

*Antón Risco*

Todo lector opón ó texto que le un texto seu que ven significar unha traducción máis ou menos fiel do de referencia. Mesmo terá de traspolo na súa propia linguaxe. Para iso bota man do seu propio diccionario e mais dunha biblioteca imaxinaria na que vai pescudando termos, relacións, referencias fontes e así. Deste xeito establece un diálogo vivo coa obra. Toda lectura, mesmo a que se pretende máis pasiva, é unha rescrita.

O lector de Cunqueiro, como todo lector de literatura fantástica ou marabillosa, ten de opor ademais ó texto en cuestión un texto máis ou menos *realista*, fundado na súa propia experiencia. Do contrario nin mesmo entendería o que le na súa diferenza. É ben certo que todo lector cumpre esa mema confrontación dun texto alleo, aínda se é *realista*, cun texto *autobiográfico*. Pero o conto faise ben máis evidente perante unha obra que aquí ou alí contradí os datos empíricos. Só nos decatamos desa contradicción se viramos tales datos na forma coa que os cofecemos. De aí que o lector de relatos marabillosos ou fantásticos estea sempre na obriga de invertir a figuración<sup>1</sup> da obra, pondo ó dereito e coas súas propias palabras o que atopa ó revés.

Ben se pode dicir logo que un relato que se acolle a estas maneiras irrealistas ven significar unha parodia dun relato *realista* virtual, implícito. Máis concretamente éo do que vai escribindo o lector asemade que le o outro, o alleo (e tan alleo). En rigor, o que escribe mentalmente o lector, máis que *realista* é sinxelamente verosímil<sup>2</sup>.

---

1. Entendo por figuración o mundo imaxinario que un texto suscita no lector. Elabóraa, dende logo, en colaboración co autor, partindo dos recursos de que este se serve (figurante) para transmitilo, figurado. O lector apoiase, pois, nesta proposta imaxinaria para amañarse a súa propia figuración, que sempre vai máis lonxe que os simples datos do texto, enriquecida pola propia autobiografía e presentando unha concreción que de ningún xeito a obra en cuestión podería prever. Véxase ó respecto o meu libro, *A figuración literaria*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991.

2. Mesmo se moita xente tende a confundir os dous conceptos, ó meu xuízo son independentes. A verosimilitude fai referencia á visión do mundo, da realidade de cada individuo ou grupo. O realismo significa estritamente unha maneira estética obxectiva establecida por unha convención tradicional e que obedece a determinada lexislación: a que toda problemática que presente a figuración do texto ten de ser resolta só por medios naturais. Así, mesmo para quen cre nos miragres ou na transmigración das almas, un relato de ficción literaria que conta o miragre deste ou aquel santo, ou un fenómeno de metempcicose, non é *realista*, xa que non obedece á convención tradicional da maneira, aínda se trasladados eses feitos ó seu mundo empírico, considéraos perfectamente verosímiles.

Logo, se toda lectura é xa unha traducción (mesmo ó puro nivel lingüístico, dun idiolecto a outro), no caso das literaturas prodixiosas, de fantasía, esa traducción afonda ben lonxe nos diferentes niveis ou estratos do texto, ata chegar a establecer flagrantes confrontacións -¿loita?- entre o receptor e mailo emisor, de modo que daquela o proceso de lectura desenvolve unha estrutura rigorosamente irónica (no sentido retórico do termo).

Imos ver como pode funcionar esta ironía cara a algunha obra de Alvaro Cunqueiro. O lector de *As crónicas do sochantre* atopa primeiro unha introducción que propón unha imaxe, á vez chea de precisións e de lirismos, da Bretaña (pouco importa que falsee datos; aquí non se procura a exactitude histórico-xeográfica, como ocorre con tódolos textos de ficción). Logo, entende falar do personaxe principal, Charles Anne Guenole Mathieu de Crozon, máis coñecido como Sochantre de Pontivy. E tal é a precisión e detalle coa que se presenta, que doadamente fariase a ilusión de estar a ler unha crónica rigorosamente histórica se non fosen certos elementos ós que nos imos referir. Quero dicir que ata aquí o lector tende a reponder ó texto cunqueiriano cun texto persoal ben achegado ó mesmo para o cal procurará na súa biblioteca imaxinaria referencias en discursos típicos de libros de historia, de crónicas, de biografías.

Porén, ó contrastar esta escrita súa coa de Cunqueiro, axiña atopará un ton familiar nada acostumbrado naqueles discursos, así como certos detallíños non relevantes dende o punto de vista histórico e ata un chisco raros e chocantes. O mesmo socorrido recurso do manuscrito descuberto, mais neste caso en libretíñas “con tapas de pel de coello” (pax. 163)<sup>3</sup> -¿por que esta precisión se non é para provocar un sorriso?-, decatarao de que a escrita cunqueiriana estiliza cara a un certo humorismo o máis convencional discurso (todo aquí funciona por convencións que vai fixando a tradición, como é sabido que el está a compor. Daquela, xa a obra se anuncia como unha sutil caricatura. Mais aínda non hai unha ruptura importante entre os dous discursos paralelos.

O lector deseguida comeza a lectura das finxidas crónicas do tal sochantre. A referencia á revolución francesa axuda non pouco ó ilusionismo realista. Abofé, malia os elementos estilizadores citados, o receptor está a ver que o que se lle propón asinar é un contrato de tipo realista, obediente en xeral ás convencións, á regulamentación consuetudinaria desa maneira. Pero de súpeto o sochantre, tras atopar a Mamers o coxo, que se erixe na súa guía, velaí que se ve perante, aínda que a través da espesa brétema, o señor Coulaincourt de Bayeux que “tiña unha voz cavernosa e áspera, e un mirar avesío co aqués ollos mouros perdidos no fondo da calivera. ¿Da calivera? coa néboa, pensou o Sochantre, non se pode dar creto a nada” (Pax. 172.).

Velaquí logo un signo anticipador de ruptura de contrato, mais, con todo, aínda fica o conto na incerteza. É no capítulo II cando o Sochantre se recoñece, cheo de pavor, inequivocamente exiliado nun medio de mortos vivos. E neste intre o lector ficará non menos desconcertado. De súpeto o narrador faille pasar gato por legre, ou sexa que creba bruscamente o contrato para facerlle asinar a toda présa outro ben diferente, e que mesmo contradí o devanceiro. Traducida esta marañada de

ilusionista a termos narratolóxicos, diríamos que a primeira isotopía que debuxa o relato e que pode moi ben homologarse, en termos xerais, á que traza o texto paralelo do lector, contraponse unha isotopía ben diferente, decididamente *outra*, e xa non homologable de ningún xeito a aquela. A esta confrontación isotópica é ó que Ignacio Soldevila chamou unha vez anisotopía.<sup>4</sup>

Ocorre logo que para que o lector poda entender esa situación, ten que se figurar primeiro unha carroza do século XVIII ocupada por xentes vestidas ó xeito da burguesía e da nobreza dos tempos da revolución francesa e que falan normalmente. Tal é o texto realista de base. Despois terá de se figurar varios esqueletos, mais non nun cemiterio, nin nun depósito de cadáveres, nin mesmo nun museo ou nunha clase onde se ensine a anatomía, senón alí mesmo, na carroza e vestidos ó xeito dos vivos daquela época. Axíña terá de animalos, ou sexa, de confundir os tales mortos descarnados con aqueles seres vivos que houbo de se figurar primeiro e de pasar logo o don da palabra dos uns ós outros. Ben se ve que se trata dun proceso de superposición de imaxes, mais que non por iso deixan nunca de estar crúamente contrapostas e de anularse mutuamente, do mesmo xeito que no dragón loitan sempre a águia ou vampiro co león e os dous coa serpente ou con outro tipo de reptil, sen que acaden a se reconciliaren endexamais.

Velaí a incongruencia ou anisotopía do conto: o narrador ponse de súpeto a afirmar o contrario do que lle expón o lector (sempre conservador, como se entende, polo menos nun primeiro termo, nesta orde de cousas, mesmo se ese lector é logo un fabulador non menos ousado na súa propia literatura). Cada quen, logo, expón o seu conto, co que un parodia ó outro. E os dous xuntos mesturados na súa incongruencia caótica compoñen a ironía a que me referín denantes: o texto di o que non quere e non di o que quere.

Pero esta ironía, queirase ou non, pon en cuestión a imaxe empírica do mundo coa lóxica que a substenta en canto a imaxinación (ou sexa, a facultade de crear imaxes) as remplaza por outras, as cales, ó seren imaxinables, son cando menos posibles.

Mais isto é un fenómeno aplicable a toda arte irrealista. No caso da de Cunqueiro ocorre que se estende considerablemente e que, ademais, ofrece características ben particulares. O home de Mondoñedo en case tódolos seus textos forza ó lector a se exiliar nun espazo desconcertante, cheo de sorpresas, elementos inusitados e atolados, que, en principio, revolve, confunde, deforma de tal modo os datos empíricos que doadamente pode ser achegado á imaxe do caos. Abofé, o lector perdido só nese ámbito que se lle empuxa a figurar, ven a se converter, coitado, no Polgariño extraviado no bosque onde moran os ogros, ou Caparuchiña Vermella cara á ameaza do lobo ou o cabaleiro que vai pola apretada froresta disposto a loitar co dragón. Non conta que os monstros de Cunqueiro tendan máis ben a facer rir; decote non hai peores ameazas cas do humor. En todo caso, nesa situación o lector defenderase máis ou menos segundo os propios recursos de que dispoña. Pero non

---

4. Véxanse, o artigo de Ignacio Soldevila, "En busca de conceptos operatorios: la anisotopía semántica", *Actas del I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid: CSIC, páxs. 455-459), e o meu libro *Literatura fantástica de lengua española (Teoría y aplicaciones)*, Madrid: Taurus, 1987, páxs. 140-142.

cabe dúbida que daquela sempre corre o risco de perder o tino da súa propia escrita e que non saiba xa que palabras deitar na branca páxina que ten cara a si, é dicir como compor o seu texto.

¿É que logo ese espacio figurativo anula as posibilidades de resposta coherente pola banda do receptor como ocorre con tantos textos surrealistas ou dun acusado hermetismo? De ningún xeito. Por sorte, aquí o lector nunca está só, malia as apariencias. O autor eríxese nunha guía ben axeitada a través dos seus numerosos narradores, todos eles ben semellantes, nos cales delega o seu poder de demiurgo.

De demiurgo, sen dúbida, xa que é quen de ordenar con notable eficacia eses caos figurativo polo medio dun discurso ben persoal, mais que nin por iso deixa de ser claramente transmisíbel, comprensíbel.

Xustamente ese mesmo discurso ensina a trasitar ó lector por ese espacio alucinante e, en consecuencia, a escribirlle a sorte de texto paralelo ou soporte realista que, como vimos, é necesario para toda lectura dunha obra fantástica ou marabillosa, é dicir, irrealista. Certamente, é Cunqueiro mesmo quen nos ensina a escribir (perante a estrañeza, a outredade dos seus propios textos) a nosa resposta máis axeitada a eles.

E iso conséguese gracias ó emprego habelencioso dunha dobre lóxica: a que rexe o noso mundo occidental e outra reprimida, que está ben fundida en nós, alá no fonal do noso espírito, agachada, mais latexando sempre dun xeito ou doutro: aquela da que outrora (e mesmo hoxe) derivaban as diferentes maxias e que hoxe ceiba sobre todo a poesía. É certo que nos recoñecemos nas dúas lóxicas máis ou menos, pero na segunda sempre corremos o risco de perder pé e mesmo de afogarnos se non temos unha guía, mentor ou Virxilio que nos leve a bo porto a través deses complexos e perigosos labirintos. Por iso, neste sentido, Cunqueiro é mesmo un pasador do mesmo xeito que o é Hermes ou Mercurio conducindo as almas deste mundo ó Hades.

O Hades ou Ultramundo a que nos leva Cunqueiro é o deses ámbitos que se agachan no noso subconsciente e polos que el pode orientarse, pasearse, vivir con toda donidade e habelencia. Como bo galego ten sempre presente o feito de habitar unha Fisterra e dende esa fin do mundo non ten que alongar moito a man para tinxir o Alén, xa que el mesmo se permite visitarnos, como ós bretóns, nas figuras das ánimas do purgatorio e doutras sombras, misterios e medos.

Cunqueiro achéganolo dun xeito ben claro, neto, ordenado e familiar, aínda se o fai cun enfoque, unha tonalidade e unha sintaxe (ou causalismo) tan persoais que se recoñecen inequivocamente, mesmo ó través das diferentes linguas coas que o exprese.

Tales linguas son, como é sabido, o galego e mailo castelán. Castelán que, por certo como acontece con Valle-Inclán e con outros autores galegos- transparente de cotío a nosa lingua, como se estivese ás veces a traducirse dela, xa que o galego se verte ó paso no seu español con palabras, formas verbais (o imperfecto de subxuntivo polo pluscuamperfecto, verbigracia) e mesmo sintácticas. Iso contribúe a facer o seu estilo castelán tan orixinal. Mais tamén o é o seu galego, feliz

resultado dunha reelaboración ben súa de varios niveis de linguaxe: o galego literario, tal como o lia sobre todo nas escritas do grupo Nos, o dialecto popular da zona de Mondoñedo e as propias invencións.

Mais o sorprendente é que, mesmo traducido ó francés, e xa non por el, dende logo, senón por outras persoas, non perde o ton particular do seu discurso. Non coñezo máis que dúas traducións de obras súas, de *Xente de aquí e de acolá* (*Gens d'ici et de là*, para a compañía de aviación Iberia, 1988), feita do galego por Rosendo Ferrán, e de *As crónicas do sochantre* (*Les chroniques du sous-chantre*, L'Harmattan, Récifs, 1991)<sup>5</sup>, feita conxuntamente do galego e do español por Juan José Fernández. Pois ben, nas dúas recoñecín perfectamente a Cunqueiro. Alén das palabras empregadas estaba realmente el, co seu poder. Dábame mesmo a impresión de sentilo ler eses relatos -eu que tiven ocasión de oílo ler cousas súas máis dunha vez- coa súa voz, que ía máis ben cara arriba, pero un pouco borrosa, bretemosa (non do bombardino que tocaba o seu sochantre, senón máis ben de trompa discreta), aínda que nun francés excelente que dubido fose quen de empregar el mesmo.

E penso que semellante persistencia da personalidade do autor a través de diferentes linguas, débese xustamente a esa maneira de organizar a súa figuración e de guiar ó lector por ela. Hai un bocado dixen que para ofrecer eses mundos inusitados que despregan os libros servíase de dúas lóxicas distintas que combinaba con moito talento. Pois ben, a ponte entre as dúas está conformada, ó meu ver, pola perspectiva, unha perspecciva xustamente de Fisterra, de Fin do Mundo: ela fai que todo se vexa ben a distancia e cun teimudo humor escéptico e desmitificador. Na aparencia é unha escrita chea de datos, de referencias literarias, de incursións en mitoloxías coñecidas, consagradas, aínda que sempre manipuladas dun xeito ben orixinal. Non conta, todo ese repertorio bibliográfico e metaliterario ten por finalidade a de axudarnos a transitar sen riscos de extravío nese Alén marabilloso. Porque coa axuda desas guías turísticas xa todo nos vai sendo coñecido. Abofé, a cada paso temos o consolo de recoñecer máis ben que o abraio de nos confrontarmos co ignorado. A iso engádese o gusto dos detalles miúdos, a algúns dos cales xa me referín, sen incidencia directa na historia contada, marxinais, puramente anecdóticos -que poderían, en principio, funcionar como eses "efectos do real" que identificou Roland Barthes na narración realista, mais que nestes escritos significan ás veces efectos de irrealidade<sup>6</sup>-, das precisións histórico-xeográficas (mesmo se son falsas) e así. E tales recursos discursivos a un tempo distancian os feitos do lector, tanto pola mesma estrañeza dalgúns dos datos que se lle ofrecen coma polos filtros eruditos cos que se lle fan ver, e achéganllos co ton de familiaridade e de bo humor con que se enfocan, tendente a despojar ós

---

5. A traducción é, en xeral, moi boa, mesmo se ás veces a timidez do traductor lévao a espir certas expresións inventadas polo propio Cunqueiro da súa audacia, co cal banaliza o texto. Por exemplo, a frase "coma quen aduviña qué paxaro peticóu a cereixa" (Páx. 201), que se traduce literalmente na versión española e que é unha lediciosa creación de Cunqueiro, é convertida en francés nunha frase feita de uso corrente e vulgar: "Tel celui qui découvre le pot aux roses" (menos mal que o traductor tivo a idea de facer a traducción literal nunha nota). Aínda así, malia tales banalizacións, o engado de Cunqueiro mantense.

6. Véxase o meu artigo, "Un cuento de Alvaro Cunqueiro", *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, Venecia, 1982, páxs. 857-864, reproducido en boa parte no meu citado libro, *Literatura fantástica de lengua española*, páxs. 406-417.

grandes heroes da literatura universal de toda monumentalidade ou grandeza e a convertelos en xente común e corrente. É ben certo que os narradores de Cunqueiro dannos moitas veces a impresión de seren compoñentes dunha tertulia de café de vila que se permiten falar das cousas máis afastadas e extraordinarias como se se tratasen de simples aconteceres da veciñanza, aínda que, iso si, con moito talento e con amiudados arroutos de lirismo.

Por iso indicaba hai pouco que a figuración de Cunqueiro nela mesma, e aínda que se considere só obra por obra, se abre a un universo sumamente vasto, moi rico e cheo de elementos insólitos onde un pode perderse doadamente como na xungla. Enténdese que hai moitas posibilidades de transitar por el, unha infinidade de camiños posibles. Agora, velaí que Cunqueiro, cando comezamos cada lectura, pon nas nosas mans, como se fose o mesmo mago Merlín, “un camiño enrolado nun canuto de ferro, e que se chama o camiño de Quita e Pon”<sup>7</sup>, camiño que non hai máis que tiralo do seu estoxo e soltalo para que se desenvolva e nos leve onde o seu inventor quere. E non conta se ó longo del o noso Hermes pasador nos fala en galego, en castelán ou en francés. Non por iso o itinerario cambia e, polo tanto, mantense a mesma imaxe dos mundos.

Camiño ben coherente, xa que combina con tanta ciencia as dúas lóxicas a que aludimos. Mesmo se o autor reivindica teimudo o mundo dos soños, a súa organización dese caos (por chamarlle así) figurativo non obedece de ningún xeito a un tipo de pensamento onírico. No seu caso, máis ben que de soño, trátase de ensoños, xa que nas súas obras o subconsciente fica enteiramente controlado polo consciente, o caos pola orde, a entropía polo sistema.

O que pasa é que, paralelamente ó funcionamento da lóxica de tradición aristotélica, tan claramente articulada no seu causalismo, devólvese á palabra o poder de transformar as cousas, como na maxia tal é o que acontece, verbigracia na historia do galo de Portual incluída en *Merlín e familia* e en tantos outros textos -e xógase con cousas e palabras a fin de descubrir as secretas relacións que manteñen (así, se hai un quitasol, nada ten de raro que invertindo os termos se atope un *quitatevras*, do mesmo xeito que ó *quitasol* pode oporse o *sal el sol*<sup>8</sup>.

É este mesmo mecanismo o que converte tan decote a poesía nunha maxia ritual, desacralizada. Porque unha e maila outra actúan por asociacións de palabras, de cousas, e de cousas con palabras e de palabras con cousas. Agás que na poesía propiamente dita este conto é subxetivado no eu lírico, devén, pois, psicoloxía, namentres que na narración de carácter lírico se obxectiva en acontecementos como na maxia, coa diferenza, dende logo, de que naquela fica recluída nun mundo puramente imaxinario.

Como pode verse, a miúdo se trata mesmo dun mundo máis coherente que o empírico, polo mesmo que se permite prescindir das nosas tiranas servidumes espacio-temporais, físicas. Nel, o desexo ten o poder de trocalo todo. E semellante funcionamento é tan unitario, persoal e inconfundible que non conta que se sitúe

---

7. Collo esta figura, naturalmente, do capítulo de *Merlín e familia* titulado xustamente “O camiño de quita e pon”.

8. Figuras referidas ó capítulo de *Merlín e familia* titulado “Os quitasoles i o quitatevras”.

en Arabia, Grecia, Italia, Bretaña ou Galicia. De todos este países referenciais, só Galicia participaba da súa experiencia directa. Os demais impúñanlle unha experiencia libresca sobre todo (non sei se visitou Italia, por exemplo; sei que non coñecía a Bretaña cando escribiu *As crónicas do sochantre*). De aí que Galicia se filtre en todos ese escenarios dun modo ou outro e que mesmo impoña tonalidades.

Como ese cosmos que o demiurgo Cunqueiro nos propón semella mellor organizado que este no que vivimos sulagados á forza, ven significar un espacio compensatorio, fielmente obediente ó seu desexo. Mais non só o seu. Por certo, xa que cada vez convoca a meirande número de lectores que folgan non pouco ensoñando e rescribindo ese mundo.

Mellor dito, o lector, como vimos, non ten máis remedio que comezar por escribir o seu propio mundo, pois toda lectura é, polo menos nun principio, autobiográfica, como xa sinalou Unamuno<sup>9</sup>. E é ó contrastar esta escrita súa coa dese mago e demiúrxico autor, cando pode sentirse certamente seducido pola diferenza. Pero daquela é cando é posible que cese a loita entre o dous textos contrapostos e que estes se reconcilien un bocado, aínda que non en síntese, o que non tería sentido neste conto. Máis ben esluiríanse na ambigüidade e nunha ambigüidade irónica, sen dúbida, en canto o lector -certo lector, quero dicir-, agora, gañado, convertido ás promesas da obra allea, pode desexar que o seu propio texto realista minta e que se se fala con termos tan rudos, prosaicos e banais é, en realidade, para transparentar o outro, o irrealista arelado. Co que velaí como ó final se invirte a estrutura básica que constituía a lectura. Aquí, collo como modelo, naturalmente, ó lector que ficou plenamente seducido polo aventura.

Esta levouno á revelación dunha utopía consistente nun ámbito do lonxe ou planeta onde a vida respondería menos ás leis do noso mundo físico cás da retórica, de xeito que abondaría con ollar unha pedra e dicir é un paxaro para que esta se puxese a voar e que cando vai un só por un camiño e senta canso nunha pedra, o mesmo camiño se erga fronte a un na figura dun vello mendiño e lle faga a conversa (*Merlín e familia*, p.p. 109-111).

O que pasa é que, á fin como galego, Cunqueiro non ousa propor esa utopía tan atraínte -mesmo se todo non é positivo nela, que nese caso nin mesmo sería vida-con seriedade, e entón faino decote con humor e o escepticismo co que os nosos labregos tenden a falar dos seus propios desexos. Máis, aínda co peso irrenunciabile dese escepticismo, esfórzase en achegar semellante mundo lírico, tan arelado como imposible, ós seus lectores rendíndoo ben familiar con ese miúdo anecdotismo do que que falei (e que fai pensar a algúns nos termos de realismo máxico), galeguizándoo, poñéndoo mesmo ás veces ó nivel da aldea, da vila, da pequena cidade provinciana. Pode que así nos coste menos a todos recoñecermonos nel.

De tódolos xeitos, como toda utopía, esta basease á forza no mesmo espacio no que poñemos o pé. Varias veces escribín que a grande liberdade que Cunqueiro se permitía no tratamento da cultura universal, viña de se saber xustamente pertencente a un país que sempre foi marxinado dela. O meu xuízo, é un vivo sentimento que latexa decote na literatura galega. De aí que o intelectual galego teña de

9. Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela* (1927), O.C., Madrid: Escelicer, VIII.

compensalo do mesmo xeito que o seu pobo -coa emigración. Non conta que non se exilie fisicamente do país. As máis das veces farao co seu mesmo instrumento de traballo, o pensamento. O que non por iso deixa de ser un exilio real.

Pois ben, Cunqueiro tamén convida ó lector galego a esa emigración. De aí que nesta poidan distinguirse dúas etapas: a primeira, sería a da conquista mental do mundo (nós, que endexamais conquistamos nada polas armas, por fortuna) a través dun concienzudo proceso de galeguización. A segunda, consistiría en tentar de mellorar ese mesmo mundo histórico polo ensoño dun determinado lirismo e velaí a utopía a que veño de me referir. Dentro dela gusta de ir erguendo certos mitos especificamente galegos para que a través deles o seu pobo sinta máis fortemente apuntalada a súa identidade.

Polo menos o lector galego entende moi ben que non por sorrir e mocar das cousas, de calquera cousa, deixa un de tomalas en serio, que no noso caso constitúe decote un tipo sutil e dondo de relación social que lima as arestas e evita as formulacións dogmáticas que tan de présa poden conducir ó drama. De aí que o carácter mesmo do galego sexa xa substancialmente irónico.

A claridade e coherencia coa que este demiurgo ordena ese ámbito alucinado, facilita tamén a complicidade do lector galego -e non só galego, por suposto-, xa que este sabe ben que o ensoño non está de ningún xeito rifado co sentido práctico e mesmo económico.

*Antón Risco*  
Universidade Laval. Canadá