividad pública (1928, *Trinitarias*, poesía en español; la conferencia «En torno a las ideas políticas de Platón», 1929), pero este contacto afirma el uso del gallego, convertido a partir de entonces en el eje de su vida. Además de realizar el primer curso común a Filosofía y Letras y a Derecho (1926-1927), desde los primeros momentos se relaciona con los estudiantes del Seminario (Filgueira Valverde, Sebastián González, Ramón Martínez López...), y en 1928 inicia su colaboración en la revista *Nós*, con un poema titulado «Deus». En 1931 termina sus estudios de Derecho con un brillante expediente académico, y publica en la editorial «Nós», de Angelo Casal, su primer poemario en gallego, *Vieiros*. La producción en español quedará a partir de entonces en un segundo plano definitivo (poesía reunida en *La soledad confusa*, 1932). Son ahora años de una gran actividad intelectual y política, en plena dictadura militar de Primo de Rivera, y Carvalho participa en los movimientos de resistencia estudiantil, combinando la oposición política con la promoción cultural, y llegando a ser presidente de la Federación Universitaria Escolar (F.U.E), una entidad de tipo sindical. En esta época interviene en muchos actos y elabora, con Luís Tobío, el primer Anteproyecto de Estatuto de Autonomía para Galicia, de concepción federalista, que se iniciaba hablando en el primer artículo de Galicia como un Estado libre dentro de la República Federal Española. Será, además, cofundador del Partido Galleguista y posteriormente miembro de un Consejo Asesor del mismo, junto con Castelao, Alexandre Bóveda, Lugrís Freire, Paz Andrade y Tobío Fernández. En 1933 abandona Santiago de Compostela e ingresa por concurso como funcionario en el Ayuntamiento de Ferrol. Se casa con M^a Victoria Ramos, natural de Baleira, y reúne su trabajo literario reciente en otro libro de poesía gallega, *O silencio*

axionllado (1934). Colabora en periódicos y revistas de la época, y escribe dos piezas dramáticas, *O fillo e Isabel*, esta última acabada después de la guerra. Estas obras, pensadas para ser publicadas por la editorial *Nós*, continúan la línea iniciada por las Irmandades da Fala antes de la dictadura de Primo de Rivera, en el sentido de que el nacionalismo quería demostrar que el gallego era una lengua apta para todos los usos y funciones, para todas las clases sociales, y no un dialecto exclusivo de campesinos y marineros.

En enero de 1936 termina Filosofía y Letras, carrera que había estudiado por libre, y en ese mismo año, a pesar de constantes obstáculos, se ve coronado con éxito el trabajo del Partido Galleguista a favor del reconocimiento nacional de Galicia en las Cortes de la República, mediante la consecución en Referendo de un Estatuto. El 28 de junio de 1936 es aprobado por una amplia mayoría del pueblo gallego el Plebiscito de Autonomía.



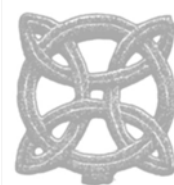
Es el momento probablemente más dulce para un prometedor intelectual galleguista y nacionalista, formado en Derecho y en Filosofía y Letras con veintiseis años, profundamente interesado por la literatura y por la lengua, por la cultura y por la política del país, algunos de cuyos momentos históricos ya había protagonizado, a pesar de su juventud. Un joven brillante, aparentemente destinado a las más altas empresas. Pero pocos días después, el 18 de julio, se produce la sublevación militar, instigada por la derecha reaccionaria, contra el nuevo gobierno progresista del Frente Popular, que había vencido en las elecciones de principios de año. El enfrentamiento armado entre los defensores de la legalidad republicana vigente y los alzados, que

acabarían venciendo, será lógicamente determinante de la trayectoria de Carvalho Calero. La guerra, la feroz represión, el terror de un régimen dictatorial de matriz fascista durante cuatro décadas, lo alcanzarán de lleno. El Estatuto Gallego sólo se llegará a concretizar en 1980, muerto el dictador, con la reforma política y la restauración borbónica, en el marco de un estado monárquico impensable para las personas del Partido Galleguista, que habían trabajado en el cuadro republicano y federal de 1936. El golpe militar sorprendió a Carvalho Calero en Madrid presentándose a oposiciones para catedrático de instituto, y coincidiendo con la delegación gallega, encabezada por Castelao, que debía exponer delante de las Cortes españolas los resultados oficiales del reciente referendo estatutario. Estar en Madrid supone seguramente su salvación, ya que la ciudad permanece en poder de la República hasta los días finales de la guerra (1939), mientras que en Galicia, el bando alzado («nacional»), consigue en poco tiempo imponerse a lo largo del país, iniciando una brutal represión y exterminio físico de todas aquellas personas fieles a la República, progresistas, demócratas, y, en general, miembros, simpatizantes o partidarios de la coalición triunfante del Frente Popular, como fueron los del Partido Galleguista. Carvalho podría haber caído en la matanza selectiva de la intelectualidad dirigente que se practicó en Galicia, dominada por un enorme terror que motivó no sólo una ruptura generacional en las filas del galleguismo, sino también un gran miedo en las familias estigmatizadas por la barbarie, al ser reprimidas por cualquier actitud identificativa con el país y contra el régimen. Carvalho, una vez en Madrid, se incorpora como miliciano al ejército republicano, participando en la defensa de la capital del Estado, siendo después elevado a oficial y desplazado con el Gobierno de la República a la ciudad mediterránea de Valencia, y más tarde para el Ejército de Andalucía, donde fue detenido. Es juzgado en 1939, terminada la guerra, siendo solicitada para él la cadena perpetua por ser oficial republicano y por separatista del Partido Galleguista. Condenado definitivamente a doce años y un día de prisión mayor, permanece en la cárcel sólo hasta 1941, año en que regresa a Ferrol en libertad controlada, dedicándose a la enseñanza privada, pues no le es permitido colegiarse. Los amargos recuerdos de esos años han quedado inmortalizados en su novela *Scórpio* y en la obra poética. En el período de posguerra su labor literaria va a ser intensa. Escribe tres obras dramáticas, *A sombra de Orfeo*, *A Árbore* y *Farsa das Zocas*. Se inicia como novelista con *A Gente da Barreira* y *Os señores da Pena*, en la línea ruralista de Otero Pedrayo, recreando y recuperando el pasado reciente para tratar de explicar la sociedad del presente. También el mundo de su infancia será objeto de visita literaria en varios relatos: *O Lar de Clara*, *As Pitas baixo a Chuvia*, *Os Tumbos* y *A Cegoña*. Y comienza a colaborar en el periódico *La Noche*, usando el pseudónimo de Fernando Cadaval. Son años de padecimiento pero también de estudio, que darán su fruto en la próxima y enormemente fértil década de cincuenta, e inicios de sesenta. Es

precisamente en 1950, año de la fundación de la Editorial Galaxia, en cuya reunión fundacional está presente y con la que colabora estrechamente desde los primeros momentos, cuando Carvalho marcha a Lugo como profesor y director del Colegio Fingoy (aunque no figura oficialmente como tal, pues está impedido de ejercer como profesor oficial, tanto en centro público como privado). Será en ese colegio donde desarrolle su pasión por el teatro, que había adquirido en la infancia, y represente obras en gallego, estrene su pieza *A Farsa das Zocas*, e inicie, muy especialmente, una importante actividad pedagógica. Pero también escribe tres libros de poemas: *Anxo da terra* (1950), *Poemas pendurados dun cabelo* (1952) y *Saltério de Fingoi* (1961). En 1951 publica también *A Xente da Barreira*, primera novela en gallego de la posguerra, premiada por «Bibliófilos Gallegos» en el año anterior. Consigue doctorarse en Madrid, en 1954, con una tesis que la editorial Gredos publicará como *Aportaciones a la literatura gallega contemporánea* (1955), y de la que proceden también sus *Sete poetas galegos* (1955), además de ingresar en 1958 en la Academia Gallega con un discurso sobre las fuentes literarias de Rosalía. Pero la obra más importante de esta época luguesa, fruto de muchos años de trabajo e investigación, es la monumental y absolutamente determinante *Historia da literatura galega contemporánea* (1963).

Después de este largo camino, el que podría ser toda una celebridad en un país normalizado, gana la plaza de adjunto en el Instituto Femenino Rosalía de Castro de Santiago y, de camino, llega finalmente a la Universidad, a la que accede modestamente como profesor interino de Lengua y Literatura Gallegas encargado de curso (1965-66), con un sueldo indigno, y conocido sólo por unos pocos. Será en la universidad, en la que ingresa perfectamente preparado, donde enfrente el desafío de su vida: el de dignificar el gallego en el medio donde se habría de jugar su inmediato futuro, desprovisto, en ese momento inaugural, de bibliografía o medios serios que no fueran los de su propia elaboración. Así, se obliga a publicar una *Gramática elemental del gallego común* (1966), un acontecimiento de enorme transcendencia para la cultura gallega, además de fabricar material docente y de buscar proyección universitaria y románica para nuestro idioma. La Cátedra de Lingüística y Literatura Gallega, que obtiene por concurso en 1972, no procede de ninguna magnanimidad política o administrativa, pues su descomunal esfuerzo ya estaba por encima de ese otorgamiento. Esta Cátedra en Santiago, la única ciudad gallega con universidad en aquella época, será un factor fundamental para la dignificación y divulgación de nuestra lengua y cultura, a la vez que escuela de sus primeros enseñantes.

Sin desviar su dedicación universitaria, Carvalho continúa e incluso intensifica su vertiente creadora e investigadora. En 1971 publica *A Sombra de Orfeu*, *Farsa das Zocas*, *A Árbore* y *Auto do Prisoneiro*. De 1972 es «A linha do galego literário» (*Grial*, nº 36), trabajo, entre muchos otros de carácter filológico, técnico o puntual, en que el autor se interroga sobre los caminos de la lengua culta, aunque ya con anteriori-



Literatura gallega

dad había rozado el tema. En el mismo año y en la misma revista (nº 38), hay una nota en que recepciona la poesía de Fernando Pessoa. En seguida, en 1973, Manuel Rodrigues Lapa publica en la lisboeta *Colóquio/Letras* «A recuperação literária do galego», reproducido seguidamente en *Grial*, nº 41, trabajo recibido en los medios universitarios comostelanos con cierta suficiencia, y aparentemente en silencio por Carvalho Calero. En los años 1974 y 1975, Carvalho publica algunos artículos en la revista *Verbay* en *LaVoz de Galicia* en los que se observa la meditación que estaba realizando sobre la elección entre un gallego-portugués o un gallego-castellano, fase de transición a partir de la cual sus ideas se definen de modo definitivo.

En 1977, en el prólogo de *Alén*, un libro inaugural de tres de sus alumnos universitarios por esos años (X. R. Pena, M. Mato y F. Salinas Portugal), acompaña la entonces innovadora grafía de los autores, que utilizaban los dígrafos *nh* y *lh*, en lugar de *ll* y *ñ*, con igual práctica ortográfica. Se inicia así el período práctico de escritura propiamente reintegracionista, todavía con textos gráficamente más conservadores por estar el autor siempre atento a la receptividad social en un país mayoritariamente ágrafo en su propia lengua. Es también ese argumento el que está por detrás de las Normas de la Comisión de Lingüística, por él presidida, de la Junta preautonómica (publicadas en 1980), que pretendían ser de transición para el reintegracionismo. Carvalho (todavía «Carballo») publica en Lisboa el libro *Problemas da língua galega* (1981), en norma ortográfica reintegrada, novedad que explica por el «*desejo de nom provocar dificuldades de imprensa e de leitura na terra em que sai do prelo*». Aunque también en Galicia, en 1983, se publica *A fala e a escrita*, en la misma normativa del volumen anterior. Es el mismo año de edición de las Normas «golpistas» del Instituto da Língua Galega - Real Academia Galega, elaboradas en 1982 sin la participación de Carvalho, que mantiene el mismo rumbo firme: en 1984 publica *Letras galegas*, en 1986 *Cantigas de amigo e outros poemas* y en 1987 la novela *Scórpio*. Es una fase prolífica de producción teórica y práctica, de fundamentación y ejecución del reintegracionismo, que no acabaría hasta su fallecimiento (*Reticências*, libro de poemas, de 1990, es ya póstumo). Etapa, esta última, con preocupación especialmente por el futuro de la lengua de su tierra, que se intensificaría todavía más después de su jubilación de la Universidad en 1980, en un clima de incompreensión y marginalización por parte de sus antiguos pares. Este ambiente amargó muchos de sus últimos momentos pero no disminuyó sus convicciones cada vez más sólidas y fundamentadas.

La evolución del pensamiento de Carvalho Calero sobre el gallego no podía ser otra, coherente con el punto de partida inicial: la concepción de las Irmandades da Fala, la del Seminario de Estudios Gallegos, la de la revista *Nós*. En ese clima unánime había sido educado, en el galleguismo y en el nacionalismo. Las circunstancias y las instituciones anteriores a la guerra no habían permitido una generación con formación lingüística especializada, ni Galicia contaba con talentos como el de Leite de

Vasconcelos o de Menéndez Pidal, aunque llegaban algunos ecos de uno y de otro, siempre valiosos aunque de variado matiz. Algunas personalidades gallegas con cierta preparación, como Vicente García de Diego o Armando Cotarelo Valledor, residían fuera de Galicia en esa época. Sin embargo, el sentir generalizado en los medios intelectuales y políticos del momento era el de la unidad lingüística gallego-portuguesa, unidad en la diversidad, reconocible a pesar de las movilidades ortográficas habituales, entre los propios gallegos, entre los propios portugueses, entre unos y otros. Se esperaba que reformas ortográficas futuras resolvieran el problema técnico, pues existía voluntad «política» de acometerlo. Reseñando la propuesta de Manuel Rodrigues Lapa (a partir de la célebre conferencia «A política do idioma e as Universidades», reproducida por la revista *Seara Nova* en 1933), la revista *Nós*, nº 115, habla de la preocupación por la colaboración espiritual de portugueses y gallegos y de acoger con entusiasmo la iniciativa de Lapa, «*mesmo na ideia qu'apunta d'un acordo luso-galaico pra reforma ortográfica, pra nos tan indispensábele*». En 1944 es el propio Castelao, uno de los directores de *Nós*, seis años antes de su muerte, quien insiste en su conocida carta a Claudio Sánchez-Albornoz: «*Deseo además, que el gallego se acerque y confunda con el portugués, de modo que tuviésemos así dos idiomas extensos y útiles*». Carvalho es continuador de este pensamiento cuando años más tarde (1987) afirma la incorporación y funcionamiento del gallego dentro del sistema común sin dejar de ser gallego, esto es, con sus peculiaridades más destacables. Es la misma interpretación que entendía para el proceso Vilar Ponte, otro prócer del galleguismo, en cuyo programa nacionalista se postulaba «*chegar axiña á maor unificación posíbel, sin mágoa do enxebre, entre o noso idioma e o portugués*», este considerado, además, como «*o galego nazonalizado e modernizado*» (1971: 211). Existen, pues, pocas dudas de que en el programa político-cultural del nacionalismo de preguerra, e incluso en el testamento de su mítico representante en *Sempre en Galiza*, la aproximación luso-galaica, incluso ortográfica, era un objetivo necesario.

La concepción del idioma como elemento nuclear de la nación está en Castelao y en Otero Pedrayo, pero ya venía por lo menos de Murguía, el cual, en el discurso de los juegos florales de Tui de 1891, no sólo afirmaba la proyección para el sur de nuestra lengua, sino que también depositaba en ella el principio sustentador de la nacionalidad. En la perspectiva de Carvalho, la nación no va indisolublemente unida a la lengua, pues pasa por «un plebiscito eternamente renovado», como afirma en las *Conversas* con C. Blanco (1989: 50). Prefiere enfatizar un elemento ya presente en Castelao, el de la voluntad, aunque la lengua sería el arma insuperable para alertar y reforzar las propias marcas culturales y el sentimiento de nacionalidad. Como reconoce en artículo de 1984, el que abre el libro póstumo *Do galego e da Galiza* (1990), «No caso galego, o idioma apresenta (...) um valor de peculiar significação, enquanto é síntese, símbolo e reflexo da identidade do povo que o criou, sacramento –diríamos selo e carimbo da nacionalidade».

Las ideas de Carvalho, en esta materia, son las de Castela actualizadas, los ideales de juventud afirmados y adaptados al contexto posible sin caracterizarlos. Su intenso autodidactismo de los años cuarenta proyecta un foco renovador sobre la literatura gallega, tanto desde el punto de vista teórico, como histórico y crítico, que se ensancha a la «filología lingüística» en la década de sesenta. Artífice de la primera normativa académica, transige con la ortografía española en ese momento inevitable, sin comprometer el futuro con propuestas precipitadas o aislantes con respecto al portugués. Con el gallego reconocido como cooficial e implantado en la enseñanza, recoloca el programa recuperacionista, progresivo pero inequívoco, para dar cuerpo a las aspiraciones galleguistas anteriores a la guerra. Cuando Rodrigues Lapa levanta la «cuestión de la lengua» en la década de setenta, Carvalho no deja de manifestar que *Desde un ponto de vista propriamente filolóxico, inda hoxe debemos falar de galego-portugués. Galego e portugués modernos non son senón dúas ponlas do vello tronco común, o romance medieval bifurcado ao xeito dunha oliveira* («Sobre os dialectos do galego», Grial, 23, 1969). Pensamiento formulado de múltiples formas, central y reiterado en muchos textos felices que podrían ser aducidos en este sentido.

La preocupación por cuestiones relativas a la lengua es muy significativa, incluso en términos cuantitativos, en la obra de Carvalho. Ella se conforma a dos vertientes dominantes, la descripción histórica o sincrónica y la perspectiva sicolingüística, sociolingüística o politicolingüística, propia de quien ama la lengua y no de quien la utiliza como simple objeto curricular. Carvalho se esfuerza en la educación popular por medio de innumerables conferencias, artículos de prensa, presentaciones de libros, atiende a todos cuantos lo buscan. Confiaba en la labor de los docentes, para romper la secular incomunicación entre los intelectuales y el pueblo común, para detener la castellanización idiomática que cerca al gallego. La fidelidad a un modelo de país, la disciplina, la generosidad, lo llevaron a restar tiempo a la creación que más lo solicitaba íntimamente para dedicarlo a la investigación y a la divulgación. Su honestidad y su modestia lo llevaron incluso a eliminar su nombre, o a esconderlo con secundariedad en el catálogo de escritores gallegos del siglo.

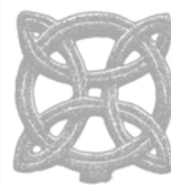
Sin embargo, y a pesar de que en el conjunto de la obra de Ricardo Carvalho Calero es evidente la importancia del pensamiento sobre la lengua y el país, así como el trabajo y la producción profesoral, e incluso la estatura ética y hasta simbólica final, su obra literaria no merece quedar relegada a un segundo plano, tal y como resulta inevitable en el espacio de semblanzas breves. La consideración objetiva de su narrativa, de su teatro, especialmente de su poesía, y la persistencia de la pulsión creativa en general, han de otorgar a este autor una dignidad estética de primera magnitud que sustentará con nuevos argumentos su valor canónico. Como poeta, Carvalho es absolutamente singular, sin paralelo en los diversos tiempos que cubre su obra, meditativo, culto, variado y cuidado en temas y for-

mas, continuador de mundos clásicos y a la vez anticipador de posmodernidades. Como narrador no desperdicia la temática rural como punto de partida, y no deja de preferir el relato corto en general, pero llega a ser atrevido, siendo el relato «Aos amores seródios» y la novela *Scórpio* sus dos ejemplos más perdurables. Como dramaturgo, exhibe a un tiempo naturalidad y estilización de diálogos en lo formal, haciendo uso oportuno de los recursos del habla popular, y la reflexión sobre la justicia, la mentira, el poder, los intereses económicos e incluso la propia existencia humana, en el plano temático, recorriendo ambientes que pasan del rural al ambiente alegórico sobre la guerra civil.

En suma, Carvalho Calero dejó detrás de sí una gran obra en la cual es posible indicar campos preferenciales pero no hiatos significativos. Habrá quien prefiera al lingüista, al historiador, al poeta, incluso al jurista, al pensador, al ser humano. Lo cierto es que en todas las vertientes de su existencia nos ofrece irreprochable talento y honestidad; reunidas las vertientes en el todo coherente que formaron, un autor elevado a figura imprescindible de la historia gallega. ■

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE RICARDO CARVALHO CALERO:

- Blanco, C. (1989): *Conversas con Carballo Calero*. Vigo: Editorial Galaxia.
 López, T. e Salinas, F. (2002): *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero-Memoria do Século*. A Coruña: Dpto. De Galego-Portugués, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña / Asociación Sócio-Pedagóxica Galega.
 Montero Santalha, J.-M. (1993): *Carvalho Calero e a súa obra*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
 Rodríguez, J. L. (2000), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago. 2 vol.



Literatura gallega

ÁLVARO CUNQUEIRO: LOS HILOS DE LA IMAGINACIÓN

María Xesús Nogueira Pereira

Profesora de filología gallega de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos sobre la narrativa de Álvaro Cunqueiro y la poesía gallega actual.

O propio dun escritor é contar claro, seguido e ben. Contar a totalidade humana que el, pola súa parte, ten a obriga de alimentar con novas miradas.

ÁLVARO CUNQUEIRO¹

Álvaro Cunqueiro (1911-1981), que en su día quiso ser recordado como un *fabulador* infatigable, es una de las figuras centrales de la literatura gallega, así como un reconocido narrador de la novela española de posguerra. Tal reconocimiento se ha visto incrementado por su condición polifacética, que le ha llevado a cultivar con fortuna y con planteamientos innovadores los principales géneros literarios. Cunqueiro es, desde hace años, una figura canónica en el doble sentido del término, pues, al tiempo que está considerado un clásico de nuestra literatura, su obra poética y narrativa actúa como modelo productivo para algunos de los escritores de las generaciones que le siguieron.

Su biografía, llena de luces y de sombras, comienza en la pequeña localidad de Mondoñedo (Lugo), no obstante ciudad episcopal, en el seno de una familia formada por un padre boticario, que ejercía en los bajos del palacio arzobispal, y una madre a quien el escritor recordaba como una hábil contadora de cuentos. En esta villa, evocada como *rica en pan, en aguas y en latín*, pasaron sus primeros años, en contacto con el patrimonio oral y con los focos de cultura que en aquel momento constituían tanto la farmacia como el seminario.

Transcurridos estos primeros años, fueron muchos los lugares de residencia de un escritor cuya biografía está escindida, al igual que la de muchos intelectuales de su generación, por la Guerra Civil española y por los años de dictadura militar que siguieron a ésta. Su adhesión, en los momentos iniciales, al régimen fascista dejaron en su imagen huellas que los años tardarían en borrar. Este hecho, unido a su condición de escritor bilingüe en un contexto en el que la lengua gallega ocupaba una posición subalterna y al tiempo militante, condicionó durante algunos años la recepción de su obra, influida también por las convicciones estéticas de un autor que,

aún en los años en los que triunfaba una narrativa de corte socialrealista, se mantuvo fiel a una literatura de la imaginación, injustamente tachada de *escapista* por un sector de la crítica.

Superadas estas tensiones, la figura de Cunqueiro ha sido restaurada en toda su complejidad. La decisión de dedicarle el Día de las Letras Gallegas (distinción institucional que tiene como objetivo homenajear a un escritor clásico) en 1991 supuso su definitivo reconocimiento. Fue a partir de ese año cuando empezaron además a surgir numerosas lecturas de su obra, tanto en el ámbito de la literatura gallega como de la española.

LA POESÍA: POETA ANTE TODO

Las primeras páginas que el joven Cunqueiro dio a imprenta estuvieron escritas en verso y formaban parte de un hermoso libro, ilustrado por el pintor –y también poeta– Luis Seoane, titulado *Mar ao lonxe* (1932), en el que se sintetizaban algunas de las actitudes vanguardistas del momento, así como la huella del poeta gallego Manuel Antonio. La sencillez, la brevedad de las composiciones y la novedad de las imágenes son algunas de las características del libro. En los años sucesivos publicó dos libros de diferente signo, que seguían las tendencias poéticas del momento. *Cantiga nova que se chama riveira* (1933) se enmarca en la corriente conocida como *neotrovadorismo*, por basar su estética en la recreación y actualización de las composiciones medievales gallego-portuguesas de los trovadores (las denominadas *cantigas*)². A diferencia de otros seguidores de esta tendencia, las de Cunqueiro son composiciones fresquísimas que huyen de la reconstrucción arqueológica y se recrean en imágenes que en ocasiones resultan insólitas. *Poemas do si e non* (1933) es un libro de inspiración vanguardista, concebido como un diálogo poético, con claras huellas del surrealismo.

Cunqueiro retomó su actividad poética en la posguerra³ con *Dona do corpo delgado* (1950) y *Herba aquí e acolá* (1980). Este último libro, que recoge poemas publicados a lo largo de los años sesenta y setenta, supuso su reconocimiento como un poeta que supo

evolucionar su estética, pues, al igual que muchos jóvenes que comenzaban a publicar por esos años (la llamada *poesía de los ochenta*), hacía dialogar la lírica gallega con la literatura universal para modernizarla y sacarla de su estancamiento en los modelos de la estética social. Muchos estudiosos coinciden en situar *Herba aquí e acolá* en la cumbre de la poesía gallega del último cuarto del siglo XX.

Cunqueiro publicó un único libro de poemas en castellano, *Elegías y canciones* (1940). No obstante, algunos de los textos que lo integran habían sido compuestos previamente en lengua gallega.

EL OFICIO DE NARRADOR

Cuando Cunqueiro comienza a escribir su obra narrativa había alcanzado ya un cierto reconocimiento como poeta. Por otro lado, habían sucedido algunos hechos determinantes en su biografía. Uno de ellos fue la mencionada Guerra Civil, que lo llevó, temeroso tal vez de ser represaliado por su simpatía con el Partido Galleguista, a adherirse en los primeros momentos al nuevo régimen. En estos años, inició también su trabajo como periodista, que tuvo su culminación en el periódico madrileño ABC. Esta brillante carrera profesional se vio truncada por un incidente desafortunado que le supuso la retirada de su carné profesional. La causa no fue otra que el incumplimiento de un compromiso –la redacción de unos artículos sobre el Camino de Santiago– adquirido con el embajador francés, en un momento, los años de la dictadura, en el que España mantenía unas difíciles relaciones internacionales. La sanción supuso la retirada de Cunqueiro a su villa natal en 1947, donde, años después, y animado por sus amigos (muy especialmente por el también escritor Francisco Fernández del Riego) redactó su primera novela escrita en gallego, *Merlín e familia*.

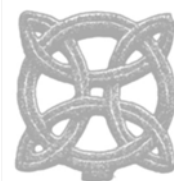
Merlín e familia e outras historias (1955, traducida⁴ al castellano por el propio autor como *Merlín y familia y otras historias*, en 1957) fue un libro novedoso en el contexto de la literatura gallega, en la que convivían viejas inercias con una incipiente corriente experimentalista que pretendía incorporar hallazgos formales de las narrativas europeas. En la literatura castellana, la obra aparece en un momento en el que dominaban los cánones de la novela socialrealista.

La originalidad de esta obra, que se aparta de las líneas que acabo de apuntar, radica en el hecho de situar al mago Merlín en las tierras gallegas de Miranda, donde convive con Doña Ginebra, con su paje Felipe de Amancia y con las personas que prestan servicio en la casa. A diferencia de otras reescrituras de este personaje procedente de la llamada *materia de Bretaña* –uno de los ciclos temáticos tratados en la

escasísima prosa medieval gallega– Cunqueiro lo exime de cualquier simbolismo de raíz ideológica y lo presenta en una dimensión mítica y al tiempo humanizada. A su encuentro acuden personajes de procedencia diversa para contar sus problemas variopintos (encantamientos, paraguas secretos, caminos de *quita y pon*) y resolverlos con la ayuda del mago.

Articulada conforme al motivo del viaje, *Merlín e familia* nos acerca a un mundo de prodigios donde la imaginación del autor conduce en ocasiones a la anacronía. La obra presenta además una estructura fragmentaria en la que el paratexto, especialmente el índice onomástico, desempeña una importantísima función pues, más que entradas al uso, presenta un listado de textos, algunos próximos al microrrelato, que complementan y en algún caso prolongan las peripecias de los personajes. Cunqueiro inaugura un modelo estructural que repetirá en sus obras posteriores.

As *crónicas do sochantre* (1956, traducida al castellano en 1959) traslada su escenario a la Bretaña del siglo XVIII para narrar una historia de personajes de ultratumba⁵. El protagonista de la obra, el Sochantre de Pontivy, es conducido misteriosamente a una carroza fúnebre en la que viajan una serie de personajes que deben pagar, de esta manera, los delitos cometidos en vida. Estos macabros viajeros, que pierden su corporeidad y se convierten en esqueletos al caer el sol, están obligados a contar, noche tras noche, la historia de sus vidas. En esta segunda novela se perfila ya con claridad el hecho de contar historias como uno de los grandes temas de la narrativa del escritor.



Literatura gallega

La tercera narración extensa escrita por Cunqueiro en lengua gallega, *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961, traducida al castellano como *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas* en 1962) es para muchos lectores y estudiosos su novela más representativa debido a la dimensión metafórica de su personaje principal. Sinbad procede, al igual que Merlín, de la tradición literaria, en este caso de *Las mil y una noches*. En la obra de Cunqueiro, este protagonista aparece situado en la localidad de Bolanda y retratado en sus años de decrepitud, cuando ya había abandonado la mar. Sinbad es un verdadero contador de historias, que se sirve de ellas para mantener su prestigio en su comunidad marinera, en una constante lucha entre su imaginación –sus sueños– y la realidad. Ésta acaba por evidenciarse cuando se desvanece el sueño de su último viaje en la nave Venadita y, una vez que Sinbad deja de soñar, le sobreviene la muerte.

Una buena parte de la popularidad conseguida en su momento por Álvaro Cunqueiro derivaba de su narrativa corta escrita en lengua gallega. En *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente* (1960), *Xente de aquí e de acolá* (1971) y *Os outros feirantes* (1979)⁶, el escritor desarrolló una modalidad textual breve centrada en la descripción y anecdotario de un personaje, que ha sido denominada *retrato* o *semblanza*. Se trata en casi todos los casos de personajes populares gallegos (entre ellos, los curanderos y los feriantes). Muchos de estos relatos conocieron versiones previas en la prensa periódica. El autor concibió esta mal llamada trilogía (pues se trata de una serie abierta) como un intento de caracterizar al ser humano gallego. Las referencias librescas, tan presentes en las obras anteriores, son aquí sustituidas por elementos de la cultura popular.

Como ya adelanté, Cunqueiro fue autor también de varios libros de narrativa en castellano. Además de algunos relatos de juventud (recogidos en *Flores del año mil y pico de ave* (1968), publicó en esta lengua cuatro novelas.

En la primera de ellas, *Las mocedades de Ulises* (1960), recupera el héroe mitológico para narrar sus primeros años guiado, según sus propias palabras, por aquella juventud que a él mismo le hubiese gustado tener. Las distintas etapas vitales del protagonista (en las que el viaje y el arte de contar están muy presentes) conforman un relato rico en descripciones sensoriales. La humanización del mito vuelve a ser puesta en práctica en *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), novela merecedora, no sin cierta polémica, del Premio Nadal. En ella Cunqueiro reescribe un Orestes incapaz de ejecutar una venganza que, pasados los años, se perfila como inútil. La tendencia al fragmentarismo y a la inclusión de material epentético tiene una especial importancia en esta obra, que resuelve algunas de sus peripecias en sus márgenes. En unas coordenadas diferentes sitúa Cunqueiro su siguiente obra, titulada *Vida y fuga de Fanto Fantini de la Gherardesca* (1972). Se trata de la Italia Renacentista, donde ve la luz este héroe, cuya vida se relata en un libro en el que se mezclan la aventura con el ejercicio de la imaginación. La última novela publicada por Cunqueiro, *El*



año del cometa con la batalla de los cuatro reyes (1974) está también protagonizada por un personaje metafórico, Paulos, soñador profesional que debe interpretar los signos del cometa. Esta novela, concebida también de manera fragmentaria, incorpora con ironía algunos personajes de la corte artúrica presentados en su decrepitud.

DRAMATIS PERSONAE

El interés que Cunqueiro mostró por el teatro se plasma en su presencia, como tema en muchas de sus obras, en las que nos encontramos con alusiones y con pequeñas representaciones. En ocasiones, incluso se incorporan pequeñas piezas dramáticas a los textos narrativos. El caso más significativo es el de la *Función de Romeo e Xulieta*, famosos *namorados* en *As crónicas do sochantre*. Se trata del texto de la representación que los viajeros de la macabra carroza se ven obligados a improvisar, al ser confundidos con cómicos. La representación se ve interrumpida por el tumulto del público que huye atemorizado cuando, al empezar a ponerse el sol, los actores van perdiendo su condición humana para convertirse en esqueletos.

Además de algunas piezas breves, Cunqueiro publicó *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1959), particular interpretación del personaje shakespeariano.

Cunqueiro concibió una propuesta teatral cuya modernidad difícilmente podía ser asumida por el precario panorama cultural de la posguerra. Esto explica la falta de fortuna de sus textos en el momento de su publicación y también, posiblemente, el desplazamiento de éstas al género narrativo, cuya proximidad al dramático era explicada por Sinbad al ciego Abdalá en los siguientes términos: «el teatro, Abdalá, es como una novela, sólo que no pasa en el papel, sino en figuras vestidas de lujo en un tablado, en un patio.»

EL PERIODISMO LITERARIO

En alguna ocasión Cunqueiro declaró haber sido *periodista por necesidad*. Sea o no cierta esta afirmación, el periodismo fue un *modus vivendi* para el escritor, que dirigió durante varios años el diario *Faro*

de Vigo. Periodísticas son también los miles de páginas que Cunqueiro dejó escritas sobre diferentes temas –en muchas ocasiones literarios–. La proximidad de estos textos a su narrativa resulta en ocasiones notoria, pues son la imaginación y el empleo libérrimo de su erudición sus principales recursos compositivos.

La obra periodística de Cunqueiro ha sido recopilada en varios volúmenes surgidos de iniciativas diversas. No obstante, quedan aún muchas páginas del mindoniense por rescatar de las hemerotecas e incorporarlas a su obra completa.

OTROS ESCRITOS

Ya fuera por compromisos, ya por necesidad, Cunqueiro dejó escritas numerosos textos de naturaleza diversa. Algunos de ellos tienen que ver con sus aficiones. Es el caso de los dedicados a la gastronomía en los ensayos *La cocina cristiana de Occidente* (1969), *A cociña galega* (1973) o, junto con José María Castroviejo, *Teatro venatorio y coquinario gallego* (1958) y *Viaje por los montes y chimeneas de Galicia* (1962).

Cunqueiro fue también autor de numerosas páginas de literatura de viajes, otra de sus aficiones tematizada en su obra narrativa. Es el caso de *Vigo, puerta de Galicia* (1957), *Rutas de España: La Coruña, Lugo, Orense y Santiago* (1962), *Ollar Galicia* (Ver Galicia, 1981), etc.

Otra de las aficiones que el escritor cultivó a lo largo de su vida fue la de traductor. Fruto de este oficio son las incontables traducciones de poemas aparecidas, en su mayoría, en la prensa. Se trata de versiones de autores como Holderlin, Heine, Baudelaire, Valéry, W. B. Yeats, T. S. Eliot, Montale, Ungaretti o Cavafis.

Los escritos diversos, muchos de los cuales, por su carácter circunstancial, anecdótico o privado, permanecen todavía inéditos, son un reflejo de las inquietudes de un autor interesado por la cultura en sus diferentes manifestaciones y fascinado por el oficio de contar.

Álvaro Cunqueiro es, por lo tanto, un escritor dueño de una imaginación desbordante que bebe en las

fuentes de los grandes metarrelatos de la literatura universal (la materia artúrica, la literatura clásica greco-latina, *Las mil y una noches*, el teatro de Shakespeare o la literatura de tradición oral) para elaborar universos ficcionales maravillosos en los que sus protagonistas conviven felizmente.

Algunos críticos han querido ver en la narrativa de Cunqueiro formulaciones próximas al llamado *realismo mágico* hispanoamericano. El escritor ha preferido explicar su literatura como el producto de su *memoria deformante*⁷, que hacía disparar, ante cualquier recuerdo, los resortes de su imaginación. En esta virtud y en la voluntad de contar *llano y sencillo*, como quien come pan⁸, sentó Cunqueiro, según sus propias palabras, las bases de su literatura.

La riqueza de registros de su obra y la capacidad para tejer los hilos de la imaginación, transgrediendo muchas veces los límites de los géneros cultivados, dificultan cualquier clasificación del escritor. Es quizá por eso por lo que, transcurrido ya más de un cuarto de siglo desde su muerte, tanto su perfil humano como su obra brillan con luz propia en la literatura gallega. ■

NOTAS

¹ «Lo propio de un escritor es contar claro, seguido y bien. Contar la totalidad humana que él, por su parte, tiene la obligación de alimentar con nuevas miradas». Álvaro Cunqueiro, «Imaginación e creación. Notas pra unha conferencia», *Grial*, 2, 1963. La traducción del gallego es mía.

² La literatura gallega, que por razones fundamentalmente políticas vivió sus siglos de silencio –*Séculos Escuros*– entre finales del XV y los albores del XIX, tuvo su renacimiento –o *Rexurdimento*– sin que sus protagonistas, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez y Eduardo Pondal, entre ellos, tuviesen conocimiento del riquísimo patrimonio de la poesía trovadoresca medieval. La divulgación de ésta, que no se produjo hasta los primeros años del siglo XX, ocasionó un fuerte impacto en los intelectuales del momento, que descubrieron en la literatura gallega raíces que la entroncaban con otras literaturas normalizadas.

³ Los historiadores de la literatura consideran el comienzo de la década de los años cincuenta del siglo XX un momento clave en la recuperación del discurso literario gallego.

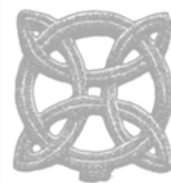
⁴ Cunqueiro fue autotraductor de sus obras al castellano, con la excepción de *As crónicas do sochantre*, realizada por Francisco Fernández del Riego. Sus tres novelas gallegas, así como una buena parte de sus relatos cortos, tuvieron una versión castellana. No obstante, ninguna de las obras escritas en castellano fue traducida al gallego por el autor.

⁵ Este tema está muy presente en la tradición oral gallega y también en algunas obras de principios del siglo XX.

⁶ Las versiones castellanas de estos relatos fueron publicadas en *La otra gente* (1975) y *Tertulia de boticas y escuela de curanderos* (1976).

⁷ «Yo tengo una memoria deformante, es decir, si yo leo ahora un texto que me sorprendió de alguna manera, cuando lo recuerdo dentro de algún tiempo siento la invencible necesidad de perfeccionarlo, de hacerlo más expresivo o significativo. Y lo mismo me sucede con la visión general del mundo, del hombre o de la naturaleza; me parece que pretendo hacer esto más patente, más luminoso, más presente, y ahí está la raíz para mí de mi literatura fantástica, una necesidad de añadir, una necesidad de perfeccionar». Antón Risco e Ignacio Soldevila, «Entrevista a Álvaro Cunqueiro», *Boletín Galego de Literatura*, 2, 1989, p. 107. La traducción del gallego es mía.

⁸ Cfr.: Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Madrid: Real Academia Española, 1984.



Literatura gallega



MARINERISMOS

de la lengua VIKINGA en el ESPAÑOL

Erla Erlendsdóttir

Profesora de la Universidad de Islandia. Se ocupa de la incorporación de indoeuropeísmos, americanismos, prehispánicos e hispanismos a las lenguas nórdicas, y de la presencia de nordismos en el español. Su último libro es *Nuevas aportaciones de impresiones de viajeros*, (Barcelona, 2005).

Distintas crónicas medievales describen el terror que sembraron las incursiones vikingas¹ en las costas europeas en el siglo VIII, y los siguientes, entre otras la de Lindisfarne, en el noreste de Inglaterra, en 793, acontecimiento que marca el comienzo de la llamada Era vikinga.

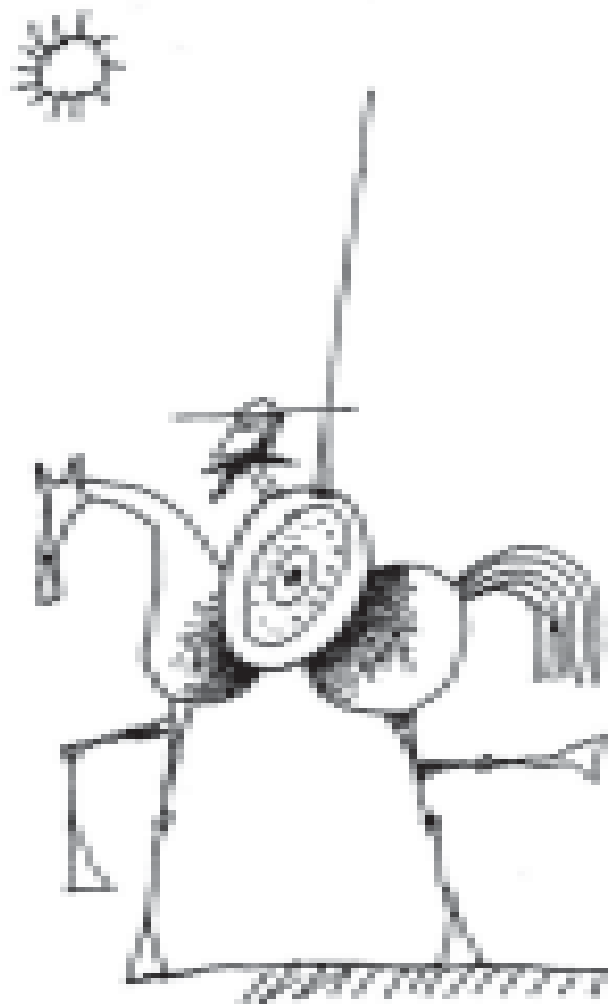
La expansión vikinga tuvo lugar desde finales del siglo VIII hasta principios del siglo XI. Como tan acertadamente constata Jorge Luis Borges, en aquella época el germánico septentrional «logró su máxima difusión con la lengua de los vikingos, que éstos llevaron a Inglaterra, a Irlanda y a Normandía y que se habló en las costas de América y en las calles de Constantinopla.»² Pues los vikingos recorrieron toda Europa del norte y meridional, el mar del Norte, el océano Atlántico, el mar Mediterráneo, el Mar Negro y el Caspio. Llegaron asimismo a la costa occidental de América: Groenlandia y Vinlandia (hoy Terranova), y existen relatos sobre su travesía hasta la Península de Yucatán en México.³

Cabe notar que esta expansión no hubiera podido llevarse a cabo sin el conocimiento de las técnicas de navegación y el progreso y la habilidad en la construcción naval del pueblo escandinavo. Con sus naves rápidas y manejables los vikingos realizaron razias de saqueo por las costas europeas y con sus barcos llevaron a cabo expediciones marítimas en busca de nuevas rutas comerciales y nuevas tierras de colonización.

Los vikingos fundaron estados en los territorios conquistados o colonizados, entre ellos se hallan el *Danelag* en Inglaterra, fundado hacia finales del siglo IX, *Dublín*, en Irlanda, establecido en 869, y *Normandía*, en el norte de Francia, fundado a principios del siglo X,⁴ zona en la que fueron llamados *normandos*, 'hombres del norte'. Los vikingos terminaron con asimilarse a las poblaciones de las distintas sociedades invadidas, pero no sin dejar huellas en la cultura y la lengua de ellas.

En el dialecto normando se encuentra un considerable número de voces de procedencia nórdica.⁵ Algunos de estos términos penetraron posteriormente en el francés general, lengua que luego sirvió de canalizadora para que estas palabras pasaran al español.

Dibujos de René de la Nuez para *En un lugar de la tinta*, Editorial Pablo de la Torre, 2006.



Muchas voces náuticas, entre ellas algunas de origen nórdico, se atestiguan en el Nuevo Mundo desde el primer momento de la colonización. Su abundante presencia es, de acuerdo con lo que opinan los estudiosos, uno de los rasgos que caracterizan el vocabulario del español de América.⁶ Cabe señalar que una cantidad de estos términos náuticos se ha transformado en palabras comunes, es decir, se emplean con nuevas acepciones no maríneas.

A continuación nos ocupamos de manera específica de varias voces de origen nórdico relacionadas con la construcción naval y la navegación, y que han pasado a incorporarse en diversos tiempos al español. Voces que luego fueron llevadas al Nuevo Mundo donde sufrieron ampliación de significado o recibieron nuevas significaciones.

La **quilla** fue una de las mayores aportaciones vikingas a la navegación.⁷ La voz, que se define como 'la pieza de madera o hierro que va de popa a proa

por la parte inferior del barco en que se asienta toda su armazón',⁸ se atestigua en el español desde el siglo XV. Según Guillén Tato, el vocablo tiene su primera documentación en el *Diario* del primer viaje de Colón, texto en el cual aparece el 14 de enero de 1493.⁹ La voz se toma del francés *quille* y ésta, a su vez, del nórdico antiguo *kjölr*.¹⁰ La palabra, que se atestigua por primera vez en la lengua francesa en 1382. Aparece en un texto normando.¹¹

En el español general se encuentra este término con significados ajenos al habla marítima, pues se lo ha aplicado a la parte saliente y afilada del esternón de las aves y de la cola de algunos peces (DRAE). En Cuba se da este nombre a la 'añadidura de forma triangular que se hace a una prenda de vestir para ensancharla'.¹²

No cabe la menor duda de que la construcción en **tingladillo** es un sistema propio de los pueblos nórdicos. Consiste en la construcción del casco super-



poniendo las tablas una sobre otra y no canto con canto (DRAE). La voz es diminutivo de *tinglado*, ‘cobertizo armado a la ligera, en que una tabla va puesta sobre la otra’, que, a su vez, deriva de *tinglar*, ‘cubrir parcialmente una tabla a otra’, y éste tomado, por intermediación del gallego *trincado* (tinclado), del francés antiguo *tingler*, ‘tapar con piezas de madera los huecos de un maderamen’, derivado de *tingle*, hoy *tringle*,¹³ con primera documentación en el francés en 1328. Y éste procede de un derivado del nórdico antiguo *tengja*, ‘unir, atar’.¹⁴ En Galicia hay testimonio de la forma *trincado* desde el siglo XV en la acepción de ‘un tipo de barco’ cuyas tablas se unen con solapas.¹⁵ De *tinglado* hay documentación en el español desde 1675 cuando aparece con el mencionado significado, ‘tingladillo’, en el *Breve diccionario de términos de Marina* confeccionado por Pedro Fernández Navarrete.¹⁶ Aquí observamos que el diminutivo *tingladillo* significa efectivamente lo que solía expresar el vocablo *tinglado* antes de sufrir un cambio semántico.¹⁷

Hoy *tinglado* aparece con las acepciones ‘artificio, enredo, maquinación’ y, coloquialmente, ‘barullo de gentes o cosas’. En Cuba se encuentra esta voz por un lado con el significado de ‘tablado en ligero declive donde cae la miel que purgan los panes de azúcar’ (DRAE) y, por otro, el de ‘tortuga de gran tamaño’ (DEC).

La voz náutica **tolete** significa ‘escámo’ de una embarcación menor. También refiere a la estaca pequeña colocada en la borda del bote y en la cual se ata el remo. El vocablo pasa del francés al español, lengua en la que se testimonia en 1587 al encontrarse incluido en *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos ...* de García de Palacio (DEC). La voz *tolet* tiene documentación en Francia desde 1385 cuando aparece en fuentes normandas.¹⁸ Se trata de una voz germánica, probablemente del nórdico antiguo *þollr*, ‘abeto’, ‘escámo’, forma todavía en uso en el islandés: *þollur*.

En varios países Hispanoamericanos, entre ellos Cuba, la palabra ha adquirido el sentido de ‘garrote corto’ o ‘especie de pequeño bastón, muy fuerte, que usa la policía’ (DRAE, DEC). En el habla coloquial de Cuba se usa también para el ‘billete o moneda de un peso’; y en Cuba y la República Dominicana designa además al miembro viril. Tanto en Cuba como en Colombia y las Islas Canarias el vocablo se aplica como adjetivo, marcado de despectivo, cuyo significado es ‘tardo y torpe para comprender’ (DRAE) o ‘persona que da muestras de escasa inteligencia, cultura o instrucción’ (DEC). En Cuba el término estudiado ha dado origen a locuciones con un sentido no marítimo. Cabe mencionar de *tolete*, expresión que suele usarse «precedido por un sustantivo, para ponderar la magnitud o envergadura de lo expresado por éste» (DEC). También se encuentra *estar al tolete* o *estar que juega al tolete*, locución que expresa la existencia de algo «en cantidad considerable en un lugar» (DEC). ¡*Le ronca el tolete!* y ¡*manda tolete!* son expresiones coloquiales que se utilizan «para expresar asombro, sorpresa o contrariedad» (DEC). De *tolete* se ha formado el sustantivo derivado *toletazo*, es decir, golpe dado con un tolete con la intención de

hacerle daño a alguien o golpe que se recibe por accidente o descuido. El término se emplea también en el béisbol para designar el ‘hit que da un jugador’. Y relacionados con este deporte nacional cubano son los términos *toletería*, ‘capacidad ofensiva de un equipo’, y *toletero*, ‘bateador que conecta la bola frecuentemente y con fuerza’ (DEC).

Al casco de la embarcación pertenece la **bita**, voz que Corominas y Pascual definen como ‘poste al que se ata el cable del ancla al fondear’.¹⁹ Se trata de un vocablo con registro en el español desde 1504²⁰ cuando pasa a la lengua por medio del francés *bitte*, ‘poste’, procedente del nórdico antiguo *biti*, ‘travesañón’. Se documenta por primera vez en el francés en 1382-84, fecha de su aparición en un texto de Ruán.²¹ Un derivado de este nordismo es *bitoque* cuyo significado en el español es ‘tarugo de madera con que se cierra el agujero o piqueta de los toneles’ (DRAE) pero cuya acepción en el español cubano es ‘especie de hamburguesa rodeada por una lonja de tocino frito o asada’.²² y ‘cánula de la jeringa’.²³ Otro derivado es *bitongo*, voz que aparece en el sintagma *niño bitongo*, ‘niño zangolotino’. Corominas y Pascual no desestiman la posibilidad de que viene de *bita* en el sentido de ‘miembro viril’, significado con el que se encuentra en francés.²⁴ En cubano, *bitongo*, que se usa como adjetivo tanto como sustantivo, ha sufrido una ampliación semántica al adquirir una connotación política, pues «a raíz del triunfo de la Revolución se llamó *bitongos* a los alumnos de las escuelas privadas que se alinearon del lado de la contrarrevolución y de la clerecía reaccionaria».²⁵

Antes de zarpar y salir a altamar conviene *equipar* la nave o ‘proveerla de lo necesario para su navío y defensa’ (DRAE). La forma antigua española *esquipar* se atestigua en la lengua desde 1587, fecha en la que aparece en la obra náutica de García de Palacio.²⁶ La voz se toma del francés antiguo *eschiper* con registro en esta lengua en fuentes normandas de 1155. Y a su vez, el vocablo procede del nórdico antiguo *skipa*, ‘equipar un barco’.²⁷

Este nordismo también ha llegado a significar ‘proveer a alguien de las cosas necesarias para su uso particular, especialmente de ropa’ y ‘proveer del equipo necesario a industrias, urbanizaciones, sanatorios y otros establecimientos’ (DRAE). La forma derivada *equipo*, ‘acción y efecto de equipar’, también se aplica a un ‘grupo de personas destinados a distintas funciones’, además de pertenecer a la terminología del deporte con el sentido de ‘cada uno de los grupos que se disputan el triunfo’. En el béisbol cubano, *equipo visitador* es el ‘equipo al que corresponde jugar a la defensiva en la segunda parte del inning’ (DEC). La frase coloquial *jugar en o para el otro equipo* en Cuba y Venezuela quiere decir ‘ser homosexual’ (DRAE). Y en Cuba, para conjunto de aparatos de música se habla de *equipo de audio* (DEC).

A la hora de zarpar suele haber mucha actividad a bordo de una nave, entre otras cosas hay que **guindar** las velas, ‘izar por medio de guindaste’, ‘subir algo que ha de colocarse en alto’, ‘halar’.²⁸ La voz *guinda* se halla en un documento datado en 1302, fecha que constituye el primer registro del vocablo en la lengua española. La voz, que es de origen nór-



dico, pues viene de *vinda*, 'envolver', 'devanar', 'izar',²⁹ pasa al español por medio del normando *winder* y del francés antiguo **gwinder*. Es de notar que la forma *winder* presenta su primera documentación en textos normandos que datan de 1160-1170.³⁰

En varios países hispanohablantes este vocablo ha extendido su significado, pues además de su sentido primitivo ha incorporado otros. De modo que *guindar* también ha tomado el empleo general de 'ahorcar a una persona', se usa asimismo para 'poner algo en alguna parte de manera que cuelgue de ella' además de aplicarse para 'suspender a alguien en un examen' (DRAE y DEC). Las frases coloquiales cubanas *guindar alguien el piojo* y *guindar alguien el sable* significan 'morir una persona' (DRAE y DEC). *Guindar el sable* también se usa para 'abandonar definitivamente una persona la ocupación a la que se dedicaba' (DEC). La forma coloquial *guindarse* quiere decir 'reguindarse, colgarse una persona de algo o de alguien', otra acepción es 'ahorcar a una persona' y también ha pasado a significar 'aprovecharse alguien de los demás haciéndose invitar o no pagando las cosas que utiliza o los servicios que recibe' (DEC). En Cuba se ha formado el derivado *guindado*

jante' (DRAE).

Guindadas las velas se comienza a **singlar**, 'navegar'. *Singlar* es una voz que procede del nórdico antiguo *sigla*, 'navegar'. Este préstamo está atestiguado en el *Cuento de Otas*, texto español fechado en 1380.³² El vocablo entra en el español por medio del normando, dialecto en el que se documenta *sigler* en 1080 aproximadamente, y el francés. La forma actual del préstamo en la lengua francesa es *cingler* con registro desde el siglo XIII³³ o el XIV³⁴. *Sigler* llega a ser *cingler* por cruce o contaminación con *cingler* 'frapper avec une baguette flexible'.³⁵

De *singlar* se ha formado en español *singladura*, 'distancia recorrida por una nave en venticuatro horas', voz que se atestigua desde finales del siglo XV.³⁶ Y alteraciones de la palabra son *singar*, 'remar con un remo en la popa' y *singa*, 'acción y efecto de singar'.³⁷ De acuerdo con lo que sostienen algunos estudiosos, en las Antillas -Cuba y la República Dominicana- esta forma, *singar*, ha sufrido un desplazamiento significativo, pues ha pasado a significar 'realizar el acto sexual'.³⁸ Otros expertos afirman, sin embargo, que se trata de una alteración de *chingar*, 'practicar el coito',³⁹ voz gitana que se encuentra tanto en

que colo-quialmente hace referencia a una 'persona o cosa que cuelga de algo o que está agarrado a una cosa de la que cuelga'. La expresión *andar guin-dado* es 'a provecharse alguien de los demás' y *estar guindado* tiene el mismo significado (DEC). Otros derivados del término son *guindajo* y *guindalejo*, 'objeto que cuelga de alguna manera', y *guindalera*, 'conjunto de objetos que cuelgan de alguna parte'. Y *guindola* 'miembro viril' es en cubano voz de alto grado de tabuización,³¹ término que aparece en el diccionario de la Real Academia Española sólo con explicaciones relacionadas al mar siendo la primera acepción 'pequeño andamio volante, compuesto de tres tablas que, unidas y colgadas por sus extremos, abrazan un palo, y se emplea para rasarlo, pintarlo o hacer en él cualquier otro trabajo seme-

el español peninsular como en el español americano (DRAE). En español cubano el vocablo también significa 'molestar o importunar a alguien' (DEC), significado que también tiene la voz *chingar*. En todo caso, de *singar* se ha formado el derivado *singüeta* que en Cuba tiene el sentido de 'coito' y también 'sentimiento de molestia o fastidio' (DEC). *Dar una singada* es en Cuba 'realizar el coito' (DEC). Cabe indicar que la palabra y sus derivados pertenecen al lenguaje coloquial y alcanzan alto grado de tabuización.

Las expediciones de los vikingos solían constar de numerosas embarcaciones o una **flota**. Esta voz equivale a 'conjunto de barcos' o 'escuadra'. El vocablo pasa al español por intermediación del normando, donde se atestigua en 1080, y el francés, lengua en la que se encuentra desde 1140/60, y éste es tomado, a su vez, del nórdico antiguo *floti*, 'conjunto de barcos'.⁴⁰ La voz aparece en el español hacia 1260, fecha en la que se documenta en las *Partidas* de Alfonso X.⁴¹

Actualmente el vocablo se usa para 'conjunto de barcos mercantes, pesqueros', etcétera, y frecuentemente está aplicado a conjunto de aparatos de aviación o de vehículos (DRAE). En Cuba, además de lo indicado, se da este nombre al 'conjunto de vehículos automotores, propiedad del Estado, y que están al servicio de un ministerio u otro organismo'; y tiene además el sentido no marítimo de 'herramienta de albañil que consta de una plancha con un mango, y que sirve para extender y alisar algunos materiales, especialmente cemento y yeso' (DEC).

En el presente artículo hemos intentado dar un panorama general sobre varios nordismos marítimos que han penetrado en la lengua española a través del normando y del francés. El estudio de más de cien voces marítimas –bases léxicas, derivados y compuestos– nos ha permitido observar que el nórdico antiguo y moderno aportan, de hecho, un considerable número de marinerismos a la lengua española. Se trata de voces que todavía hoy gozan de bastante vitalidad dentro de la lengua receptora sea con el significado primitivo, sea con una ampliación de significado o con un significado nuevo. ■

NOTAS

- ¹ Los temidos nórdicos –los vikingos– procedían de lo que hoy se conoce como Dinamarca, Suecia y Noruega.
- ² Borges, J.L., *Literaturas germánicas medievales*, Madrid: Alianza Ed., 1995, 11.
- ³ Vid. relatos sobre Björn Breiðvíkingakappi.
- ⁴ Walter, H., *La aventura de las lenguas en Occidente*, Madrid: Espasa, 1998, 323.
- ⁵ Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001), la tercera acepción del sustantivo *nórdico* es «Grupo de las lenguas germánicas del norte de Europa, como el noruego, el sueco, el danés y el islandés». Calificamos, por lo tanto, las voces procedentes de las lenguas nórdicas como nordismos.
- ⁶ Alba, Orlando, «Vigencia y significación sociolingüística de los marinerismos en el español dominicano de Santiago» en Hernández, C., Granda, G., Hoyos, C. et. al., *El español de América: Actas del III Congreso Internacional de el Español de América*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991, 1091.
- ⁷ Falk, H., «Altnordisches Seewesen», *Wörter und Sachen*, IV, 1911, 34.
- ⁸ RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2001 (DRAE).
- ⁹ Julio Guillén Tato, *La parla marinera en el Diario del primer viaje de Cristóbal Colón*, Madrid: Instituto Histórico de la Marina, 1951, 108.
- ¹⁰ Se trata de una forma que procede probablemente de la forma plural *kilir* o de la del dativo singular *kili*, según varios expertos. Puede también tener su

origen en el genitivo singular *kjalar* o plural *kjala*.

- ¹¹ Gorog, R.P. de, *The Scandinavian Element in French and Norman*, New York: Bookman Associates, 1958, 75. Gallimard, *Trésor de la langue française* (=TLF).
- ¹² Haensch, G. y R. Werner, *Diccionario del español de Cuba*, Madrid: Gredos, 2000 (=DEC).
- ¹³ Corominas, J. y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991, p. 495.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Nieto Jiménez, L., *Tesoro lexicográfico del español marinerio anterior a 1726*, Arco/Libros, 2002, p. 173.
- ¹⁷ Desde 1750 significa 'cobertizo'. Corominas y Pascual, op.cit., p. 495.
- ¹⁸ TLF. Gorog, op.cit., p. 78.
- ¹⁹ Corominas y Pascual, op.cit., 594.
- ²⁰ Fichero General de la Real Academia Española.
- ²¹ Gorog, op.cit., 64. TFL.
- ²² DEC. ¿Influencia del inglés *bite* 'bocado'?
- ²³ Morínigo, M.A., *Diccionario del español de América*, Anaya, Madrid, 1993, 83.
- ²⁴ Corominas y Pascual, op.cit., p. 594. Gorog, op.cit., 64.
- ²⁵ Santiesteban, A., *El habla popular cubana de hoy*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1997, 64.
- ²⁶ Nieto Jiménez, op.cit., 85. Corominas y Pascual, op.cit., 651.
- ²⁷ Gorog, op.cit., 69. TLF.
- ²⁸ DRAE. Corominas y Pascual, op.cit., 267-268.
- ²⁹ Gorog, op.cit., 73.
- ³⁰ Ibid. TLF.
- ³¹ DEC, Santiesteban, op.cit., 212.³² Fichero General de la Real Academia Española. Corominas y Pascual, op.cit., 257, aportan principios del siglo XIV como fecha de primera documentación del vocablo.
- ³³ TLF.
- ³⁴ Gorog, op.cit., 67.
- ³⁵ Ibid.
- ³⁶ Corominas y Pascual, op. cit., 257. DRAE.
- ³⁷ Ibid., Ibid.
- ³⁸ Alba, op.cit., 1096, Leocadio Garasa, D., «Voces náuticas en Tierra Firme», *Filología* IV, 1952-1953, 203, Germán de Granda y K. Störl (eds.), «Léxico de origen marinerio en el español dominicano» en Germán de Granda, *Estudios Lingüísticos Hispanoamericanos. Historia, Soidedades y Contactos*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003, 37.
- ³⁹ Morínigo, op.cit., 621, Santiesteban, op.cit., 379.
- ⁴⁰ Gorog, op.cit., 72.
- ⁴¹ Fichero General de la Real Academia Española. Corominas y Pascual, op.cit., 920.



VÍCTOR HUGO y SAINT-EXUPÉRY: ¿artistas visuales *avant-la-lettre*?

Israel Castellanos León

Si el escritor francés Víctor Hugo (1802-1885) se hubiera inclinado más por las bellas artes que por las bellas letras, ¿habría perdido Francia a un insigne literato y ganado en cambio a un artista visual de primer orden? He aquí una pregunta que tal vez el propio interesado se formuló en alguna ocasión. Aunque su vocación primera parecía más escorada hacia la escritura, se asegura que durante algunos años el dibujar reemplazó virtualmente al escribir.¹ Al final, los medios para una u otra actividad creativa eran los mismos: pluma y papel.

No obstante, además de a la tinta, V. Hugo podía convocar en sus dibujos al carbón, al café y a la cera quemada, según reveló el poeta modernista Rubén Darío tras una visita a la casa-museo de su magister.² Darío clamó incluso por una monografía sobre aquellas concepciones gráficas que, a su juicio, completaban la personalidad del «rimador formidable y profético».³

Era bajo el signo de la evasión y el juego que V. Hugo parecía considerar a su creación plástica. Las figuras que colmaban los márgenes de sus manuscritos, o merecían papel aparte, lo entretenían mientras se inspiraba, conforme escribió al poeta y crítico de arte Charles Baudelaire, quien encomió la «magnífica imaginación» de las obras expuestas por V. Hugo en el Salón de 1859.⁴ Sin embargo, la expresión visual también sirvió a V. Hugo de apoyo a sus narraciones. Le ayudó a caracterizar físicamente personajes y escenarios de tramas.

Por demás, él se mostraba muy orgulloso de su creación plástica, variopinta como su producción literaria. Si como autor polígrafo escribió poemas, obras de teatro, novelas y ensayos, como prolífico artista visual realizó caricaturas, paisajes y apuntes, con tinta, gouache, o una técnica mixta que incluía materias inusuales para un pintor o dibujante. Solía experimentar. Se afirma que acostumbraba retocar las formas caprichosas formadas por la tinta al interior de un papel doblado, hasta lograr percepciones sorprendentes e imaginativas con la inserción de elementos figurativos en esas manchas.

Le gustaba enmarcar ciertos dibujos y colgarlos en las paredes de su hogar, donde sus íntimos pudie-

ran elogiarlos. El escritor Théophile Gautier, también crítico de arte y dibujante, celebró el «prodigioso sentimiento plástico» del gran patriarca de las letras francesas.⁵ Hubo incluso diletantes indiscretos –bien o mal intencionados– que declararon preferir los dibujos de V. Hugo a sus libros. Y como el autor de *Los Miserables* estaba obsesionado por el fantasma de la grandeza y la posteridad, decidió legar a la Biblioteca Nacional de Francia dos tercios de sus dibujos y grabados... *pour le cas où*, por si acaso.

¿Podía actuar de otra forma V. Hugo; él, que si bien abrazaba las ideas artísticas –y hasta políticas– renovadoras, no soportaba las penurias de la bohemia? Aunque vivió en el exilio, la vida de privaciones materiales que sobrellevaron pintores como Paul Cézanne o el mismo Vincent van Gogh –que admiraba los dibujos de V. Hugo–, por querer preservar sin concesiones sus credos artísticos, funcionaría mejor como argumento de una historia romántica. La literatura –sobre todo, la novela por entregas o folletín– era entonces un arte más lucrativo, prestigiado y prestigiante; más recomendable para hacer sobrevivir al artista en un medio hostil donde la figura tutelar del mecenas había hecho mutis, prácticamente. O, más bien, el creador la había casi ignorado, con el fin de alcanzar mayor autonomía artística.

Si las poesías hugolianas ya tenían detractores a causa de la invención de un sistema retórico capaz de expresar la desmesura romántica frente a la medida neoclásica, ¿cuántos impugnadores no habrían tenido sus creaciones plásticas, las cuales eran tan poco académicas que su autor las definía como «trazos de pluma improvisados más o menos torpemente sobre el papel»? Enterado posiblemente de las reservas con que fueron inicialmente acogidas las obras de pintores románticos como Eugène Delacroix, él evitó prudentemente someter sus desconcertantes dibujos a los criterios de la Academia; y soslayó exponerlos habitualmente en salones oficiales. Sin embargo, V. Hugo sabía dibujar «correctamente». Fue de manera deliberada que se apartó del saber escolástico, en aras de una libertad por la que llegó a pronunciarse abiertamente en el prefa-

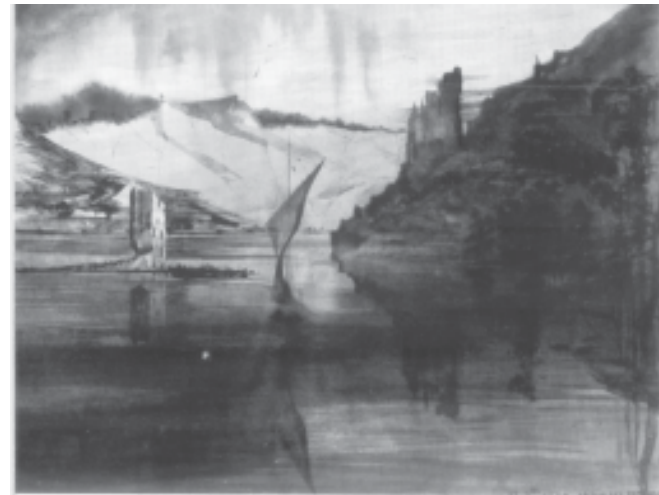
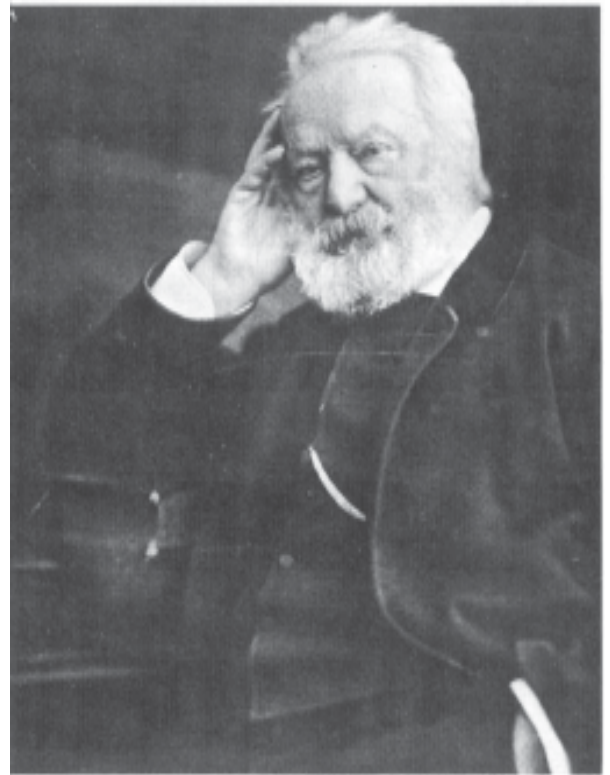
cio de su drama histórico *Oliver Cronwell*. En ese prólogo, tenido por manifiesto del teatro romántico, declaró que el arte no tenía derecho a suprimir lo grotesco y lo feo porque ambos forman parte del Hombre y la Naturaleza. Y los incluyó en la escena teatral francesa.

V. Hugo pintaba tanto hermosos y lánguidos paisajes, a veces con ruinas arquitectónicas –a tono con el esplín y la evasión al pasado, típicos del romanticismo– como dibujos donde exaltaba el sentimiento romántico a tal punto que distorsionaba las figuras. Estos últimos debieron esperar al siglo XX para ser plenamente comprendidos y revalorizados a la luz del expresionismo, a causa de la deformación; por el surrealismo, en virtud del automatismo psíquico con que algunos fueron concebidos; por el informalismo, gracias a los trazos gestuales arbitrarios; por el cubismo, debido al empleo del collage... Se afirma que Picasso tenía algunos en su colección.

La centuria del XX le debe también a V. Hugo la idea de que la poesía existe en el arte bajo *n'importe quelle forme*: ya sea versificada, prosística, dibujada, pintada... ¿Poesía no significa acaso creación? Esa indicación sobre los vestidos engañosos del arte, esa noción del color de los tiempos, ese juego con la historia presente y futura –observable en toda su obra– adquirieron incluso plena vigencia con los postulados ahistoricistas del tan sobado postmodernismo. Como precursor en las artes visuales también podría ser considerado su compatriota y colega Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944). Ya desde el primer capítulo de *El Pequeño Príncipe* (1943), él adelantó la que, citada hasta el agobio, ha devenido la tesis más celebrada del libro: «no se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos». ⁶ Y aunque, con el fin de probarlo recurre, paradójicamente, a demostraciones visuales, estas alcanzan a negar la concepción del positivismo iconográfico de su compatriota Gustave Courbet.

Para este paradigma del realismo estético decimonónico, «la pintura es un arte esencialmente concreto y solo puede consistir en la representación de cosas que sean a la vez reales y existentes. Es un lenguaje completamente físico que, en lugar de palabras, emplea todos los objetos visibles. Un objeto abstracto, invisible, inexistente, no pertenece al dominio de la pintura». ⁷ Ni al del dibujo, por extensión; y menos al de la ilustración, según el ideario de ese pintor francés.

Nacido en el último año del siglo XIX, Saint-Exupéry fue plenamente un intelectual de la primera mitad de la centuria pasada. Poeta, ensayista y filósofo, este escritor galo tuvo el privilegio de vivir el período de las llamadas vanguardias artísticas europeas, la trepidante yuxtaposición de ismos. Coincidió temporalmente con el más literario y longevo de todos: el surrealismo, el movimiento que más hondamente experimentó con la imagen escrita y visual, el que más caló en la semiótica del lenguaje, en los problemas del referente y el significado. Recuérdese por ejemplo, aquella pintura surrealista de René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe*—Esto no

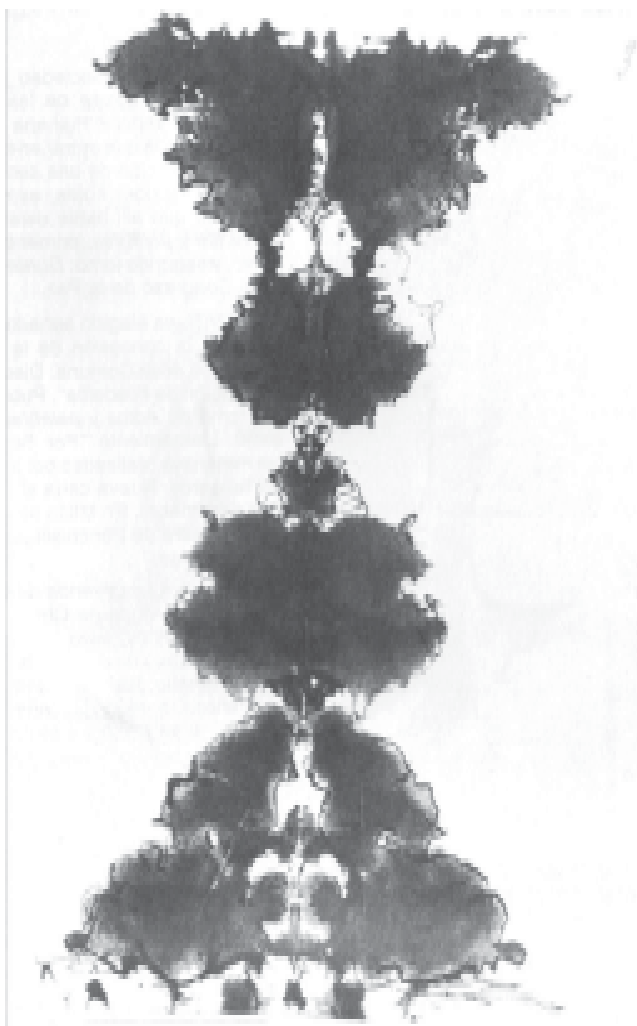


Las imágenes de las páginas 54 y 55 están tomadas de la revista *Correo de la Unesco*, noviembre de 1985.

Nadar. Retrato de Víctor Hugo, 1878.

Víctor Hugo. *La Roca*.

Víctor Hugo. *La torre de las ratas*, 1840-1847, pluma y aguada de tinta.



es una pipa-, en cierta medida precursora del conceptualismo, por haber sido un cuestionamiento visual al nominalismo, a la convención verbal para designar objetos.

«Mi dibujo no representaba un sombrero. Representaba una serpiente boa que digería un elefante»,⁸ protestó el amigo del principito, varios años después de haber mostrado a personas mayores el dibujo en el cual solo habían visto un sombrero. Eran individuos pragmáticos, a los que si en un test psicológico les hubiera mostrado la imagen de un caballo, la habrían identificado en el acto, probando saber reconocer las oportunidades en la vida.

Eran sujetos que en el segundo dibujo del infante devenido luego en aviador, reconocieron de inmediato al elefante dentro de la boa, pero dejaron de ver entonces al sombrero. No percibieron así la imagen múltiple o paranoica, potenciada por otro surrealista -Salvador Dalí- en obras como aquella donde la entrada de una gruta era un perfil a la vez. Mas la crisis de representación llegó a su clímax cuando el principito no quedó satisfecho con ninguna de las ovejas que le dibujó el piloto. La primera, por estar enferma; la segunda, porque era más bien un carnero -tenía cuernos-; la tercera, por ser muy vieja. Pero a la cuarta fue la vencida: era el fin de la figuración. El rostro del pequeño crítico se iluminó entonces: había triunfado la abstracción: una caja, una forma geométrica con tres aberturas para la imaginación, contenía a la oveja deseada por el principito: «No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos».

¿Y cuál, si no la sensibilidad pura, era el fin del suprematismo, esa corriente abstracta que fue otro de los ismos vanguardistas? Como afirmó el ruso Kassimir Malevich, fundador de ese movimiento: «el suprematismo es el arte puro que se había perdido y se ha vuelto a hallar: aquel arte que, con el pasar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto detrás de las 'cosas' que se han ido multiplicando».⁹

Pero si al pintor ruso pareció agotársele la sensibilidad cuando pintó el cuadrado blanco sobre un fondo de igual color, la zorra que le había regalado al principito el secreto de la espiritualidad recordaría siempre al niño gracias al trigal donde lo conoció, cuyos reflejos dorados le harían evocar el cabello de quien la había domesticado. Amarilla era también la serpiente que lo ayudó a liberarse del cuerpo har- to pesado para que lo esencial, lo invisible: el alma, pudiera emprender su simbólico viaje al Cielo.

Al día siguiente de esa «partida», el aeronauta dibujó como un paisaje vacío, desolado, el lugar donde había desaparecido su amiguito. Habría sido antipoética y atroz una nueva versión de su primer dibujo: una serpiente, otra vez, pero con un niño en su interior. Al año siguiente de publicar el libro, su autor desapareció sin dejar rastros, mientras cumplía una misión en su aeroplano...

El piloto relató su encuentro con el pequeño que se esfumó cuando la serpiente envenenó su inocencia; pero narró también sus experiencias «infantiles» con los adultos. A través del narrador-personaje, el autor va ilustrando la historia, asentando la memoria visual del relato. Y lo hace de una manera

Víctor Hugo. Mancha de tinta retocada sobre el papel plegado, ca.1850.

Víctor Hugo. Gavroche a los once años.



expositiva, que empleada como método contraviene de algún modo la intención antipositivista de las ilustraciones. Y ello, por el sentido pedagógico que anima a todo el libro. El aviador ilustra para el lector, pero también lo hace para el principito, el cual deviene así en una suerte de comitente que aprueba o disiente de los dibujos que encarga. En *El Pequeño Príncipe* no se recrean las esencias humorísticas, abundantes en la narración. Se ilustra más bien la fantasía del texto, se convocan los géneros del retrato y del paisaje, animados por la sobriedad y el protagonismo de una línea activa que en su carácter de apunte tiende a la informalidad del dibujo infantil, pero evidencia un conocimiento de la perspectiva, las proporciones y la sintaxis visual.



Más, ni para niños ni para adultos: para la vida es *El Pequeño Príncipe*. También en ese sentido sirve de ilustración, es decir, de aprendizaje. Empeñado en trasladar su propia obra del código verbal al icónico, Saint-Exupéry alcanzó lo que se propuso: una redundancia informativa, donde la imagen gráfica participa de la poesía y la honda subjetividad del texto literario, teniendo así vibraciones más bien estéticas, sensitivas, potenciadas por el «temblor expresivo de la línea».¹⁰

Las connotaciones, las remisiones artísticas –lejanas– son para entendidos y amantes de la lucubración. Los dibujos de Saint-Exupéry tienen, desde luego, esa eficacia comunicativa que comporta el trazo sumario en pos de la rápida aprehensión del mensaje, de la veloz lectura inherente al diseño gráfico.

Saint-Exupéry concibió sus dibujos como ilustraciones, como apoyo visual para la historia que narró. Como a V. Hugo, podían servirle también para la inspiración literaria y pergeñar mejor la expresión escrita de sus ideas. Saint-Exupéry destinó esas imágenes a figurar en la publicación de su manuscrito. V. Hugo, si bien concibió portadas de libros suyos –como *La leyenda de los siglos*–, consideraba que su creación plástica podía tener valor autónomo. A diferencia de él, Saint-Exupéry no estaba aguijoneado por

pretensiones artísticas ni tenía obras de galería que confrontar.

De cualquier modo, ambos han corrido pareja suerte: son más re-conocidos por sus obras literarias, aunque fueron también artistas visuales y precursores incluso de tendencias artísticas modernas. *Voilà bien!* ■



NOTAS

¹ Cf. revista *Correo de la UNESCO*. París, noviembre de 1985, p. 18.

² Idem, p. 36.

³ Idem, p. 34.

⁴ Idem, p. 18.

⁵ Idem.

⁶ Saint-Exupéry, Antoine de. *El Pequeño Príncipe*. La Habana, Ediciones Huracán, 1969, pág. 88.

⁷ Palenque, Amado. *Gustave Courbet*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985, pág. 103.

⁸ Saint-Exupéry, Antoine de, op.cit.

⁹ Jubrías, María Elena. *Historia Social del Arte IV*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1984, pp. 26-27.

¹⁰ Juan Acha utiliza esa expresión al teorizar sobre los aspectos del dibujo artístico, pero en su alcance sensitivo (es decir, estético). Cfr. *Huellas Críticas*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1994, p. 86.

Imágenes tomadas
de Antoine
de Saint-Exupéry.
El Pequeño Príncipe.
Ediciones Huracán,
La Habana, 1969,

NUEVA EDICIÓN DE *Cien años de soledad*

Una nueva edición cubana de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, fue presentada a fines del pasado año como homenaje a los ochenta años de un escritor imprescindible en la historia de la literatura en lengua hispana.

Ilustrada por Roberto Fabelo y publicado por el sello Arte y Literatura, con este volumen el Instituto Cubano del Libro festejará también los cuarenta años de una obra que imprimió un nuevo rumbo a la narrativa y destapó el boom de la literatura latinoamericana. La novela puso en el mapa del mundo a Macondo, un territorio que como la Yoknapatawpha, de William Faulkner, entró en el doble reino de la realidad y los sueños, por derecho propio.

Cuando comenzó a escribirla a los 38 años, con cuatro libros ya publicados, García Márquez solo tenía en mente un párrafo, que se le impuso por sí mismo, según confesión propia. «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». No tenía la menor idea de lo que significaba. No sabía adonde lo llevaría. En Cuba, esta novela es una presencia familiar; y su nueva edición, una ocasión para que el lector, al festejar a Gabo, se festeje a sí mismo. **(Fuente: PL)**

DE LA CULTURA COMUNITARIA

Reconocer la obra de toda la vida, así como el aporte significativo de personalidades e instituciones al desarrollo artístico, es el propósito del Premio Nacional de Cultura Comunitaria, que este año les fue otorgado a Isis Gardenia Palancar, Reynaldo Heredia, Adalberto Rabeiro y La Tumba Francesa de Bejuco, de Sagua de Tánamo, Holguín.

Guillermo Artilles, presidente del Consejo Nacional de Casas de Cultura, que auspicia el alto estímulo, subrayó la trayectoria de la santiaguera Isis

Palancar como Instructora de artes plásticas, dirigente y promotora cultural. El guantanamero Reynaldo Heredia ha sobresalido por su labor como Instructor de arte en la zona de Mayarí Arriba, fundador de la escuela de superación de directores de orquesta y formador de un gran número de artistas profesionales y del movimiento de aficionados. En igualdad de condición el jurado distinguió a Adalberto Rabeiro, portador de un quehacer cultural heredado de forma familiar, a sus ochenta y nueve años de edad desempeña un importante papel en la formación de las nuevas generaciones en las disciplinas de la música, la dirección artística y el deporte local.

Avalada por su carácter rural, La Tumba Francesa de Bejuco, se destaca por la majestuosidad de sus danzas tradicionales, traídas a Cuba hace siglos por los colonos galos y sus esclavos durante la revolución haitiana. **(Fuente: AIN)**

SILVIO EN CUARENTA Y TRES VOCES

Un nuevo disco vino a refrescar las razones por las que Silvio Rodríguez se ganó un lugar en las primeras filas de la cultura cubana. Selecta colección de canciones escritas por el cantautor, pero interpretadas por «sus hermanos de oficio», cuarenta y tres trovadores de diversas generaciones, fue presentada en la Sala Majadahonda del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau bajo el título *Te doy una canción*.

El poeta Víctor Casaús, acompañado de Silvio, afirmó: «Este álbum es un regalo del Centro Pablo para los admiradores de la Nueva Trova y de la obra de uno de sus fundadores». Grabado durante los conciertos de homenaje al autor de «La era está pariendo un corazón», en el espacio A Guitarra Limpia, el álbum incluye conocidos nombres de la Nueva Trova como Vicente y Santiago Feliú, Sara González, Gerardo Alfonso, Frank Delgado, Carlos Varela y otros más jóvenes como Diego Gutiérrez, Eduar-

do Sosa, Erick Sánchez, Charly Salgado, Fernando Bécquer, Tony Ávila, Silvio Alejandro y el dúo Ariel y Amanda, entre otros.

Durante un encuentro donde rompió los frenos del tiempo para sostener una cordial conversación por más de dos horas, Silvio recordó su vinculación con el Centro Pablo, reveló las motivaciones de su gira por los centros penitenciarios y se entregó a confesiones acerca de los proyectos que ocuparán su vida en los años por venir. **(Fuente: Granma Digital)**

MARTA VALDÉS, LA MÚSICA

Unánime fue la decisión del jurado integrado por los maestros Harold Gramatges, Juan Formell y Digna Guerra, cuando decidieron entregar el Premio Nacional de Música 2007 a la prestigiosa compositora Marta Valdés.

Sus canciones se distinguen por la excelente factura musical y literaria, de líneas melódicas que exigen una afinación precisa y armonizaciones de alto vuelo. Considerada como parte del movimiento del filin, es autora de canciones que han marcado una etapa de la canción. Entre otras, están «En la imaginación», «Tú dominas», «Palabras», «No es preciso», «Tú no sospechas», y «Canción difícil».

Aparte de su labor como compositora de canciones, ha hecho música para teatro y cine, además de escribir regularmente sobre temas musicales, y se ha presentado como intérprete de sus obras acompañándose con la guitarra. **(Fuente: CUBARTE)**

PREMIO REINA SOFÍA

DE PATRIMONIO

La reina Sofía de España entregó el premio de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural que lleva su nombre, a la Oficina del Historiador de La Habana y al Museo Ixchel del Traje, de Guatemala, por su trabajo en el mantenimiento de su identidad cultural.

Eusebio Leal, que recibió el premio en la categoría de patrimonio mate-

rial, agradeció a la Reina «haber colocado su diadema sobre la ciudad y sobre la obra de empeño y pasión rabiosa con que hemos luchado para restaurar» el centro histórico de La Habana. El jurado del V Premio Reina Sofía decidió «por unanimidad» galardonar a la Oficina que dirige Leal por ser un «referente de reutilización del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo social y económico de la comunidad».

«Este proceso se ha materializado en una ingente labor de restauración de edificios, espacios urbanos y elementos de valor patrimonial, su posterior inserción en la actividad de La Habana y una especial atención a la mejora de las condiciones de vida de los habitantes del centro histórico», según el jurado.

Leal aseguró que su Oficina seguirá con su trabajo «para que las generaciones futuras encuentren ese sentido de belleza, de unidad, de hermosura, que la ciudad supone». También rindió un pequeño tributo al otro galardonado, el Museo Ixchel del Traje, en la categoría de patrimonio inmaterial, concedida por primera vez.

Estos galardones, dotados con 30.000 euros, están destinados a «reconocer una obra, una iniciativa o una trayectoria profesional que destaque en el ámbito de la conservación y restauración de patrimonio material e inmaterial». **(Fuente: AFP)**

LISANDRO OTERO



Acá, en nuestra redacción, nunca olvidaremos su paso como director de esta revista en los duros sesenta, ni la charla de toda una tarde que nos dedicara hace unos años. Y, junto a muchos otros, no dejaremos de reco-

nocer que ha desaparecido una de las voces más importantes de la narrativa cubana contemporánea: Lisandro Otero.

Desde la aparición en 1955 de su libro *Tabaco para un jueves santo y otros cuentos cubanos*, Otero publicó más de veinte títulos dentro de los géneros novela, testimonio, ensayo y periodismo. Es autor de la Trilogía cubana (*La situación*, Premio Casa de las Américas 1963, *En ciudad semejante*, y *Árbol de la vida*), y entre otros libros pudieran mencionarse *Pasión de Urbino*, *Temporada de ángeles*, *Boleros*, *General a caballo*, *La travesía* y *Charada*. La diversidad de su obra ha sido traducida a catorce idiomas.

Fue alumno de Filosofía en la Universidad de La Habana, se graduó de periodista en la Escuela Manuel Márquez Sterling y realizó estudios de Literatura en la Universidad de La Sorbona, París, donde fue discípulo de Roland Barthes y Michel Butor. Fue colaborador habitual de periódicos de América Latina y Europa. Director, jefe de redacción y columnista de revistas y diarios como *Revolución*, *La Gaceta de Cuba*, *Cuba* y *La Jiribilla*, así como editorialista de la Organización Editorial Mexicana. Como docente, impartió conferencias en las universidades de La Sorbona, Heidelberg, San Marcos, Londres, Estrasburgo, UNAM de México y Burdeos.

Nunca estuvo ajeno a la vida cubana, por lo que tomó parte en la lucha insurreccional clandestina contra la dictadura batistiana. Luego, supo repartir su tiempo y cumplir importantes responsabilidades en instituciones culturales cubanas, la UNEAC y el servicio exterior. Como periodista y diplomático fue testigo y cronista de trascendentes eventos históricos, entre los que pueden citarse los esfuerzos sociales de la unidad popular en Chile y la guerra de Viet Nam. También se desempeñó como consejero cultural en las misio-

nes diplomáticas cubanas en Gran Bretaña, Rusia y Chile.

Se le otorgó, en el año 2002, el Premio Nacional de Literatura y le fue conferido el Premio Nacional de Periodismo de la República de Cuba y el

grado de Oficial de la Orden Nacional del Mérito de la República Francesa. En el momento de su fallecimiento presidía la Academia Cubana de la Lengua y era miembro correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia norteamericana de la Lengua. **(Fuente: La Jiribilla)**

FALLECIÓ EL COREÓGRAFO CUBANO ALBERTO ALONSO

El coreógrafo Alberto Alonso, importante figura en la historia de la danza escénica cubana, falleció este primero de enero, a los noventa años de edad, en Estados Unidos, donde residía desde hace varios años. Uno de los principales iniciadores del movimiento coreográfico cubano, Alonso colaboró en 1948 en la fundación del hoy Ballet Nacional de Cuba, junto a Alicia y Fernando Alonso, este último, hermano de Alberto.

Trabajó también en la Sociedad Pro Arte Musical, en la televisión y en distintos cabarés de la capital. Encabezó, además, distintos proyectos de grupos danzarios. Entre sus coreografías más conocidas se encuentran *Carmen* y *El Güije*. **(Fuente: Juventud Rebelde Digital)**

PREMIO NACIONAL DE TEATRO PARA MILIÁN

José Milián Martínez es uno de los teatreros cubanos más prolíficos: autor de unas cincuenta obras, director de numerosas puestas en escena y conocedor de otros quehaceres del género. Por eso a nadie sorprendió que fuera reconocido con el Premio Nacional de Teatro 2008.

En su decisión, el jurado tuvo en cuenta la «importante, extensa y sostenida labor en el teatro cubano» de este creador nacido en Matanzas en 1946 y calificó varias de sus obras como «textos insoslayables dentro de la dramaturgia nacional». Milián es autor, entre otras piezas, de *Vade retro*, escrita cuando solo tenía quince años de edad, *La toma de La Habana por los ingleses*, *Las mariposas saltan al vacío*, *Si vas a comer espera por Virgilio* y *Mamíferos hablando con sus muertos*. **(Fuente: Granma Digital)**

El pasado 14 de diciembre, cuando en la sala Taganana del Hotel Nacional se entregaron los así llamados premios colaterales del 29 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, *Revolución y Cultura* hizo público el suyo. En esta ocasión el jurado, integrado por nuestros colegas Jaime Sarusky, Premio Nacional de Literatura, y Concepción Díaz-Páez, decidió reconocer como mejor documental de arte a la cinta *Un son para un sonero*, de la realizadora cubana Lourdes de los Santos, «por la calidad de su discurso narrativo y plástico, al reflejar con eficacia, belleza y una cubanía indiscutible, las aristas personal, humana y artística de Adalberto Álvarez, figura emblemática de la cultura cubana y exponente de sus mejores tradiciones musicales». El premio consistió en una acuarela y un cofre decorado, obras del artista Rubén Fernández. Días antes, el 3 de diciembre, en la galería Espacio Abierto de nuestra sede, fue inaugurada «El poder de la expresión», muestra de dibujos del gran artista cubano Domingo Ravenet. En el catálogo podía leerse lo siguiente:



Para Ravenet la línea se hace constante imprescindible, ya no solo del dibujo—en el que se convierte en su protagonista principal—sino también de la pintura y la escultura—sostenes principales de su amplísima carrera artística—, en las que, precisamente no marcará nunca límites y, así, transformarse en poder, el poder de la expresión de un creador que la esgrimió, asimismo desde el campo de la docencia del arte.

Apuntes, estudios, bocetos y dibujos con perfil propio, dan prueba de un dominio excepcional del elemento que Ravenet defendió por sobre todas las cosas: el grafito.

Y más lejos en el tiempo, el 15 de octubre, «Rostros de fe», del fotógrafo Luis Bruzón, ocupó nuestra galería.

Del artista afirmó Alberto Granado:

[...] atrapa con la agudeza de su lente expresiones artísticas y culturales, aproximándonos a estos rostros y dejando plasmado con nitidez particularidades de las facetas de las procesiones de Caridad del Cobre y San Lázaro, llenas de expresiones plásticas que configuran nuestra identidad.



[...] Estas imágenes constituyen también un elemento para la difusión y saldan una deuda, revalorizando la celebración, quedando patente en ellas la realidad de una personalidad propia y arraigada, que enaltece y difunde la proyección social de nuestro pueblo. |

¿Divino tesoro?

Laidi Fernández de Juan

Hace muchos años escuché una anécdota que no entendí. Me parecía increíble y hasta irrespetuosa. Luego, como sucede cuando pasa el tiempo, reconocí que yo era demasiado rígida, tal vez excesivamente joven, y ahora que no soy ni lo uno ni lo otro, la voy a contar:

Eran los años setenta. Un respetadísimo profesor de la Universidad de La Habana pidió, justo antes de iniciarse un curso, el programa de las actividades que desarrollarían los nuevos alumnos. Lo estuvo revisando durante varias horas, ante la mirada de los jóvenes maestros, que temían que tal vez le parecerían insuficientes los contenidos que se sugerían para cada materia. El programa, elaborado como un plan esquemático donde se especificaban los horarios, le pareció aceptable al gran académico, hasta que hizo la siguiente observación: ¿Por qué no se contempla el tiempo de comer catibía?

Curiosa pregunta.

Que nadie pudo responder. O nadie quiso entender.

El entretenimiento es tan necesario como cualquier otro aprendizaje, pero no acabamos de comprenderlo. O peor, soslayamos las acciones que puedan conducir a la recreación, esgrimiendo el cómodo argumento de la escasez de recursos. El resultado es que nos rodeamos de un ambiente que nos usurpa el mal gusto, la mediocridad de una música castigadora, teleseries importadas que son la banalidad viajando en carro blindado, parques atestados de jóvenes que visten de negro para que los miren haciendo nada, un peligroso aumento de bebedores que va pululando en busca de alcoholes baratos y una masa de criaturas que nos exige diversiones.

Sin embargo, el poderoso caballero sí sabe. Y quienes lo manipulan, más. Para la gran multitud de jóvenes (y para nosotros, sus padres), no hay muchas opciones aceptables. Precios inalcanzables son exigidos incluso para disfrutar de conciertos de quie-

nes hasta hace poco, eran tan necesitados de diversión como esos muchachos (y sus padres) que ahora deben elegir entre escucharlos y un jabón de lavar.

Las ciudades que nos ven marchar, que se enarbolan con nuestras banderas, que escuchan nuestros reclamos (y el de nuestros hijos), que se estremecen junto a nosotros en la lamentable infinidad de injusticias que se pretenden contra Cuba, también necesitan (como los muchachos, como los padres) reír, cantar, moverse, dejarse amar. Necesitamos vivir sin pensar en la abulia del sábado sin sol. Que se traduce en semanas de arduos batallares al final de las cuales, nos preparamos para continuar el lunes sin haber repuesto las energías. No me parece saludable pensar que nosotros, los de más de cuarenta años, ya estamos «curados de espanto» por el hecho de haber elegido.

Escogimos, sí, no renunciamos al placer del sacrificio, no abandonamos el barco, ofrendamos nuestro talento a la convicción de un suelo seguro para nuestros hijos, pero ¿y el dinero y el tiempo para comer catibía?

No podemos definir a estas alturas cuál es el concepto exacto de catibía, porque el sabio profesor murió, pero sí tenemos el deber, más que el derecho, de reclamar el espacio, la posibilidad del necesario esparcimiento.

La lucha no es sólo agotadora, tiene que ser estimulante.

Somos un pueblo que funciona a saltos de crisis, que responde admirablemente a la amenaza. Y también somos (no «estamos» sino somos) ávidos de buena música, de buen humor, de esos bailes que despiertan lujuria en todas partes, del bienamado mar que nos rodea. Somos contentos, en fin. Pero que nadie subvalore nuestra capacidad de exigencia. Es la misma cara de la misma moneda, sin darle la vuelta.

Como en un macabro laberinto sin

aparente salida, cantantes que quieren reír con humoristas, actrices que desean bailar con músicos, pintores que necesitan buen humor, cómicos que ansían un buen concierto, van a sus espacios para cobrar lo suyo, muchas veces olvidando que luego integrarán la muchedumbre a la que no alcanza el bolsillo ni para reír, ni para bailar, ni para adorar sus paredes con un buen cuadro.

Los jóvenes dejarán de creernos si no limpiamos el vicio de este círculo, si no somos capaces de convocarlos con la misma segura esperanza con que ahora les decimos Sí se puede. Y Sí, también se puede bailar, y Sí, vamos juntos a reírnos, y Sí, podrás comprar el dibujo que te gusta, y cómo no, vamos a reflejarte en una teleserie.

Que el surrealista Dalí haya dicho «*El problema de la juventud de hoy es que uno ya no forma parte de ella*», más que una ingeniosidad, parece el peligroso lema de un abandono que no vamos a permitir.

Corren tiempos difíciles, no es secreto para nadie. De definiciones, sobre todo. Que significa salvarnos, y sin nuestros hijos, no lograremos la sobrevida. No olvidemos la arena que acompaña a la cal, ni la alegría con que desfilan por las plazas, ni los convirtamos en repetidores de nuestros errores, sean cuales sean. La catibía los espera. Démosle la mejor.

Ese paradigma de la gracia, del pensamiento, y de la consagración a la justicia que fue Mark Twain, bien lo dijo: *Jugar y trabajar son palabras usadas para describir la misma cosa bajo diferentes condiciones*. Entonces, juguemos a cambiar las reglas. El gran esfuerzo de funcionarios, escritores, teatristas, editores, organizaciones como la UJC y la FEU, han regalado este verano, la posibilidad de acercarse a los jóvenes (universitarios y no) a ese hábito tan loable, necesario y enriquecedor que es la lectura. Magnífico comienzo para iniciar el cambio de juego. Ahora, que siga la rima. ■



Si me pides el pesca'o, te lo doy

Rafael Acosta de Arriba

aTI
EM
PO

Carlos es el doctor Frankenstein de una obra en que el hombre, la vida y el propio arte se muestran de manera irónica y salvaje, un monstruo loco que no perdona lo retorcido de nuestras almas.

Aldo Menéndez López

Ya es hora de ponerle frenos a mi inspiración, y de hacer una pausa en el camino como cuando se observa la vagina de una mujer.

Los cantos de Maldoror

Isidoro Ducasse

Conde de Lautréamont

Para el infatigable fabulador que es Carlitos Quintana, inventarse imágenes es obsesión y manía, juego y obligación agónica, todo a un tiempo.

De 1984 data su primera muestra personal y largo ha sido el recorrido en estos veintidós años hasta alcanzar la madurez creativa de hoy. Para unos, un Frankenstein, para otros, un posmoderno utópico o un guerrero samurai, o el gestor de una obra inquietante que puede suscitar lo mismo la placidez de la degustación de un buen vino que el horror ante la sospecha de padecer un tumor ma-

ligno; Carlos Quintana es —y aquí va lo interesante de la perogrullada— Carlos Quintana. Y eso, ya es bastante.

Pocos artistas se parecen tanto a su obra como Carlitos a la suya (ya no me refiero al maestro Perogrullo). Esto, supongo, habla bien de su persona. Entre Heynekén y Heynekén y una buena conversación plagada de digresiones que se suceden de manera zigzagueante, la perrita del artista se encarga, servicial animalillo, de llevarse las latas vacías a la cocina. Escucho las frases rápidas como destellos del artista, y pien-



so en el surrealismo. Probablemente por ahí ande el rumbo de esta obra más que por cualquier otra coordenada.

Isidoro Ducasse fue una de las almas que animaron el movimiento surrealista. El conde de Lautréamont, como se le conoció, fue un poeta maldito que utilizó las palabras para presentar imágenes, facilitando así las relaciones entre la pintura y la poesía. Entre las imágenes, las de animales mayoraban. Carpentier advirtió mucho de Ducasse en la obra de Max Ernst. Bachelard dijo que en Lautréamont la fauna era el infierno del siquismo. Octavio Paz que estudió a fondo el movimiento surrealista tanto en las artes como en la literatura, escribió que el hombre es un ser maravilloso porque, a veces, habla. Y esa fue una de las grandes batallas de los surrealistas, vindicar el lenguaje, y otra, borrar las huellas entre el arte y la vida, regresar al ori-

so en el surrealismo. Probablemente por ahí ande el rumbo de esta obra más que por cualquier otra coordenada.

Obras
de Carlos Quintana.



gen de la palabra, al instante en que hablar era sinónimo de crear.

De los juegos verbales a la pintura del modelo interior, y del automatismo psíquico a la crítica filosófica (y social) transitó –entre otros movimientos importantes– el surrealismo, que no fue ni estética ni escuela sino una actitud vital ante la creación y la vida. No se si Carlitos ha bebido de estas aguas, pero su figuración y sus imágenes me sitúan en la agitación intelectual que lideró André Breton, puesto que revelar el sueño no significa renunciar a la conciencia ni a la razón, y Carlitos nos sitúa ante su mundo onírico con desenfado y quizás con cierto desmelenado desplante.

Cuando le comenté en una ocasión sobre estas asociaciones de su obra con la estética surrealista, me contestó: «sí, yo creo que es acertado, conozco a Ducasse y todo lo que vino después». Y es que estos vínculos, influencias y pregnancies en el tiempo a veces se detectan por una vislumbre, por una fulguración como, por ejemplo, para muchos estudiosos sucedió con el nexo entre Lautréamont y el arte de Miró, Magritte, Dalí y el período de los *ready-mades*, el cual podría encontrarse con certeza en la imagen ducassiana: «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie».¹

Y es que el uso que hace Carlitos Quintana de imágenes desconcertantes para crear su propia realidad, es la fórmula creativa que animó a los surrealistas. Es como un fin en sí mismo, y esas imágenes perturbadoras, enigmáticas, alteran la percepción del *degustador* y lo va sumiendo, gustoso o no, en esa atmósfera particular. Una mística que gana al espectador a partir de la pasión de iconos dispares, a primera vista irreconciliables. La actividad espontánea de la imaginación, motivada por la dinámica surrealista con el fin de revitalizar un mundo enajenado, parece ser el destino de la fabulación de Carlitos: un llamado al mundo intuitivo de la imaginación. Por ello no le di crédito alguno cuando un día me dijo: «Yo pinto solo para ganar dinero». Otra provocación, por más que todo artista apela al mercado para vivir y poder seguir creando su propio universo. Como dice la canción popular, *Si me pides el pesca'ó te*

lo doy, Carlitos nos regala lo suyo con el desenfado del que sabe que eso, lo suyo (su pesca'ó), es bueno, muy bueno.

El furor y el hemetismo de Lautréamont parecen revividos en los cuadros de Carlos Quintana en los que, en apariencia, dominan la placidez y el equilibrio. Debajo de esa engañosa superficie se advierten las interrogaciones como espadas, la convulsa personalidad del artista y su restallante nerviosismo. No pretendo hacer un retrato hablado desde los rasgos de su obra plástica, sólo intento ser honesto conmigo mismo y escribir lo que siento, una deuda que sólo ahora, después de encontrar la necesaria concentración, puedo cumplir. Dueño de una poética muy personal en la que sobresalen un dibujo elegante de trazos inquietos, una imaginación delirante, y un cromatismo sobrio, a ratos esplendente, Carlitos ha convertido el tratamiento de la figura humana en el centro de sus desvelos creativos.

Decapitador con estilo (no robesperriano pues el francés no se involucra demasiado), Carlitos le concede a la cabeza un extraño valor iconográfico. Cabezas, cabezotas, cabezitas, pululan en sus cuadros en los que, a veces en ristas o compartiendo el espacio con figuras humanas enteras, nos hablan de una vocación descabezadora, cual artesano olmeca, pero que en el fondo pertenece a su devoción por lo anatómico como imagen, o como una catarsis especular de quien se siente a sí mismo desca-

bezado una y otra vez. Manía de autorrepresentación.

Influido obviamente por el *bad painting* y con coincidencias (no voy a decir que influido) en el modo de enfocar lo humano –al menos en la forma– con Lucian Freud, la imaginería de Carlos Quintana es sencillamente deslumbrante por sus desvaríos oníricos y la riqueza de su imaginación. Profundo en la concepción de la imagen, genitor de un fabulario en el que medran payasos, guerreros asiáticos de protuberantes narices, barrigones y barrigonas, hombres vestidos y trajeados y desnudos, y desnudas doncellas de buen ver, el artista nos ofrece por aquí y por allá, desperdigados como signos de una hermenéutica muy particular, un pescado o un breve *graffiti*. Semiótica muy personal que intenta aclarar cercanías y plantarnos distancias como la lejanía lezamiana en la que él sigue su vida «como un hecho cumplimentado» o «un arañazo para el espacio incisivo».

Aliento *fauve* y una intermitente filosofía de la otredad animan esta obra de creación mitológica en la que se puede respirar un drama personal de incongruencias y rebeliones, de honda carga existencial. Si el ser humano se debate entre la soledad y la comunión como únicos estados posibles de la existencia, la obra de Carlos Quintana nos regala un misterio que solo es dable descifrar desde la mirada sorprendida y abierta, y el ánimo invadido por el desasosiego de quien trata de reconocer un estadio anterior de su ser, vislumbrado en algún sueño o pesadilla recurrentes.

De cualquier forma, esta pintura se agradece por su exquisita plasticidad, por su misterioso demonio, y aquí radica buena parte de su fortuna como hecho visual: el saber mezclar sus enigmáticas razones intelectuales con el placer de su degustación, el disfrute voluptuoso de la imagen. ■

NOTA

¹ Isidoro Ducasse. *Les Chants de Maldoror* (París, 1963)



Bailando lo mío solo, 2000.
Dibujo de
Carlos Quintana

Paisajes provisionales; paisajes insólitos ¹

Elia Cárdenas

...a veces ciudades diferentes
se suceden
sobre el mismo suelo y bajo
el mismo nombre...

Las ciudades invisibles

Italo Calvino

Cada cual tiene su ciudad: un espacio de vida, conformado por arquitecturas diversas, ambientes cotidianos y festivos; sueños, angustias, pérdidas, encuentros... se suceden en la ciudad.

Desentrañar los sentimientos humanos, las pequeñas y grandes pasiones, los desasosiegos y esperanzas jalonadas en la vida del hombre, a través del paisaje urbano que lo acompaña día a día —en sus edificios, árboles y otros componentes que le sirven de contrapunto—, parece ser el objetivo de Ramiro Zardoya Loureda y para expresarlo parte desde una mirada crítica, inquisitoria, junta la del artista y la del investigador en esta muestra titulada «*Paisajes provisionales*».

La presencia de la ciudad y su arquitectura en la pintura es tan antigua como sus propias manifestaciones y en su obra el autor, alejado de cualquier sentimiento de nostalgia o actitud pintoresquista, en una recontextualización de elementos propia de la lógica posmodernista, entretiene paisajes en los que a la visión minimalista de los edificios —cuerpos abstractos, autónomos—, se yuxtaponen formas libres, situaciones diversas, construcciones identificables se asocian a otras inexistentes, si bien pueden reconocerse rasgos sugerentes de arquitecturas vistas —*Opciones* o *Las Giraldivas* lo ejemplifica.

Ello es muy evidente en *Historia de mi vida*: el artista y el espectador se pueden desentender de la supuesta realidad, al ser vista desde fuera y a través de una ventana virtual. Aquí, solapadamente, confiesa el cuadro, «siento que algo está pasando». O en *Apariencias*, en el que asimismo está presente el recurso de la cita, allí Grant Wood trasciende en una suer-



te de paisaje cubanizado —al decir del propio autor—, aunque también podría apreciarse como un paisaje hecho por computadoras o un paisaje de juguete; el supuesto cielo se convierte en fondo, pesado, brumoso, ocupando las tres quintas partes del cuadro. Una partición compositiva generadora de tensiones que por igual se aprecia en *Opciones*, *Unidos y divididos*, *Si no brilla es oro*. Y el empleo de la alusión sobreviene una y otra vez, pero asumiendo conceptos diferentes; edificios y espacios aparecen en cierta referente condición, pues el recurso de la recontextualización nos permite reconocer la cúpula del Capitolio y el Prado, los portales de la Plaza Vieja, o el Morro, la Catedral de La Habana, el Hotel Nacional o el

Malecón; porque en este conjunto prevalecen claves concernientes a paisajes habaneros.

En otros títulos: *Atalaya*, *Una forma de querer* —insinuaciones de paisaje neoyorquino—, y en *Conocer la historia*, *Otra forma de querer* —con la fórmula de Einstein $e=mc^2$, repetida innumerables veces en el fondo oscuro de este último—, la geografía de la ciudad es otra, más cercana a la versión moderna actual. No obstante, cualquiera que sea el contexto, de todos los paisajes emana un carácter dramático. Sin dudas, en ese dramatismo, angustioso a saltos al alcanzar el primer plano las tensiones, intervienen los criterios compositivos mediante la contraposición —e intentos de reconciliación a veces— de

opuestos, los contrastes entre luz y sombra, las particulares relaciones entre lo bidimensional y lo tridimensional. Hay otros *leit-motiv* en esta muestra. Uno es la importancia asumida por el fondo, en un rol protagónico semejante a la figura: el uso del craquelado en los fondos brinda un innato sentido espacial, contrapuesto a las leyes más usuales de la perspectiva, distanciando y acercando a la vez los objetos de una forma inusual, alternando los planos de modo que se confunden el detrás y el delante; con frecuencia las tramas conectan los componentes en la ciudad y penetran los edificios, o se superponen a ellos. Otro recurso es la intencionalidad en los mensajes dejados en los textos,

ma que penetra los objetos. Esta técnica forma parte de las experimentaciones de Zardoya: la búsqueda de lo casual a través del descubrimiento de las propiedades de la materia, dejando que la materia pictórica tome su propio rumbo sobre el lienzo. El resultado es la fuerza adquirida por las diferentes texturas visuales que estructuran diversos planos significativos.

En otros ejemplos fondo y figura están claramente delimitados: es el caso de *Malecón*, donde vuelve a emplearse el expediente de la ventana virtual —aquí el paisaje es visto a través de una mirilla—; o en *Si no brilla no es oro* cuya fuerza expresiva está dada por la tensión que se logra al dividir el plano con una proporción de 1/3 de luz y 2/3 donde predomina lo oscuro. El caso extremo es *Renacimiento*, donde la figura se hace corpórea en una maqueta del antiguo edificio Bacardí.

Si el carácter formal abstracto que identifica a los edificios acentúa la sensación de soledad, la presencia del hombre empujeñecido ante la inmensidad del paisaje —en *Otra forma de querer* o en *Opciones*— tilda el dramatismo de la soledad. En el primer cuadro, la posición del hombre da la sensación de estar inmovilizado bajo el haz de luz; en el segundo, el hombre debe tomar decisiones frente a la inmensidad del abismo, un vacío que emite luz. Su decisión implica también a la ciudad y a la naturaleza, y al compartir con él análoga situación, nos parece que hace referencia a lo imperioso de crecer ante los obstáculos.

La sentencia «Lo mismo que te salva es lo que te mata», atraviesa de lado a lado *Descompresiones cíclicas*. El texto alude a esos absurdos frecuentes en la subsistencia cotidiana y la imagen está organizada en varios planos de lógica invertida: la escalinata baja y el edificio con frontón no está en lo alto, sino en el fondo, abajo; es una entrada a la ciudad resguardada por centinelas arquitectónicos, enmarcados por una luz espectral que viene de abajo. Aquí, a la par que en *Plaza de la Catedral*, *Plaza Vieja*, y *Atalaya*, una masa de color se superpone, emana de las edificaciones o flota sobre ellas, para el pintor son ideas que en figuradas llamas se ciernen sobre la ciudad.

El uso del color —vuelve a emplearse la técnica del chorreado— con el fin

de buscar sentidos simbólicos diversos está evidenciado en estos cuadros por la manifiesta intención de indicar el enfrentamiento entre lo natural y artificial, entre la realidad material de la pintura y lo representado en el plano. Sobre la catedral aparece una película oscura que cambia las propiedades de los objetos; proporciona una visión diferente de la realidad. En *Atalaya*, la nube semeja a un ser de otro mundo que vigila la ciudad —«lo importante es que nos sentimos vigilados», así reza la inscripción en esta oportunidad—; en tanto los postes, cual atalayas vigilantes en un movimiento sensitivo, dan la impresión de ir buscando la vida. En el cuadro, el único edificio se corresponde con la arquitectura minimalista y en esta la ausencia de aberturas no permite ver lo que acontece en su interior; en contraste, entreviéndose bajo la tierra, una nueva energía pugna por salir a la superficie para convertirse en verde.

La idea de la vigilancia se reitera en *Conocer la historia*, el ojo que mira a la ciudad, ¿la vigila, te vigila, te ilumina? Nuevamente el contraste entre luz y sombra; la contraposición entre lo natural y artificial: dramatismo, soledad, angustia, misterio; a lo que contribuye la presencia de las dos palmas que, tan espigas, aparentan brotar de uno de los edificios. ¿Ellas, acaso, encarnan la cubanidad en este título? Del mismo modo es inquietante y misterioso la producción *El Enemigo*, con su mensaje: «el enemigo está adentro»; ¿aquellos haces de luces, que flotan entre los edificios, son los responsables de aniquilarlo?

Turistas es otra muestra de contrastes, su esquila, «tengo la obligación de divertirme», tal parece afirmar que la vida comporta una lucha de contrarios. La cuadrícula de la ciudad es un mantel que en ocasiones lo cubre todo y en otras es asiento; allí puede reconocerse el decursar del hombre, atrapado en la urdimbre del juego sostenido entre Eros y Tánatos. En el contexto de la composición diagonal, es indudable el contraste entre el símbolo fálico del centro con el árbol truncado que sugiere el grupo de edificios. Los turistas —en el lenguaje del creador—, representados por el chorreado de la pintura, son líneas de luz en el primer plano, mientras que la clara división en la distribución del lienzo, en sucesión de claros, sombras y oscuros, alude al infinito; pero, las pocas luces que no



Obras de
Ramiro Zardoya:
Página 63:
El enemigo.
Mixta/lienzo,
98X79 cm, 2006.
Página 64:
Renacimiento.
Mixta/lienzo,
maqueta y sonido,
98X79X25 cm,
2007.

que —como un juego— el espectador debe descifrar entre las frases apenas legibles en los lienzos: las letras trastocadas parecen querer llamar la atención acerca de la importancia de la experiencia, no importa que el orden de las letras esté alterado, si se conoce la palabra, el código, la idea puede ser compartida.

Frente al predominio de lo artificial, la presencia de lo natural se inserta de modo insólito al convertirse en foco de atención, lidiando en difícil equilibrio con los puntos luminosos o haces de luz que de la misma manera actúan en calidad de centro de atracción visual. Pero a veces lo artificial cristaliza en natural y viceversa: los árboles son llevados a su esencia estructural y después, geometrizados y metalizados como en *Autorretrato 4*, o la textura abstracta del fondo deviene follaje; es así en *Jungla* o *Autorretrato 4*, donde el chorreado de la pintura forma una especie de tra-

Cuestiones de estados

Rufino del Valle

logran iluminar la oscuridad imponen un límite.

La existencia agónica del hombre se aprecia igualmente en *Premonición*: El Castillo del Morro se apoya sobre estructuras que lo sostienen en un mar que se ha secado, lo aboca al borde de un precipicio; «estoy cansado de sentirme insignificante y amenazado», es el aviso que envía el faro y lo lanza hacia arriba. En el fondo, cúpulas imaginadas alternan con lo que semejan chimeneas de centrales azucareros. ¿Es una representación de las divergencias entre lo trivial y lo útil? ¿Entre lo útil que se ha perdido y lo frívolo que cobra espacio en franca extensión dimensional? De ser así, aquí se refleja un fenómeno de la ciudad contemporánea.

El examen, la necesidad de indagar en la realidad que nos rodea cotidianamente, a través de la identificación de Zardoya con la ciudad, es una constante de esta muestra. Son frutos capaces de generar incertidumbre cuando se llega a una atenta lectura de su proposición artística, podemos ser conducidos a reflexiones diversas, y quizás alerten contra un sinnúmero de riesgos por descubrir. Es una propuesta que inquieta y conquisita. En función de ello, sobre todo, el artista emplea técnicas mixtas, que le permiten la libertad adecuada para apoyar los varios recursos expresivos guiados por la conciliación de opuestos: lo abstracto con lo figurativo, lo racional con lo irracional, lo reconocible con lo fantástico; además de la superposición del *objet trouvé* con la lógica conceptualista, de modo que el absurdo y lo misterioso emanen de muchos de los cuadros, aportándose el carácter dramático con el contraste de lo oscuro frente a la luz.

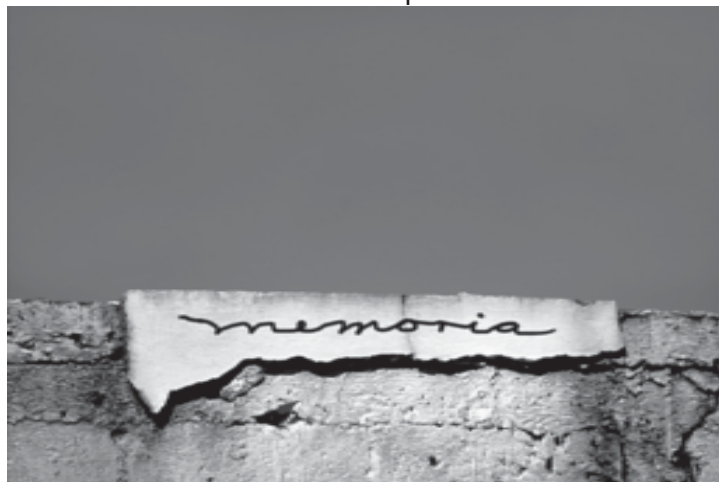
La provisionalidad de estos paisajes se centra en su capacidad de mostrarse en su multiplicidad simbólica, en los diferentes estratos significativos que se articulan para que cada cual se apropie de su paisaje. Zardoya busca así la identidad de su propia creatividad: selecciona un camino para acoger los conflictos y valores de la ciudad donde convivimos.■

NOTA

¹ A propósito de la exposición «Paisajes provisionales», de Ramiro O. Zardoya Loureda. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana Vieja, septiembre, 2007

La reciente inauguración de la exposición «Cuestiones de Estados» en la galería Espacio Abierto (10 de enero del corriente), nos invita a reflexionar sobre la obra del joven fotógrafo Nadal Antelmo Vizcaíno. La manipulación o escenificación de imágenes que enfatizan en temas íntimos, es frecuente dentro de la fotografía cubana contemporánea, en especial entre los más jóvenes artistas. Desde finales de los ochenta y principios de los noventa, fotógrafos-artistas como Martha María Pérez, Juan Carlos Alóm, Eduardo Hernández Santos, Cirenaica Moreira, José Manuel Fors y René Peña, todos habaneros, han ocupado los más importantes espacios expositivos dentro y fuera del país. Otros, de diferentes provincias, han tenido que recurrir a la capital para hacerse sentir. Tal vez por su cercanía, la provincia de Matanzas ha sido capaz de situar a importantes figuras del lente, desde su propio terruño. Primeramente lo hicieron Abigail González y Ramón Pacheco; y ya desde finales de los noventa emerge con fuerza la obra de Nadalito, con un estilo muy propio y gran producción creativa.

Este cardenense de nacimiento y varadense de adopción, es un fotógrafo que va más allá del encasillamiento en que se enmarca a los fotógrafos tradicionales. Desde pequeño pensó en ser dibujante o pintor. Estudió Ingeniería Mecánica en la Universidad de Matanzas y más tarde fotografía en la Escuela Provincial de San Miguel de los Baños. No obstante, se considera autodidacta y no influenciado, en gran medida, por otros autores. Analizar obras de los artistas de la plástica, fundamentalmente diseñadores y pintores, le ha llevado a reflexiones afianzadas en una estética personal. Según sus propias palabras: «mis imágenes son la percepción e interpretación personal de un momento dado y en otros solamente son fantasías internas que dejo salir a volar». Y su producción es eso: historias y mitos transformados por sus



fantasías y por la vida diaria. Se apropia de la mercantilización del arte, la publicidad, así como de su entorno cotidiano: la zona turística de Varadero. Estos elementos ocupan un importante espacio en sus referentes.

Siente su trabajo como una adicción necesaria para su bienestar y formación personal. Aunque al inicio acudió al reportaje y la fotografía documental, no estaba muy lejos de los cambios conceptuales de la fotografía contemporánea. Así realizó trabajos como: *La Canasta* (1995), *Un día de Ofelia* (1999), *Varadero a lo cubano* (2000), *Maceta* (2000) y *Surcos del tiempo* (2000). Por ejemplo, *Un Día de Ofelia*, es realmente un documento sobre el quehacer cotidiano de una ama de casa cualquiera; *Varadero a lo cubano*, versa sobre una visión poco conocida del balneario matancero; la serie «Maceta» se refiere a la ostentación de los nuevos ricos cubanos.

Con el nuevo siglo, sin embargo, se produce un vuelco sustancial en su trabajo, e inicia las manipulaciones que convierten sus fotografías en verdaderas creaciones pictóricas. A partir de entonces ha incursionado repetidas veces en los temas eróticos, pero sin olvidar otros asuntos como la mediocridad, la ambición, la publicidad y el consumismo, aunque sin dejar de rozar, o estar envueltos en el erotismo y la ambigüedad.

Memoria,
fotografía digital,
90x55 cm, 2007.

Sus imágenes fotográficas son puestas en escena. A la vez ensayo y escenificación. A partir de ellas crea *collages*, rasga el material fotográfico, o añade textos que le sirven de apoyatura para transmitir la sensación deseada. Uno puede creer que Nadalito vive pensando, argumentando, constantemente con las imágenes, reales o no, que siempre anda a prisa para presentarlas antes de envejecer. Sus series pueden traducirse como lecturas de frases o situaciones diarias, y en la mayoría de los casos de su propia personalidad.

Coquetea con lo abstracto, incluso dentro del erotismo. La sexualidad en sus trabajos aparece tanto desde el punto de vista gráfico como

de acciones intimistas con marcada libertad de acción.

Con la serie «El Mirón» (2003) su ubicuidad va más allá de lo que suele plantearse un creador. Se deslizó bajo el puente metálico de Matanzas y desde allí, como un fisgón, retrató a través del piso metálico del puente a un centenar de mujeres. Algunos problemas le trajo esta serie; sin embargo, documentó la manera en que camina la mujer matancera. Miró y vio lo que nunca otros se atreverían a mirar. La singular exposición motivó risas y sorpresas en la galería de la Fototeca de Cuba al año siguiente.

En el proyecto *Mi historia* o *Graffitis* (2003) reflejó situaciones tanto de su vida personal como del medio circundante: los valores morales, la impotencia, la mediocridad, la duda, el influjo de la televisión, la supervivencia, el miedo, el peligro, la honestidad, la ambición... Ideas remarcadas gracias al recurso de rayar o escribir las sílabas o frases manualmente sobre el negativo, como apoyatura a la lectura visual. En otras ocasiones utiliza elementos iconográficos y simbólicos para resaltar o enfatizar algún elemento en particular. Ha trabajado muy fuertemente la experimentación formal en diferentes direcciones, maniobrando con lo abstracto o con símbolos icónicos, pero al mismo tiempo manipula tecnológicamente su discurso gráfico. Ese es el caso de *Sobreviviendo*, *Aprendizaje*, *Todos somos iguales*, *Peligro*, *Poder*, *Miedo*, *Cambio*, *Límite*, *Promesas* y *Temor* todas en el (2003), entre otras series de este proyecto.

Nadalito realiza sus viajes fotográficos con una imagen mental previa a la realización de las obras, y lucha hasta obtener la representación adecuada. Desde el 2003 se empeña en la manipulación digital y en dejar salir inquietudes e interrogantes acerca del ser humano y su existencia. Busca la ambigüedad entre textos e imágenes y logra la reflexión del espectador ante diferentes conceptos y temáticas que, según su punto de vista, están siendo subvalorados, olvidados o cambiados, por lo que merecen un análisis. Con ello busca, además, que el público sea cómplice o participe de su propia valoración.

El artista juega con una de las tendencias de las artes plásticas contemporáneas, la poca claridad entre las fronteras de una manifestación y otra, rozando constantemente las lí-

neas imaginarias que las separan. Estudia y analiza conceptualmente su mundo interior y lo transpala a la fotografía. Como el mismo artista plantea «la fotografía es un instrumento, que bien utilizado le permite a un individuo poner al descubierto su mundo interior, dándole el privilegio de hacer reflexionar a los demás sobre temas que considere importantes».

Cada obra puede ser interpretada desde el punto de vista de las relaciones interpersonales, de las situaciones nacionales o fuera de nuestras fronteras. El espacio lo pone la imaginación de cada observador. Muchas de sus imágenes intentan recoger opiniones generalizadas sobre temas específicos que pueden ser del presente, del pasado o del futuro. Puede decirse que son fraudes icónicos, porque no son fotografías tomadas directamente de la realidad diaria y ciudadana; son realidades espirituales del ser humano. Ahí radica la importancia de su trabajo, en crear una iconografía única en la imaginería nacional.

No debemos valorar su trabajo sólo por los diversos premios obtenidos. El mejor aval está en la opinión de críticos y curadores que lo solicitan para exponer y coleccionar, como es el caso del curador francés Joel Giralte del Centro de Arte Contemporáneo George Pompidou que lo ha incluido en su colección particular y otros coleccionistas y galeristas de EE.UU., Francia, Italia y México. Además, en su rápido ascenso en el mundo de la creación ya ha expuesto en Francia, México, EE. UU, Puerto Rico, Austria, Malasia y Cuba.

Nadalito siempre está en la búsqueda de controversiales asuntos. Durante el pasado año 2007 se enfrascó en varios proyectos: *Derivados*, *Cuestiones de estados*, *Confidencias* y más recientemente en trabajos Audiovisuales, como Video Art.

En «Cuestiones de estados» no sólo parte de elementos u objetos creados por el hombre y del lugar que ocupan, al dejar aflorar estados anímicos plasma interrogantes sobre tópicos de la existencia humana: inseguridad, soledad, pesadez, ausencia, equilibrio, hermandad, tolerancia, amor y fuerza, entre otros términos; las inserta en la composición y ritmo creativo. ■



Desorden,
fotografía digital,
90x55 cm,
2007.

semántico. Muestra zonas del cuerpo, gestos provocadores y ritos íntimos que insinúan satisfacción. Yuxtapone o busca angulaciones no usuales, acentúa el poder persuasivo de las distintas tonalidades del color. En la serie «Juegos eróticos» (2001) enfatiza el contraste con colores opuestos y provoca, mediante abstracciones, la sexualidad aparente, siempre con imágenes contemplativas, sin transgredir los umbrales de lo grotesco.

Ha incursionado en la técnica del fotograma o rayograma, (como lo calificara Man Ray a principios del siglo XX). Para su serie *Hacer el amor* (2001), aun sin el auxilio de la cámara fotográfica, empleó materiales fotográficos y apeló al *performance*: se colocó a sí mismo y a su modelo bajo el influjo de la máquina ampliadora. El resultado constituyó, a la vez que una suerte de homenaje a los vanguardistas europeos, un registro documental