

APUNTES SOBRE *UN OLLO DE VIDRO*

XOAN CASAS RIGALL - ANXO ABUIN GONZALEZ

"Castelao é a síntesis da etnia"
X.M. LOPEZ NOGUEIRA

0. Advertencia preliminar

Tentamos neste traballo bosquejar unha aproximación a *Un ollo de vidro*. Non pretendemos facer unha análise exhaustiva do relato de Castelao, senón unha lectura, de entre as múltiples posibles, na que salientamos aqueles aspectos do conto, tanto estruturais como externos, que chamaron máis a nosa atención.

1. Modalización

1.1. Punto de vista da narración

Unha rápida mirada a *Un ollo de vidro* xa permite ver ás claras a presenza de dous narradores perfectamente diferenciados: en primeiro lugar, o narrador-editor que fala no prólogo e no epílogo; por outra banda, o esqueleto autor das súas memorias.

1.1.1. O narrador do prólogo e do epílogo

O narrador que se dirixe ó "leutor" no comezo e no remate do relato é, na ficción, o encargado de levar á luz pública o manuscrito que contén as "Memorias d'un esqueleto", núcleo básico do conto. É, polo tanto, un narrador-editor, que mesmo se compromete a seguir co seu labor, publicando, de conseguilas, as memorias doutro esqueleto, amigo seu en vida:

"Se canto escriba o meu amigo é dino de intrés asegúroche que *será publicado* pra que compares e vexas que non é o mesmo ser soterrado no adro d'unha Eirexa que n'un cimiterio de cibdade" (1).

(1) Manexámo-lo facsímil da edición de 1922: Castelao, A.R., *Un ollo de vidro. Memorias d'un esqueleto*, Ed. do Rueiro, A Coruña, 1980.

A cita pertence á páxina XLVIII; a cursiva é nosa.

A figura do editor é un artificio usado a miúdo polos novelistas. En *Un ollo de vidro* a súa funcionalidade é evidente: a sinxela "edición" dos manuscritos atopados crea unha ilusión de realidade (2) que se proxecta sobre o relato imaxinario, as "Memorias d'un esqueleto". Como veremos, a búsqueda desta ilusión de realidade é unha constante en *Un ollo de vidro*.

Non obstante o anterior, ó tempo que o editor serve como xustificante da "veracidade" da narración fantástica, hai que advertir un certo tono paródico no xeito en que son conseguidas as "Memorias": un enterrador que rouba ós mortos atopaas nun cadaleito, vendéndollas ó editor máis tarde.

Este narrador-editor que fala en primeira persoa non é o home Castelao, como algúns apuntan. En rigor, non deixa de constituír un personaxe máis do conto, no mesmo senso que o esqueleto e os seus coñecidos. Aínda que estea presentado como médico, con gafas e antigo estudante en Santiago, non é menos certo que se relaciona con entes ficticios e ten un papel activo na narración: dialoga co enterrador que atopou as "Memorias" -loxicamente un personaxe- e profana a tumba dun amigo morto axudado por un "home valente".

Cómpre distinguir entre escritor real -isto é, Castelao-, autor implícito (3) á narración -é dicir, o Castelao artífice de *Un ollo de vidro*, un *alter ego*- e narrador -un simple artificio literario-. Especialmente, hai que diferenciar dunha vez por todas o home Castelao do Castelao que, mediante xogo literario, amósase nas súas obras de moi distintas maneiras, construíndo un distinto autor implícito. Por exemplo, dentro de *Cousas*, a actitude do narrador de "O pai de Migueliño", conto traxicamente triste, está ben lonxe da do narrador de "Romualdo era un home fino", relato humorístico, pois cada posicionamento remite a un *alter ego* diferente do mesmo escritor, *alter ego* que normalmente só é un reflexo parcial da súa personalidade (4).

Non obstante, esta distinción necesaria non debe agacha-lo feito de que os niveis do home, autor implícito e narrador están deliberadamente fundidos fóra das "Memorias d'un esqueleto". En efecto, o punto de vista escollido en prólogo e

(2) "Lo que se ha dado en llamar *ilusión* es un conjunto de procedimientos destinados a asegurar la transmisión eficaz del mensaje. En lugar de disimular las trazas de su presencia en la narración, el narrador puede optar por dar énfasis al acto de narrar a base de dirigirse a su narrativo (ya sea para influir en él, ya sea para verificar la solidez del contacto), valorando el grado de veracidad de su narración y dando fe de él, o, incluso, subrayando los problemas de organización de lo narrado" (Bourneuf-Ouellet: 1981: 95).

(3) Para a mellor comprensión do concepto de autor implícito é imprescindible a lectura de Booth (1978).

(4) Dentro de *Cousas*, en "O burro non bulía chisco", hai unha pequena nota na que o narrador sinala cómo se introduce na alma dun burro para escribi-lo seu relato: "Eu enfiéi os meus ollos no burro e tamén me puxen a cavilar, esquecido de mín mesmo, ensumíndome nos adentros da besta, e sen facerme cargo, os meus pensamentos eran os do burro". (Castelao, A., *Obra Completa I*, Akal, Madrid, 1983³: p. 113).

Aquí está ben clara a necesidade de xebra-lo home Castelao do seu autor implícito e do narrador.

epílogo -o "eu protagonista"-, algúns atributos concedidos ó narrador -médico, con gafas, antigo estudante en Santiago- e a non explicitación do seu nome -coma se fose xa coñecido de todos- son aspectos que provocan unha confusión de planos evidente.

Segundo destacou Carballo Calero (1981: 658), esta actitude de aproximación da realidade á ficción a través do narrador é xeral na obra de Castelao. Pero ¿cal pode se-la funcionalidade deste artificio en *Un ollo de vidro*? Normalmente, sobre os relatos de fantasía e imaxinación que pretenden verosimilitude actúa a necesidade de presenta-lo imposible como real. Está claro que, no caso que nos ocupa, a identificación de escritor, autor implícito e narrador é en boa parte a causa da ilusión de realidade -se ben non o único factor que contribúe a creala-, pois funciona como unha proba "empírica" de que home real e esqueleto protagonista pertencen ó mesmo mundo.

Por outra banda, son destacables as frecuentes apelacións ó lector en prólogo e epílogo, feitas mediante apóstrofes, imperativos e outras formas verbais en segunda persoa.

En principio, o seu valor é o propio da literatura primitiva: a apelación non era máis ca un medio para capta-la atención do receptor, de esperta-lo seu interés:

"LEUTOR:

Certo día fitoume unha vaca. ¿Qué coidará de mín?, pensei eu; e naquel intre a vaca baixou a testa e sigueu comendo na herba" (p. V).

Pese a que o propósito do conto é fundamentalmente didáctico, non hai chamadas ó destinatario encamiñadas a crear nel un estado de ánimo propicio á asimilación e aceptación das teses sostidas no relato, recurso moi habitual na literatura didáctica occidental.

Nembargantes, a función das apelacións ó lector non queda na simple *cap-tatio* de atención, senón que é máis complexa. Efectivamente, cómpre decatármolos do importante papel desempeñado polo apóstrofe na literatura fantástica: a chamada ó lector contribúe a imprimir ó relato imaxinario meirandes visos de verosimilitude, ó acerca-la irrealidade á "realidade" do lector inmanente ó texto, correlato literario do lector empírico en *Un ollo de vidro*. Este artificio constitúe, polo tanto, un novo xeito de crea-la ilusión de realidade da que xa falamos antes.

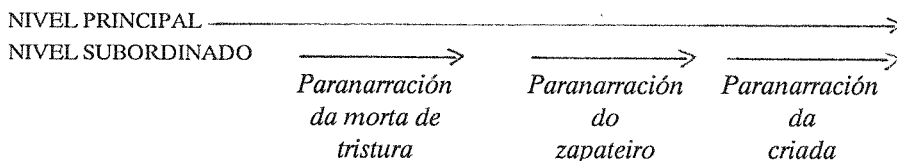
1.1.2. Punto de vista das "Memorias d'un esqueleto"

Como resultado do molde de memorias, o narrador do núcleo central de *Un ollo de vidro* pasa a ser nesta sección o esqueleto autor do manuscrito, e o punto de vista escollido é -non podería ser outro- o "eu protagonista".

O esqueleto refire as súas vivencias en primeira persoa, de maneira que domina absolutamente todo o narrado. Non quere dicir isto, sen embargo, que a súa voz sexa a única nas "Memorias", pois en ocasións o esqueleto inclúe os seus diálogos con outros personaxes, dando entrada así a perspectivas distintas da súa e, ó tempo, introducindo a *variatio* compositiva.

No interior destas intervencións dos personaxes secundarios aparecen normalmente paranarracións, isto é, relatos referidos por un personaxe a outro no seo da narración principal. Estas paranarracións non contradín o feito de que o esqueleto estea actuando sempre sobre a materia narrada, pois nos atopamos ante diferentes niveis de discurso (5):

Narración do esqueleto



O esqueleto narrador é o único eixo do nivel principal da narración. Todo o demais, personaxes ou situacións, é presentado tras pasar polo criba da súa man.

1.2. O autor implícito

O autor implícito, como é lóxico, está presente tanto baixo das palabras do narrador-editor como tras do esqueleto que escribe as súas memorias. Pero ¿adopta unha mesma actitude en ámbolos dous casos?

1.2.1. Autor implícito en prólogo e epílogo

No prólogo e no epílogo, o autor implícito actúa de maneira moi sutil. Nun primeiro momento, o narrador-editor ten todo o aspecto dun narrador absolutamente fidedigno, pois, como xa vimos, aparece presentado como o correlato literario do Castelao real. Igualmente, xa destacamos que coas palabras do editor sobre a aparición das "Memorias d'un esqueleto" o autor implícito asegura a creación dunha ilusión de realidade arredor do relato fantástico, e este feito implica a necesidade dun narrador fundamentalmente fidedigno: cun narrador non fidedigno o destinatario pensaría axiña que as "Memorias" e o enterrador constitúen un engano máis.

Nembargantes, unha vez que o autor implícito deixa clara a fiabilidade do seu narrador, o carácter basicamente fidedigno deste resíntese nunha declaración falsa ou, polo menos, ambigua:

"As memorias do esqueleto é o que ides á lér. Escoitade, pois, á un home do outro mundo pregándovos por adiantado que non me fagades solidario das suas ideas" (p. VIII; cursivas nosas).

(5) Véxase a diferenciación que fai Genette (1978: 238-43) entre niveis diegético e metadiegético no discurso.

Repárese nas cursivas, pois non se corresponderá coa realidade narrada. En efecto, da breve intervención do editor en prólogo e epílogo despréndense polo menos cinco ideas, e todas elas coinciden exactamente co pensamento do esqueleto:

- A morte como alivio despois da vida.
- A dor e a traxedia como materia do humorismo.
- Os ataques ós enterradores.
- O anticaciquismo.
- A contraposición cimiterio de cidade vs. cimiterio aldeano.

Ademais, como xa vimos antes, anque o narrador-editor é un personaxe máis do conto, tamén é certo que pretende constituír un trasunto imaxinario de Castelao. Se isto é así, o editor faise implicitamente correlixionario do home Castelao, e, por tanto, comunga con tódalas súas ideas, mesmo se moitas destas non aparecen na obra.

Pois ben, estas reflexións, ideas, crenzas, etc. de Castelao si se fan explícitas nas "Memorias d'un esqueleto" nos beizos do seu macabro autor: o anticentralismo, a desconfianza nos médicos, a teima da emigración, a defensa da lingua, etc.

¿Por que razón entón o narrador-editor "prega por adiantado" ó lector que non identifique os pensamentos do esqueleto cos seus? Está claro que aquí actúa o autor implícito, utilizando a técnica que W.C. Booth (1978: 270-3) chama "confusión acerca de verdades fundamentais". Efectivamente, as crenzas do editor e do esqueleto son, manifesta ou tacitamente, as mesmas. O lector compróbo a medida que vai lendo, e cada novo descubrimento representa un novo choque co engano inicial, un contraste que supón o realce indubidable de cada idea. Esta "falsedade" do narrador-editor constitúe, pois, un instrumento que o autor implícito utiliza na súa comunicación calada co lector inmanente, facendo que sexa fixada a atención en aspectos ideoloxicamente fundamentais do relato (6).

1.2.2. O autor implícito nas "Memorias d'un esqueleto"

O obxectivo fundamental do autor implícito nas "Memorias" é deixar perfectamente claro que o esqueleto é un narrador basicamente fidedigno. Consegue isto, en primeiro lugar, ó construír un personaxe intelixente, gracioso e sensible, é dicir, ó modular o "control de simpatía" para influír positivamente na actitude do destinatario respecto ó protagonista. Neste senso, o fundamental é que o esqueleto defende co pensamento de Castelao.

Como narrador fidedigno, tódalas palabras e actitudes do protagonista respecto a situacións e ós demais personaxes son absolutamente dignas de creto. Así, o seu antricalismo, anticaciquismo, etc. e a súa animadversión cara ó inglés e

(6) Castelao utiliza esta mesma técnica en *Retrincos*, despistando ó lector: "Por eso eu ofrézovos hoxe uns anacos da miña vida e prégovos que os tomedes por certos e verdadeiros; pero se coidades que son mentiras eu perdónovos por adiantado" (*Obra completa I* (= OC, en adelante), p. 148).

ó vampiro, fronte á piedade que sente pola criada morta, por exemplo, constitúen claros posicionamentos ideolóxicos dirixidos ó destinatario, que non pode dubidar na súa fiabilidade.

Isto non quere dicir, non obstante, que o autor implícito non fale co lector a espaldas do esqueleto nalgunhas ocasións, ironizando sobre este, aínda que de maneira amable.

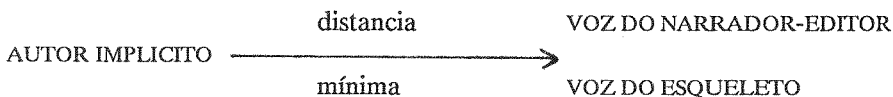
Así, por exemplo, o esqueleto identifica unha danza macabra cunha ruada dos seus compañeiros noitébregos, e non parece concederlle importancia ó feito de que a música de fondo sexa precisamente a *Danza macabra* de Saint-Saëns. Ou, máis adiante, cando o esqueleto torto altera inconscientemente unha frase feita, co conseguinte efecto cómico:

"A primeira vez que tal reparei non quería *dar creto ó meu ollo*" (p. XXXVIII; cursivas nosas).

O autor implícito pode ironizar só levemente sobre o protagonista, e, ademais, en moi contadas ocasións. En efecto, poderá facelo unicamente cando haxa unha pausa no adoutramento e non sexa necesario un narrador estritamente fidedigno, pois, doutra forma, correríase o risco de caer en ambigüidades inharmonizables coas pretensións didácticas do conto.

1.2.3. Conclusións

En resume, temos que, tanto en prólogo e epílogo como nas "Memorias", o autor implícito comunica veladamente ó destinatario que todo o referido na obra é ideoloxicamente fiable. Por tanto, no seu posicionamento respecto á narración, o autor implícito amósase cun ditanciamento mínimo:



Esta actitude é a máis apropiada ó carácter didáctico de *Un ollo de vidro*, pois implica unha claridade necesaria no adoutramento.

2. Temporalización

2.1. Tempo da narración, memorias e diario

Nas "Memorias d'un esqueleto", o rótulo "memorias" xa di moito sobre a estruturación temporal desta parte do conto. En efecto, as memorias implican a reconstrución do pasado, é dicir, un relato analéptico, retrospectivo, orientado respecto ó momento no que se recorda, o presente do esqueleto narrador neste caso. Nembargantes, como veremos, o relato do esqueleto non pode ser considerado na súa totalidade como unhas memorias.

As "Memorias d'un esquelete" comezan de maneira abrupta por canto non hai unha referencia previa ó punto axial presente:

"Eu nascín, medrei e fíxenme home e un bo día enfermóuseme un ollo" (p. XI).

Como vemos, dominan totalmente as formas verbais O-V e (O-V)oV (7), de pasado.

Non obstante, un pouco máis adiante aparece explicitamente o presente dende o que o esqueleto lembra:

"Aquel ollo de vidro que de nada me servira na vida *sírveme agora pra mirar*" (p. XIII; cursivas nosas).

Estes indicios do momento presente no que o esqueleto narrador escribe as súas memorias son poucos en comparación co relato retrospectivo, pero non por ilo deixan de resultar evidentes.

O presente pode ser entrevisto, especialmente, baixo dúas formas.

En primeiro lugar, nas digresións xerais, que expresan pensamentos, reflexións, etc. do tipo "O home é mortal", unha referencia temporal distinta de OoV non é pertinente: expresan verdades ou crenzas de carácter intertemporal, e, polo tanto, constrúense con presente de indicativo, a forma verbal menos marcada dentro do sistema dos modos e dos tempos. Así, en *Un ollo de vidro* aparecen digresións en presente no medio do relato analéptico:

"Os esqueletes *son* tan parvos com'as persoas. Abonda decir que non *pensan* mais qu'en beilar" (p. XIII; cursiva nosa).

Por outra banda, hai unha serie máis importante de feitos, accións ou situacións que, ocorrendo no pasado, aínda continúan no presente -así pode interpretarse-, e son susceptibles por tanto deste enfoque temporal:

"N'istes días *hai* moitos enterros. Non *sei si habrá* (8) andacio, pois revolución non *debe habela* co-a cobardía que *teñen* os vivos" (p. XV; cursivas nosas).

Perto de mín *repousa* un zapateiro (p. XVI; cursiva nosa).

Estas intromisións da perspectiva de presente, que non forman parte da narración retrospectiva, non constitúen unha incoherencia respecto ó molde de memorias. En cambio, léase con atención o fragmento seguinte:

"Aínda non rematara de ceibar a derradeira verba cando un esqueleto barudo e forte turrando por mín afastoume d'aquela xuntanza, dicíndome:

(7) Utilizámo-las fórmulas verbais de Guillermo Rojo: "La temporalidad verbal en español", *Verba*, 1, 1974, pp. 68-149.

(8) *Habrá* aparece nun uso dislocado, co valor temporal dun presente máis o modal de probabilidade.

-Vostede facer mal falar con oitocentistas.
¡Era un inglés que falaba galego!

Son moi amigo do inglés" (p. XXI; cursivas nosas).

Poñamos atención no suliñado. Nun primeiro momento, o uso do presente de indicativo semella un caso idéntico ó exemplo "Perto de mín repousa un zapateiro", é dicir, parece que hai unha situación pasada que pervive no presente. Nembargantes, moi pouco despois o esqueleto refire cómo e por qué chegou a se enfadar co inglés:

"Acabo de descubrir un grave defeuto no inglés" (p. XXV).

"Agora xa sei por qué o inglés tíñame tan grande estima. ¡Xa o vexo! Pideume emprestad'lo ollo; mais eu con moi aloumiñantes verbas e con moi boas razóns díxenlle que non llo emprestaba" (p. XXVIII).

Como vemos, a actitude do protagonista respecto ó inglés cambiou. Se isto é así, e tendo en conta o presunto molde de memorias da narración, no primeiro dos exemplos anteriores a construción esperable sería "*Era/foi* moi amigo do inglés", pero non "*Son* moi amigo do inglés", pois no momento de rememoralo pasado isto último xa non é certo; e, no segundo caso, o normal sería que esas poucas liñas, illadas respecto ó núcleo básico do subrelato, apareceran antes, xa ó principio, e non soltas e fóra de orde.

¿Que sucede logo? Parece claro que a partir da historia do esqueleto inglés non estamos ante unhas memorias, senón ante un diario, molde de características distintas. De feito, tódalas historias dende este punto, e algunhas anteriores, poden ser interpretados deste xeito, namentres que a estrutura das memorias dificilmente é harmonizable con tódolos casos.

O escritor de memorias actúa sobre unha materia pasada perfectamente coñecida, isto é, mira cara atrás cunha perspectiva histórica ampla. Non é lóxico que nunhas memorias un autor afirme unha cousa tallantemente nun capítulo para negala pouco despois.

Un diario, en cambio, baséase noutros presupostos. Tamén consiste fundamentalmente nunha ollada cara ó pasado, pero o seu alcance retrospectivo é moito máis limitado -un día polo xeral, de aí "diario"- . Nun molde de escritura deste tipo si é posible que o referido nunha páxina sexa contradito *días* máis tarde. Neste senso, o diario permite meirande liberdade cás memorias (9). Ademais, é máis apto para a xustaposición de historias, técnica aplicada por Castelao a *Un ollo de vidro*. O final abrupto das "Memorias d'un esqueleto" -explicable na ficción polo roubo do enterrador- confirma en boa medida a suposición de que estamos ante un diario.

(9) Con respecto á posición temporal, Genette (1978: 229) diferencia catro tipos de narración: ulterior, anterior, simultánea e intercalada.

A perspectiva ulterior é a correspondente ó molde de "memorias", mentres que o "diario" entra mellor na narración simultánea.

Agora ben, se isto é así, ¿por que se subtitula o conto *Memorias d'un esqueleto*? Posiblemente sexa debido a un "despiste", pero ¿de Castelao ou do esqueleto narrador?

En primeiro lugar, quizais Castelao comezou escribindo unhas memorias, pero sen darse de conta pasou paseniño ó molde de diario porque este se axeitaba máis á técnica de acumulacion progresiva de anécdotas e reflexións que constitúen esta sección do relato. Castelao, intuitivamente, advertiría que a estrutura de diario era a máis apropiada para o seu conto.

Non obstante, aínda hai outra posibiliade: xa que o narrador das "Memorias" é un esqueleto, a responsabilidade do despiste ten que recaer neste, sen máis. Quizais o autor implícito estea indicando isto veladamente, pois cómpre ter en conta que o editor no prólogo suliña a pobreza de medios do autor do manuscrito e a desorde deste, e isto pode servir un pouco como xustificación ó "erro" do esqueleto, que escribiría de maneira incómoda as súas vivencias:

"Eran cachos de periódico, papeles... todos numerados, e no primeiro campaban istas verbas: "Memorias d'un esqueleto".

Aquela letra era traballosa de lér i-estaba feita c'un garabullo" (p. VII).

Sexa como sexa, este molde de diario cádralle moi ben á estrutura desta parte de *Un ollo de vidro*, actuando como xustificante da acumulación de materiais diversos que a conforman.

2.2. Ritmo narrativo e didactismo nas "Memorias d'un esqueleto"

Dúas tendencias opostas actúan sobre o ritmo das "Memorias": por unha banda, os rápidos apuntes dun narrador que fai un esbozo de numerosos subreletos e personaxes; por outra, a morosidade que deriva das digresións dun moralizador.

Os evidentes cambios de *tempo* no discurso están xustificadas pola natural subxectividade dun *eu* narrador, o esqueleto.

As "Memorias" comezan cunha escueta visión panorámica que abrangue boa parte da vida do protagonista, deténdose, como xa sinalou Varela Jácome (1973a: 16), nun acontecemento fundamental para a historia: a perda do ollo e a súa substitución por un de vidro na persoa do narrador:

"Eu nascín, medrei e fíxeme home e un bo día enfermóuseme un ollo" (p. XI).

Este suceso clave, se ben é referido con maior atención, tampouco supón un freo demasiado acusado para o ritmo narrativo, pois, de feito, non chega a ocupar nin unha páxina.

O lado disto, a falla case total de descripcións de espazos e personaxes, que, de aparecer, implicarían maior morosidade narrativa, contribúe ó dinamismo do relato. Toda descripción representa unha pausa no fluxo temporal, pero a súa

ausencia en *Un olho de vidro* é notable, e, polo tanto, o ritmo narrativo non se ve frenado deste xeito (10).

Por outra banda, o frecuente uso do diálogo significa unha igualación do avance temporal do discurso co tempo real, e, así, créase un ritmo "histórico", non dinamizado nin retardado. Sucede isto, por exemplo, na conversa do esqueleto narrador e mailo sabio, xa no remate das "Memorias" (pp. XLIII-XLV). Hai que advertir, de todas maneiras, que outras veces os diálogos aparecen mutilados, ceibes do accesorio, constituídos unicamente polo núcleo que contén unha parana-ración, etc. -tal como sucede nas historias do zapateiro (pp. XVI-XIX) e da criada (pp. XXVIII-XXXI)-, e axilizados deste xeito no posible.

Frente a todo isto, as digresións moralizantes supoñen a detención absoluta do tempo. Tales pausas digresivas non son moi longas, pero si bastantes e espalladas: sobre a República, a terra e a paisaxe, o humorismo, os caciques, etc. Normalmente aprécianse con claridade, pero ás veces mesmo é difícil velas, pois están perfectamente incrustadas no corpo narrativo:

"N'istes días hai moitos enterros. Non sei se habrá andacio, pois revolución non debe habela co-a cobardía que teñen os vivos. Cicais haxa folaga de médicos, anque non coído que os médicos poidan evitar a mortandade" (p. XV).

Nembargantes, incluso nestes casos o freo sobre o ritmo narrativo é innegable.

¿Como harmonizar, logo, a inclinación ó dinamismo narrativo que vimos antes con estas digresións?

Un olho de vidro é unha obra fundamentalmente didáctica. Castelao tenta nela xostregar vicios e defectos humanos nocivos para a comunidade. Deste xeito, en canto pode, evita ó destinatario o marxinal e accesorio para face-lo seu realto máis atractivo e fácil de ler: o didactismo así o esixe. Na temporalización, isto implica normalmente o resume ou visión panorámica, e, por tanto, o ritmo narrativo rápido. Do mesmo modo, supón a falla de descripcións espaciais: non interesa o circundante, interesa o home, único causante e principal vítima da inxusticia no mundo (11). É certo que tampouco hai retratos de personaxes, pero iso é debido soamente a que Castelao prefere caracterizalos mostrando as súas propias palabras a accións, de aí a relativa abundancia de diálogos.

O mesmo tempo, o carácter didáctico do relato xustifica a presenza de moralizacións explícitas, destinadas á condena do considerado como negativo para a sociedade. Estas digresións constitúen unha especie de suliñado doutrinal que o destinatario ten que advertir axiña.

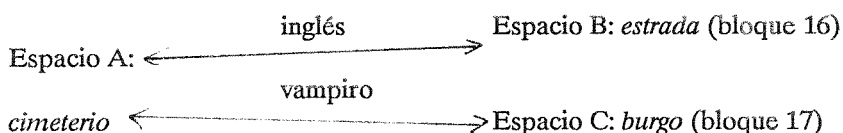
(10) Segundo Marino Dónega (1975: 42), esta ausencia de descripcións é unha característica de toda a obra narrativa de Castelao.

(11) Isto mesmo pensa o profesor Baliñas (1970: 222): "En general, sus descripciones son lacónicas y están hechas a pinceladas ópticas (...) Unicamente gracias a una rigurosa ascesis era posible alcanzar tan nuda sencillez: no sólo debió quedar excluido todo lo anecdótico localista, sino también la literatura meramente decorativa (descripción del paisaje)". A razón é clara: todo en Castelao está ó servicio dunha mensaxe.

En definitiva, os acusados cambios de ritmo narrativo das "Memorias d'un esqueleto" teñen unha soa orixe: a base didáctica do conto.

3. Espacialización

O espacio das "Memorias d'un esqueleto" redúcese fundamentalmente ó "cimiterio de cidade" onde permanece enterrado o esqueleto. Non obstante, non é este o único lugar no que se desenrolan feitos narrados nun primeiro nivel de discurso: o esqueleto móvese ó longo da obra por outros espazos, movementos sempre propiciados pola relación con outros personaxes. Nin sequera nestas saídas podemos atopar descrición ningunha:



É curioso observar como, nesta visita "funesta" ó mundo dos mortos á que nos somete o esqueleto, os personaxes -salvo o narrador, que se amosa "tolo de contento" polo descubrimento do ollo de vidro, e a criada enganada, que pode descansar por fin na outra vida- non atopan liberación efectiva do mal-vivir anterior na súa condición de esqueletos (12). Por iso os defuntos falan da súa vida pasada, volvendo a vista cara ó sufrimento padecido na terra dos vivos, que constitúe un espacio aludido:

ESPACIO HABITADO

MORTE = *cimiterio*
a muller e o sarxento
os suicidas
o zapateiro

etc.

ESPACIO ALUDIDO

VIDA = *Galicia*

Ata tal punto isto é así que o propio pai do narrador quere encarnar nun lagarto e peregrinar a San Andrés de Teixido.

O feito de que na obra aparezan case exclusivamente representados os problemas dos vivos, con continuas alusións sociopolíticas, como veremos máis adiante, contribúe á creación dun espacio mítico de referencias, mesmo metafórico, que quere revisa-la Galicia de 1922, as miserias que padecían os galegos de

(12) Así, constátase o descontento dos esqueletos na morte: "Logo meus compañeiros, afeitos ás regalías do outro mundo ou fracasados na vida, non fan máis que layárense pol-o que perderon ou pol-o que non conqueriron" (p. XXXVIII).

comezos de século. Castelao, enraizado fundamente na terra, non dubida en subordina-lo realto, unha vez máis, ós anxeios testimoniais, á dura crítica social.

4. Perspectivismo

O personaxe central das "Memorias" é, loxicamente, o esqueleto autor do manuscrito. Vimos xa que, como narrador, ten dominio absoluto sobre todo o narrado, e, como narrador no fundamental fidedigno, as súas palabras resultan dignas de creto. Interésanos agora un aspecto que atinxe ó *status* funcional deste personaxe e ó seu papel en *Un ollo de vidro*: a súa perspectiva na interpretación da realidade, determinante da súa actitude respecto ó medio e ós outros personaxes (13).

En realidade, o esqueleto adopta varias perspectivas distintas no curso da narración. En primeiro lugar, hai que ter en conta que o protagonista é un morto, e, por tanto, a súa perspectiva na interpretación do circundante estará vencellada a este feito. Por outra banda, ó escribi-las súas memorias o esqueleto lembra as primeiras impresións á chegada ó cemeterio, tomando como punto de vista o do estranxeiro nun mundo aínda descoñecido. Ademais, o autor das "Memorias" non é un habitante calquera do cemeterio: é o único esqueleto que ten vista, gracias ó seu ollo de vidro, fronte ós seus compañeiros cegos, o cal lle permite escrutar-la realidade dun xeito inhabitual no seu medio.

A oposición vida *vs.* morte serve para enfrenta-las dúas perspectivas interpretativas básicas do conto: o punto de vista dos vivos non pode ser igual o dos mortos nunca:

"!Moito falan da terra os vivos! Unha cousa é a terra e outra cousa é a paisaxe. *Pr'os vivos a terra é unha cousa ben fermosa por certo; pr'os mortos a terra son as tebras*" (p. XXII; cursivas nosas).

De entre ámbalas dúas perspectivas, o protagonista chega a se acomodar á cosmovisión dos mortos, de modo que acepta totalmente a súa condición de esqueleto e acostúmase ó cemeterio, ó contrario que algúns dos seus conveciños, como xa vimos.

Algunha vez, non obstante, o esqueleto adopta o punto de vista dos vivos sen darse de conta a tempo. Así sucede na súa intervención no cemeterio civil ante o republicano que facía un discurso, aínda que pronto se decata da circunstancia e rectifica a súa actitude:

"N'aquel intre esquecínme que non era home nin suxeto de Dereito. ¡Ay! eu xa morrín e non son nada e aínda serei menos cando a terra me coma de todo" (p. XXI).

(13) A máxima autoridade entre nós en materia de perspectivismo literario é Baquero Goyanes (1963).

O inicio das "Memorias", cando o protagonista é case un extraño na morte, destaca os problemas que ten para recoñecer-los demais esqueletos do camposanto -os mesmos problemas que terían os vivos-:

"Pr'a mín todo-los esqueletes son o mesmo. Pásame n'iste mundo de hosos o que me pasaba no outro cos negros, que todos parecíanme iguais" (p. XIII).

Nembargantes, inmediatamente despois destas palabras o esqueleto narrador engade:

"En troques iles, antre sí, coñécense moi ben. *Debe sere porque iles son cegos i-eu vexo*" (pp. XIII-XIV, cursivas nosas).

Obsérvese que esta declaración só pode ser entendida tendo en conta que o protagonista xa pensa como morto, non como vivo, e nese "mundo ó revés" do cemiterio o sentido da vista non é fundamental. Ademais, aquí aparece a peculiaridade do autor das "Memorias" respecto ós demais esqueletos do seu mundo: ter un ollo de vidro quizais non lle sirva para distinguir ben ós seus veciños, pero si lle permite, por exemplo, escribi-la súa vida nuns papeis e saír do cemiterio seguindo ó vampiro ata o burgo cercano.

Neste senso, o protagonista acada un multiperspectivismo que lle posibilita dar conta dunha realidade complexa:

PERSPECTIVA DOS VIVOS /

(como home)

PERSPECTIVA DOS MORTOS

*Perspectiva / Perspectiva
xeral subxectiva
(como morto (polo ollo de
no cemiterio) vidro)*

5. Estructura

5.1. Prólogo

O prólogo de *Un ollo de vidro* introduce a figura dun narrador-editor, artificio literario xa analizado, e ponnos en antecedentes da historia. Presenta, ademais, certas fórmulas orais do tipo: "Boeno; o conto foi que..." (p. VI); "Escoitade, pois, á un home do outro mundo pregándovos por adiantado que non me fagades solidario das súas ideas" (p. VIII), que nos remiten a unha comunicación directa falante-oínte, parecida á que se podía realizar na lectura pública dunhas "táboas de cego".

5.2. Epílogo

De novo atopamos fórmulas orais: "ben podes escoitarme un anaquiño á mín e pra rematar axiña" (p. XLVII); "mais eu asegúroche que non foi por mal.

Atende" (*ibid.*). A función lingüística predominante é a apelativa, pero o uso de verbos como "atender" condúcenos á dimensión fática da linguaxe.

O narrador-editor promete unha segunda parte, o que non quere dicir que Castelao faga o mesmo: "Se canto escriba o meu amigo é dino de intrés asegúroche que será publicado pra que compares e vexas..." (p. XLVIII). O narrador de *El coloquio de los perros* fai igual promesa, incumprida, pasando a formar parte, entón, da tópica da conclusión.

O epílogo, e, por tanto, todo o conto, remata cunha frase feita na que o narrador se despide do seu "público" dunha maneira case abrupta, como pedíndolle disculpas por telo amolado tanto tempo coa lectura desta historia: "Regálate como poidas, leutor, e non che digo mais" (p. XLVIII) (14).

5.3. "Memorias d'un esquelete"

5.3.1. A estrutura das "Memorias"

Castelao separa claramente dezasete bloques editoriais (15), que veñen coincidir cunha segmentación baseada nos criterios de: a) cambio de personaxe, b) cambio de espacio, c) cambio de modo de escritura (p. ex., *narración vs. digresión*), d) elipse temporal. Un fragmento pódese diferenciar do anterior atendendo a un ou máis destes parámetros. Marcaremos en cada caso o criterio dominante. Atémonos case sempre á división editorial, pero nos bloques 1-2 facemos unha partición interna que cremos necesaria de acordo cos criterios mencionados: do mesmo xeito, agrupámo-los bloques 16-17 nun so, subdividido, seguindo o criterio, dominante nesta ocasión, de cambio de personaxe ("o vampiro"). A estrutura das "Memorias" queda, pois, como segue:

1. Cambio de espacio (vida/tumba → cemeterio relixioso)
 - 1.1.A-1.1.B. Cambio de espacio (vida → tumba)
 - 1.2.A-1.2.B. Cambio de personaxes ("o ruciro dos esqueletes")
- 1-2. Personaxe ("a morta de tristura")
- 2-3. Personaxe ("o suicida")
- 3-4. Personaxe ("o zapateiro")
- 4-5. Espacio (cemeterio relixioso → cemeterio civil) [e personaxes: "o suicida moi século XIX", "o inglés"]
- 5-6. Personaxe ("o inglés")
- 6-7. Elipse temporal ("Acabo de descubrir...", p. XXV)
- 7-8. Personaxes ("o poeta e o filántropo")

(14) *Os dous de sempre* finaliza de xeito parecido: "Que ben che preste, amigo, e deica outra" (OC, p. 339).

(15) É lamentable que ningunha edición moderna respete esta separación, acollendo para si o dereito á reprodución indiscriminada dun orixinal. Por iso, aconsellamos a todo aquel interesado por *Un ollo de vidro*, que recorra á primeira edición ou á edición facsímil que nós manexamos (vid. *supra*, n. 1).

- 9-10. Personaxe ("a criada embarazada")
- 10-11. Personaxe ("o pai")
- 11-12. Personaxe
- 12-13. Modo de escritura (digresión: "a Santa Compañía")
- 13-14. Personaxe ("o pai")
- 14-15. Modo de escritura (digresión: "o cimiterio aldeán")
- 15-16. Personaxe ("o vampiro") [espacio: cimiterio → burgo]
- 16.A-16.B. Personaxe ("o esquelete sabio")

5.3.2. *Relacións intratextuais*

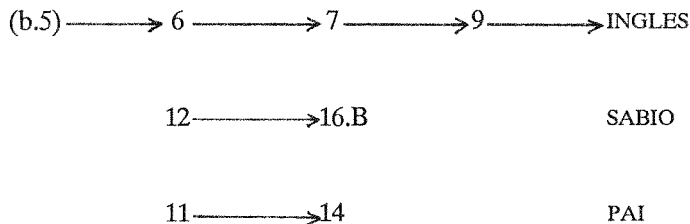
Segundo o que vimos de ver, as "Memorias" ben poderían parecer, como di Carballo Calero (1981: 653), "unha suma de breves historias" inconexas. É certo que Castelao non mostra un gran interese polos problemas propios da creación literaria (16). Nembargantes, existen na obra unha serie de relacións *intratextuais* que permiten concebi-las "Memorias" como unidade literaria. Vexamos, moi brevemente, algunhas delas:

a) Para Carballo Calero, "en *Un ollo de vidro* a unidade é simplemente de lugar e de narrador" (*ibid.*) (17). Obviamente, a presenza dun único narrador contribúe á maior unidade das "Memorias". Pero, ademais, cómpre salientar que este narrador é, ó mesmo tempo, protagonista ou testigo de todo o que sucede no cimiterio.

As historias contadas por outros personaxes poden darlle ó relato certa aparencia de "collage" pero, como *paranarracións*, están insertas na narración principal, formando un segundo nivel subordinado.

b) O espazo das "Memorias" é único e reducido. Constitúese, pois, nun factor máis de cohesión estrutural, xa sinalado por Carballo Calero (1981: 653).

c) Os personaxes non aparecen e desaparecen sen máis. A súa intervención en varias historias dá aparencia de unidade á obra. O inglés, o sabio da biblioteca na cachola e o pai son un bo exemplo deste uso:



(16) Así, por exemplo, en "Ramón Carballo" (*Cousas*) suliña: "Eiqué compría escribir unha novela; pero eu son home de ben e non debo contar o que non sei. Pero novela haina" (*OC*, p. 77).

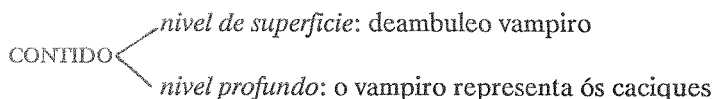
(17) Aínda que Carballo Calero identifica ás veces *Un ollo de vidro* coas "Memorias", paga a pena lembrar que hai dous narradores: un para prólogo e epílogo, e outro para as "Memorias".

d) Do mesmo xeito, a recorrencia de varios motivos temáticos obtén, aínda que en menor medida, idénticos resultados. Así, o motivo do "suicidio" repítese en dous bloques. Hai tamén dous mortos de tristura e dúas mulleres finadas a causa da súa relación cos homes:

b.2 —————→ 4	TRISTURA
(a muller do sarxento)	(o zapateiro)
b.3 —————→ 5	SUICIDIO
(o primeiro suicida)	(o suicida "moi século XIX")
b.2 —————→ 10	MORTE PREMATURA
(a muller do sarxento)	(a criada enganada)

5.3.3. Nivel profundo

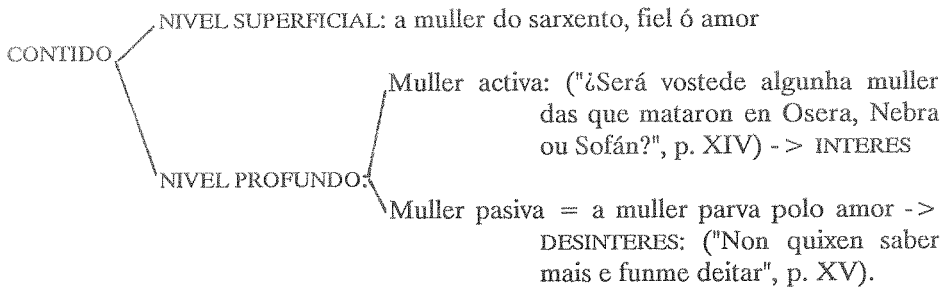
Varela Jácome (1973a: 21) apunta a posibilidade de estudia-lo contido das "Memorias" en dous niveis, segundo o seguinte esquema, aplicado ó bloque 16:



Máis adiante veremos como, efectivamente,

"el vampirismo supuesto, mágico, está simbolizando una tremenda realidad política, inspirada, sin duda, por la experiencia de las luchas rianxeiras entre las dos facciones ideológicas" (*ibid.*).

Non é este o único caso ó longo das "Memorias" no que se podería falar de dous niveis. En realidade, agás o caso do zapateiro, en tódalas outras historias o "lector" pode atopar referencias extraliterarias, unhas veces a través do exemplo dado polos propios personaxes, outras nunha digresión explícita: a dicotomía muller activa vs. muller pasiva (b.2); breve consideración sobre a revolución (b.3); arremetida contra os médicos (b.1,5); defensa da árbore (b.6); arremetida contra o excesivo e farfallán idealismo do poeta e o hipermaterialismo do filántropo (b.8); ataque ós "señoritos" (b.10); a emigración (b.11); o humorismo (b.12); a Santa Compañía (b.13); apoloxía do cemiterio aldeán (b.15). Castelao subordina na maioría das veces o nivel superficial ó profundo, porque quere comprometer ó destinatario na súa loita crítica. O resultado é case sempre digresivo, anque acada as mellores sutilezas cando Castelao dá ó lector as claves indirectas -e moitas veces ambiguas- que o achegan ó nivel profundo, sen facelo demasiado evidente. Poñemos como exemplo o bloque 2:



6. Temática

6.1. Introducción

Dende a óptica singular do esqueleto narrador, Castelao plantexa

"problemas como a defensa da lingua galega, o desenrolo económico, as terras lonxanas que zugan a vida dos emigrantes, a dicotomía do galego socarrón ou humanista... E agroma unha crítica de homes e actitudes: o que presume que ninguén o aventaxa como poeta: o "americano" que morréu en santidade, deixou cartos pra escolas e hospitales, despois de engaiolar ós indios no Chaco con adoas de vidro; o esqueleto que ten na cachola unha biblioteca enteira; o cacique, imaxe dun vampiro..." (Varela, 1973b: 46).

Castelao é un home comprometido coa realidade galega que coñece: a súa dor é a orixe da súa arte. De ahí que, incluso nunha peza literaria tan orixinal coma esta, insista tanto nos mesmos temas:

"Mesmamente se quixo carrexar ao texto tantos quites, aínda sabendo que moitos repetían o mesmo. Non era por disfrutar da anécdota graciosa. É que o lector podía non sacar a mesma convicción se simplemente se lle informaba de que tales temas aparecían unha chea de veces; compría velos acugulados en ringleira casi obsesiva para decatarse delo, como quen di por ósmosis, aínda sabendo que os mencionados non representan senón unha escolma dos posibles" (Baliñas, 1976: 112-113).

A cita de Baliñas, referida a *Cousas da vida*, válenos tamén para *Un ollo de vidro*. Castelao, presentando un mundo de preocupacións densamente sociais, quere mover ó lector, convencelo de que non é posible para a vida outra actitude senón a del mesmo: a crítica, a loita por facer mellores as cousas.

Os temas que se expoñen en *Un ollo de vidro*, os problemas que se presentan, non son soamente produto literario da invención creadora de Castelao. Na súa obra, hai moito de vivencia, de cousa sentida no corpo propio. A inspiración de *Un ollo de vidro* nace tamén da memoria, da lembranza, do recordo, do acto de ollar atrás en busca de estados vivenciais. Marino Dónega alude á "función mnemotécnica do escritor na xénese da súa obra" (1975: 44) e pon como exemplo a repetición na obra de Castelao do motivo do suicidio, recorrente en *Os dous de*

sempre (o suicidio de Rañolas), *Os vellos* (o de don Saturio), *Retrincos* (o suicida moribundo) e, obviamente e por partida dobre, en *Un ollo de vidro*. O repertorio de suicidas, como confesa Castelao no limiar de *Retrincos*, provén da súa experiencia como estudante de Medicina no Gran Hospital de Compostela (1903-1909), onde lle levaron un "suicida moribundo" nunha noite de servicio. Dos temas tratados en *Un ollo de vidro*, moi poucos deles, se é que hai algún, non teñen a súa orixe nas propias vivencias do autor: o andacio de gripe que bateu Rianxo no ano 1918 (18); as matanzas de Oseira, Nebra e Sofán (19); o caciquismo de "Viturro" (20); o humor do inglés (21); a emigración (22), etc. Di Castelao: Hai retrincos en carne viva que poden amostrarse tal como se conservan na memoria" (OC: 148). Da memoria tira Castelao todo o material, informe aínda, para sometelo logo a un proceso necesario de elaboración literaria.

Dalgúns dos temas representados en *Un ollo de vidro* xa se falou máis arriba. Nembargantes, retomámoslos todos agora dun modo extenso e sistemático.

6.2. Temas de índole política

As ideas políticas expresadas directa ou indirectamente en *Un ollo de vidro* a través, principalmente, do esqueleto narrador, coinciden case ó pe da letra coas defendidas por Castelao vinte anos dispois en *Sempre en Galiza* (remitimos, cando conveña, ás súas páxinas, mediante nota):

a) Agrarismo: No relato, Castelao non fala explicitamente do movemento agrarista, pero non cabe dúbida de que apela ó fondo común de coñecementos que o lector de 1922 podía ter sobre o tema cando menciona as matanzas de Oseira, Nebra e Sofán (23):

(18) Véxase "En la peste del año 1918", capítulo de "Alfonso R. Castelao (1886-1950)" (Durán, 1974: 173-181).

(19) Vid. *infra*: 6.2, n. 23.

(20) Lémbrese o enfrentamento que Castelao mantivo con "Viturro" en 1919, a propósito do derribo do hórreo do seu pai. Xa en 1910 xostregara ó cacique dende as páxinas do semanario conservador "El barbero municipal".

(21) Vid. *infra*: 6.6.3.

(22) No mesmo ano do nacemento de Castelao, o seu pai emigra á Arxentina (1886). En 1895 viaxan tamén a súa nai e el mesmo. Todos xuntos voltan a Rianxo. Véxase tamén o apartado 6.4.

(23) Os sucesos de Oseira tiveron lugar en abril de 1909, con un balance de nove mortos e vinte e sete feridos por disparos da Guardia Civil, que fora chamada polo obispo Illundain a causa da oposición campesiña a que un retablo do mosteiro fose trasladado ó Museo de Ourense. Os sucesos de Nebra (1916) acadaron máis sona. Os veciños desta aldea néganse a pagar arbitrios ó concello de Porto do Son. Cando se quere embargar ó alcalde de barrio, o pobo reacciona e enfréntase á Guardia Civil: morren cinco persoas e hai máis de coarenta feridos. Un ano despois, as protestas e manifestacións de Narón, Sofán e Amio producen tamén mortes de abondo. A repercusión destes feitos en Castelao foi, sen dúbida, moi grande. Xa en 1919 di, en carta aberta a *El Sol*: "En mi pueblo natal de Rianjo, feudo de uno de los pulpos más siniestros de la política caciquil, (...) acaba de cometerse otro atropello, que

"¿Será vostede algunha muller das que mataron en Osera, Nebra ou Sofán?" (p. XIV).

O interés que amosa Castelao pode interpretarse como unha mostra de simpatía con respecto ós agraristas.

b) Revolución: O cambio de situación que esixía Galicia parece ser vista por Castelao dende un escepticismo radical:

"..., pois revolución non debe habela co-a cobardía que teñen os vivos" (p. XV).

c) República e centralismo: Castelao toca o tema nunha das digresións máis longas de todo o conto, no episodio do suicida "moi século XIX" (24):

"Oíndolles decir que o progreso vai car'a unidade tomei a parola pr'aclarar que o progreso íña car'a harmonía e que se o progreso fose cara isa unidade antipática, antiestética, antinatural e criminal, por riba do progreso está a perfeución e por unha dinidade que xa vai sendo dinidade persoal non debíamos consentir que na fala dos nosos abós se eispresase sómentes a incultura que lle debemos ó centralismo" (pp. XX-XXI).

d) Os "señoritos": Os señoritos, como clase económica dominante, aproveitan o seu *status* para divertírense asoballando ó pobo. No bloque 10, o "señorito" deixa embarazada á súa criada, morta de contado e feliz no outro mundo (25).

e) O caciquismo:

"El cacique es una figura de picota en toda la producción pictórica y literaria de Castelao, desde sus colaboraciones gráficas de "El Barbero Municipal" hasta *Verbas de chumbo*, redactada en 1935 en el destierro político de Badajoz" (Varela, 1973a: 22).

Castelao arremete en *Un ollo de vidro* contra o cacique, o vampiro que chucha o sangue do pobo:

"Fora un canalla que roubaba pra dar regalía ó seu bandullo de porco; dono da xusticia, roubada dend'a sua confortabel casa. ¿Pra qué decir máis? Era... iera un cacique!" (p. XL).

por verdadeiro milagro no se ha convertido en un suceso como el de Nebra, de Osera, de Sofán..." (Durán, 1974: 201).

A súa simpatía polo movemento agrarista queda, polo demais, demostrada en *Sempre en Galiza*: "O agrarismo galego foi o primeiro caso de organización campesiña en Hespaña, c-un programa de acción dirixido contra o derradeiro privilexio feudal que alí existía e que nós chamábamos "problema dos foros"; pero principalmente fa contra o sistema caciquil da Hespaña monárquica" (1980: 198-199).

(24) A posición de Castelao sobre os republicanos trala II República non variou esencialmente: "A sobrevivencia do sistema unitario e centralista era o afán patriótico dos homes máis sinificados da República" (1980: 149).

(25) En *Sempre en Galiza* di Castelao: "A plebe percorre, aboiada, o campo da "feira", para ver cómo se divirten e troulean os *señoritos*. A plebe non ten diñeiro!" (1980: 28).

A solución ante este mal extremo non pode ser outra que tomar unha decisión extrema (26):

"-Vampiros hainos; pois logo pol-o sí ou pol-o non, debían queimarse á tódol-os caciques. Os caciques son capaces de facérense os mortos pra seguir vivindo á conta dos malpocados" (p. XLV).

6.3. *A lingua*

O lado de cuestións como a república e o centralismo, aparece en *Un ollo de vidro*, anque moi de pasada, a defensa da lingua galega. Non podería ser doutro xeito, pois na lingua cifra Castelao o máximo expoñente da esencia dun pobo: de aí que o seu prestixiamento estea unido á loita política.

O humorismo trascendente de *Un ollo de vidro* acada neste punto unha das súas máis claras ilustracións. O protagonista ataca ós esqueletos republicanos que non falan galego, por unha razón moi lóxica no mundo dos mortos:

"O que mais me fireu d'aquela xente foi que non quixesen falar galego, sabendo que os esqueletos non poden falar ben o castelán. Non ten volta que darlle: sen gorxa non pode pronunciarse a "j" nin a "g" fortes" (p. XX).

Debaixo do chiste está, naturalmente, a defensa explícita do uso do galego: que un galego fale castelán é antinatural.

Por outra banda, está claro que a actitude respecto ó idioma serve para caracterizar algúns personaxes das "Memorias". Así, os republicanos do cemiterio civil son ridiculizados pola súa actuación fronte ó idioma: o esqueleto inglés é o único que fala galego alí. Nesta ocasión, o humorismo trascendente é desprazado polo ataque directo, a lingua sempre como fondo.

6.4. *A emigración*

O problema da emigración é unha teima constante na totalidade da obra literaria de Castelao: aparece especialmente en *Cousas* ("Ramón Carballo", "Bieito", "O home rico que trouxo a Panchito", "O pai de Migueleño"), *Retrincos* ("O segredo") e *Os dous de sempre* (27).

En *Un ollo de vidro*, o drama da emigración céntrase na figura do pai do protagonista, o home que marchou pobre a América e volveu pobre e, ademais,

(26) O feito de que os caciques fosen donos da xusticia é consecuencia, para Castelao, do centralismo: "Como endexamais se lexislou para Galiza é natural que os preceptos e disposicións legais perturbaren o sosego dos nosos aldeáns, probes e solventes, porque saben que a Lei é decote unha arma para castrar a cidadanía dos labregos. Entón os aldeáns buscan o amparo dos homes capaces de aseguraren o incumprimento da Lei. E a estes homes chamámolle "caciques" (1980: 113).

(27) Castelao, ó reflexionar en *Sempre en Galiza* sobre a esencia da emigración, conclúe que o fenómeno non é debido unicamente á necesidade material: hai que ter tamén en conta o espírito aventureiro do noso pobo (1980: 227-230).

enfermo. Frente a este personaxe, o filántropo representa o triunfo do emigrante, pero a conta do engano e da mentira:

"Outro esquelete de mausoleu de mármore foi un *americano* que farto de engayolar ós indios no Chaco con adoas de vidro, morreu en arrecendor de santidade, deixando cartos pra Escolas e Hospitales" (p. XXVII).

O narrador deixa ben patente a súa antipatía polo filántropo, home movido por un hipermaterialismo indesexable mesmo na superación da pobreza. Non obstante, a actitude contraria, representada polo "pataqueiro" poeta, tampouco é ben vista polo protagonista: o excesivo idealismo só conduce á morte no mundo inhóspito.

6.5. O humorismo (vid. *infra*: 7).

6.6. *Temas menores*

6.6.1. *A muller*

O bloque 2, como xa vimos máis arriba, agacha, tras unha aparente neutralidade, unha reivindicación da muller activa frente a pasiva. A referencia ás mulle- res mortas en Oseira, Nebra e Sofán e o desinterés que parece amosa-lo esqueleto narrador cando comproba que a muller do sarxento morreu de tristura, ilustra a dicotomía muller activa vs. muller pasiva:

"La historia de estos años dará al lector abundantes ejemplos de situaciones donde las mujeres, cargadas de impotencia y de rabia, utilizan expresiones tan significativas como aquella de la estampa de Castelao: -Non hai homes, que se os houbera... Expresión de todos modos coyuntural, que normalmente no los precisaban para lanzarse furiosamente contra las cosas y los hombres, con rebeldía muy digna de ser historizada alguna vez" (Durán, 1972: 137-138).

Castelao ríndelle, pois, unha pequena homenaxe á muller galega, que participou con grande notoriedade (lembramos a Carmen Alvarez, Elena Estévez ou Virxinia González) no combate social contra o caciquismo en Galicia (28).

6.6.2. *A terra e a paisaxe*

Castelao distingue claramente entre terra e paisaxe:

"Unha cousa é a terra e outra cousa é a paisaxe. Pr'os vivos a terra é unha cousa ben fermosa por certo; pr'os mortos a terra son as tebras" (p. XXII).

(28) "En todas las agitaciones campesinas de las más diversas sociedades españolas fue importante la participación de la mujer, aunque en ninguna otra área peninsular dio tan altos contingentes de participación como en Galicia. En 1919 la Irmandá da Fala de Coruña (sección femenina) eleva una significada protesta contra el caciquismo gallego que en Osera, Nebra, Narón, Betanzos y Ribadumia había matado a mujeres. La misma fuente estima en 30 el número de víctimas reconocidas entre 1909 y 1919 en este estilo de rebeldías (*El Sol*, Madrid, 21-11-1919)" (Durán, 1972: 138, n. 225).

A base da oposición representa unha nova afirmación de galegitude: as árbores de Galicia son únicas e forman parte da esencia do noso pobo; elas configuran a nosa paisaxe e constitúense no símbolo nacional de Galicia:

"A terra galega metida n'unha ola é com'a terra castelán, poño por caso de comparanza. Os irmáns pinos e os irmáns carballos, qu'ha tragal-a terra, ises sí que son galegos" (pp. XXII-XXV).

6.6.3. *Os suicidas e o inglés*

Como xa se viu na introducción, o tema do suicidio marcou fundamente a Castelao, a través das experiencias xuvenís. Así, en *Un ollo de vidro* atopámo-las figuras do suicida a quen dous médicos lle abriron "a cachola cun serrón" e a do republicano, o "suicida moi século XIX".

Igualmente, o inglés, que aparece en *Retrincos* como coñecido de Castelao, don Guillermo, presentado negativamente, e que repite en *Os dous de sempre* como o "extranxeiro", segundo o confirma M. Dónega (1975: 44), volta a xurdir en *Un ollo de vidro* coma un personaxe de humor "pouco noble".

6.6.4. *Temática paranormal*

Todo o conto nace, en realidade, dun feito paranormal, que os esqueletos se movan, falen e conten as súas historias. Hai, ademais, dúas mencións a temas de preocupación máxica, os bloques 13 e 14 (29).

A Santa Compañía é vista polo esqueleto narrador, a través do tóxico do "dicir non dicindo", dende un punto de vista certamente positivista: non hai tal cousa: só é unha invención popular para entrete-las noites de inverno:

"Eu ben podía escribir algo da Santa Compañía; mais o pobo galego ficaría sen un misterio nas longas noites do inverno cand'o maxín ferve na cachola com'o caldo no pote. Non; eu calarei coma unha estoa.

O que *anda* cos mortos que perd'a coor das meixelas, qu'enflaqueza e que morra. A Santa Compañía fai falla nas cocifas mornas ò redor da lareira, cando zoa o vento nas tebras da noite" (p. XXXVII).

A encarnación do pai nun lagarto (30) para acudir á romaría de San Andrés de Teixido alude á lenda popular segundo a cal os mortos que non foran na vida á ermida, terían que ir defuntos ("A San Andrés de Teixido vai de morto o que non foi de vivo"), xuntada a súa alma co corpo dun reptil. Castelao inclúe un feito de fonda tradición relixiosa desvirtuándoo nun contexto moi pouco serio, con resultado humorístico admirable:

(29) O vampirismo (b. 16) non é un motivo que apareza na cultura popular galega, a diferencia doutros pobos europeos. Só podemos referirnos ás "meigas chuchonas", "a quienes se les inculpaba de una desmedida afición por chupar la sangre a los niños y de robarles los untos para ser empleados en la confección de ungüentos y pomadas" (De Ramón, 1970: 95).

(30) Sobre a importancia do lagarto na cultura popular galega, véxase Bouza Brey (1982: 61-80).

"Oxe meu pai, c'un lagarto apreixado nas maus, faloume d'iste xeito:

-Teño d'ir ô San Andrés de Teixido pra cumprir unha oferta que fixen e non cumplyn en vida. A miña i-alma ten d'encarnar n'iste lagarto e moito tempo tardarei en voltar. Reco-méndoches que teñas conta da miña cova e que de vez en cando botes unha ollada ô meu esquelete, pois teño un veciño coxo e pode roubar-me unha perna" (p. XXXVII).

6.6.5. Médicos, enterradores e cimiterios

Dentro dos motivos menores reiterados na obra de Castelao, os ataques satíricos contra enterradores e médicos ocupan un lugar preminente.

As pullas ós médicos son moi frecuentes na obra plástica de Castelao (31). En *Un ollo de vidro*, non obstante, hai tamén algunhas referencias ó mundo da medicina, do que o narrador desconfía:

"Fun a-os médicos e lambéron-me unha manchada de cartos e no remate de contas o ollo sandar sandou, pero quedou-me grolo" (p. XI).

"Agora sí, os médicos dispois de lamber-me outra manchada de cartos, puxéron-me un ollo de vidro, tan ben imitado que bulía e todo" (p. XII).

"Cicais haxa folga de médicos, aínda que non coído que os médicos poidan evital-a mortandade" (p. XV).

Os enterradores ladróns, que aparecen tamén en *Os vellos* ou, dentro de *Outras prosas*, en "Unha vez chegou de fóra un maxistrado", son censurados en *Un ollo de vidro*, tanto nas "Memorias" como no prólogo e o epílogo:

"Un enterrador de cibdade que dispe e descalza ôs mortos pra surtil-as tendas de roupa vella, (...). Un enterrador que saca boa soldada co ouro dos dentes das caliveras..." (p. VI).

"Morrín (...), e ben afeitado e ben peiteado e co meu traxe dos días de festa -que por certo le- voum-o enterrador ô seguinte día de enterrarme- fun..." (p. XII).

O enterrador de cidade é visto como un home ruín e desalmado. En definitiva, tanto o narrador das "Memorias" coma o do "Epílogo" conclúen, nunha "tese" singular, a supremacía do cimiterio de aldea sobre o de cidade:

"Quixera estar soterrado n'un cimiterio aldeán, no adro da Eirexa..." (p. XXXVIII).

"Abrimos a tapa da caixa ben amodiño pra non escangallal-o esquelete. Ou, leutor: meu amigo conservaba o seu traxe e os seus zapatos novos, proba de que o enterrador de aldea é mellor cristiano que o seu colega da cibdade" (p. XLVIII).

(31) "[Nos seus debuxos,] Cuando hace alusiones a la práctica médica o a cuestiones relacionadas con ella, adopta, en general, actitudes humorísticas, críticas o satíricas, más en consonancia con los puntos de vista de un profano que con los de quien ha consagrado la quinta parte de su vida al estudio y ejercicio de la profesión" (Baltar, 1979: 14-15).

7. O humorismo

7.1. Comicidade e transcendencia en Castelao

Un ollo de vidro comeza cunha cita de Mark Twain sobre a esencia do humorismo:

"Debaixo do humorismo hai sempre unha grande door; por iso no ceo non hai humoristas" (p. III).

Castelao fixo súa esta reflexión e desenrolouna nunha conferencia lida en 1920: "Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura" (32). Para el, un humorista en Galicia está na obriga de ser pesimista, isto é, realista:

"Nun país ben gobernado, onde hai dabondo fartura, os humoristas non choran nin firen: por iso non haberá optimismo nos humoristas galegos, enraizados na Terra, namentras escoitemos os seus laios de dór. E velahí tendes a razón do meu pesimismo, un pesimismo que eu maxino ceibador" (*EP*, p. 28).

O humorista galego, no obstante, continuará a súa tarefa de facer rir, que constitúe, ademais dun posicionamento ideolóxico, un instrumento de denuncia e adoutrinamento:

"O dibuxo humorístico debe ser outo e pra iso ha de furar os nosos sentidos e meténdose no mundo interior domeará os nosos sentimentos axentándoos á Ben; disa maneira será útil" (*EP*, *ibid.*).

Esta concepción do humorismo non é en absoluto caprichosa ou parcial, como alguén podería pensar, senón que vén coincidir no esencial coas reflexións de Henri Bergson, un dos máis agudos teorizadores do fenómeno da risa (33).

Para Bergson, o obxecto cómico é sempre un "automatismo" unha rixidez no comportamento humano, normalmente un vicio ou defecto social ou individual. A risa é un mecanismo de corrección destas taras, actuando a través do ridículo:

"Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos" (Bergson, 1984: 89-90).

Castelao é perfectamente coñecedor deste papel corrector da risa e de aí que utilice o humorismo como un instrumento válido para loitar por un pobo. De xeito moi similar, para Bergson todo humorista, en maior ou menor grao, propónse como fin moralizar:

(32) A relación desta conferencia con *Un ollo de vidro* é moi estreita. Segundo sinala Carballo Calero, "Nesta áchase a máis vella versión de *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*" (1981: 650).

Citámo-la conferencia por: *Escolma posible*, Galaxia, Vigo, 1975².

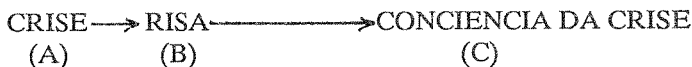
(33) *La risa* foi publicada no ano 1900. Quizais Castelao coñecera o ensaio.

"El humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista que sólo hiciera disecciones para despertar nuestra repugnancia hacia algo" (Bergson, 1984: 118).

Partamos agora doutra definición de humor, como a dada por Santiago Vilas:

"el humor es la consciencia, sobrellevada filosóficamente y expresada con sutil gracia, de las limitaciones e imperfecciones humanas, vitales, y (que) el humorista es el que se apercibe de ello y siente un ansia de algo más bello y más perfecto y quiere y es capaz de decirlo artísticamente" (1968: 66).

É dicir, o proceso do humorismo é, máis ou menos, o seguinte:



A diferenza entre un humorista e un home "chistoso" é que o primeiro actúa sobre o oínte tanto no paso A-B coma no B-C; o segundo contentarase con facer rir. Castelao adecúase perfectamente a este concepto de humor e convírtese nun humorista exemplarmente ortodoxo. Así o ve Celestino Fernández de la Vega: "Na literatura peninsular do século vinte non hai humorista tan intenso, fondo e típico como Castelao" (1963: 200). O mesmo autor fainos outra observación de importancia capital para entender mellor ó rianxeiro: o seu humorismo é un esforzo "por empece-la risa, por nos insinar a rir, por redimir a ridiculés aparente" (*ibid.*). Entendamos ben a expresión "empece-la risa": trátase de facer desa mesma risa algo trascendente, o punto de arranque da maquinaria crítica do receptor.

O humor triste de Castelao recoñece que "su exterior sonriente es la cáscara y aún el disfraz de una grave y honda pena interior" (De la Vega, 1963: 53) (34), a ocasionada pola contemplación das miserias galegas. De aí a cita de Twain que encabeza o conto, toda unha manifestación de principios. A antinomia *tristura-risa* é unha constante na obra de Castelao. En *Cousas* atopamos abundantes exemplos. No conto "Si eu fose autor" lemos: "Todos fan o prante e din cousas tristes que fan rir" (*OC*, p. 53). En "Vou contarvos un conto triste", o estribillo repite tres veces "Non vos riades, porque o conto é triste" (*OC*, pp. 143-144). En *Retrincos*, o narrador fai un retrato do "tipo máis laído da vila para que tódolos veciños escachasen da risa sen facerme cargo da miña falla de caridade" (*OC*, p. 157). *Os vellos*, esta vez no prólogo, presenta un novo exemplo: "Os vellos deben gardar amores antigos, porque axúdanlles a vivir; pero morren cos amores novos, e a súa morte fai rir ás xentes" (*OC*, p. 344).

Un ollo de vidro non podía ser excepción. A obra aborda claramente o tema do humorismo na conversa que o esqueleto narrador tamén co "esqueleto que trouxo na cachola unha biblioteca enteira" (p. XXXII). Nela fálase do eterno problema da definición do humorismo:

(34) A cita é, en realidade, de Rabanal Alvarez. Non tivemos acceso á fonte directa.

"Un esquelete galego que trouxo unha biblioteca na cachola debía definir o humorismo e non-o define e según dí non houbo ninguén que o definise aínda" (p. XXXIII).

Castelao, dende logo, non zanxa a cuestión e remata poñendo exemplos coma este, realmente deficientes na súa ambigüidade:

"-Un rapaciño pequerrechiño escacha unha botella de aceite nas pedras da rua e o probiño chora. Un home gordo dend'a porta d'unha tenda olla ô rapaz e rise. ¿Cal das duas figuras ll'intresa mais ô humorista?" (p. XXXIII).

Nembargantes, o narrador do prólogo fai algunhas consideracións sobre o humorismo de moita importancia. Falando do enterrador, o seu "ouxeto de experiencia", di: "Un enterrador sabe sempre moitas cousas e cont-as con humorismo" (p. VI). Máis abaixo aclara o humorismo do enterrador:

"(Iste enterrador) cóntame cousas tráxicas que fan rír e cóntame cousas de rír que arrepían, ..." (p. VI).

De novo Castelao define indirectamente a súa concepción do humorismo.

Dentro das "Memorias" hai unha interesantísima afirmación que contribúe a afianza-lo que ata aquí se ten dito:

"Déronme ganas de rír pero non puđen. Os esqueletes non rín a cachón. O bandullo é a fonte da gargallada e sen bandullo non pode habere gargallada" (p. XVI).

O "bandullo" pode ser unha clave na concepción do humorismo de Castelao. O profesor Carlos Baliñas dixo nunha ocasión:

"Tense dito que os pobos felices non teñen historia. Tampouco dunha comunidade satisfeita podería esperarse un humor de alta calidade. Un humor extrovertido, grileiro, de tona anímica, poida que sí, non un humor refinado, fondo" (1976: 113).

(O propio Baliñas sinala a excepción do pobo inglés) (35). O "bandullo" cheo convirte a un pobo en, permítaseno-la expresión, *conformista*. A crítica e, por tanto, a moralización só poden funcionar cando non hai fartura, cando a inxusticia económica e social fai da realidade dun país o perfecto "ouxeto de experiencia" dun verdadeiro humorista.

7.2. *Cara a unha conclusión*

O filósofo francés Bergson diferencia entre "o cómico da situación" e "o cómico verbal":

"hay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje [= situacional] y lo cómico que crea el lenguaje mismo [= verbal]" (1984: 101).

Ata aquí témonos referido fundamentalmente ó humorismo situacional. Pero é claro, segundo as palabras de Bergson, que, aínda que Castelao faga predomina-lo

(35) Vid. *supra*: 6.6.3.

cómico da situación, hai en *Un ollo de vidro* comicidade producida a través da linguaxe. Vexamos só un exemplo:

"Farto de ollar a-os meus compañeiros coma se fosen osos ao son da "Danza Macabra" de Saint Saëns afasteime do rueiro..." (p. XIV),

onde Castelao xoga coa proximidade fónica entre "ósos dos esqueletos" e o animal "oso", producindo un efecto desconcertante.

A Castelao góstalle, sobre de todo, a frase curta, o estilo machacón, azoriniano (36). Nesto aproxímase bastante a outro humorista do século XX, contemporáneo do propio Castelao: Ramón Gómez de la Serna. Descoñecemos-la repercusión que puido ter Gómez de la Serna no autor de *Un ollo de vidro*. O feito é que se poden recoller nesta obra algunhas frases moi próximas á "greguería":

"O filántropo non fai nin d' nada que mereza contarse. Sin diñeiro ten mortas tódal-as suas actividades" (p. XXVIII).

"a socarronería é o humorismo dos incultos así como o humorismo é a socarronería dos cultos" (p. XXXIII).

Queda claro que a comparanza entre Gómez de la Serna e Castelao non se refire máis que a certas similitudes de estilo. Gómez de la Serna practicaba un humorismo inespacial e intemporal, que tiña moito que ver coa deshumanización absoluta que defendían os teóricos do ultraísmo. Fácil é comprobar que Castelao non responde a esa concepción do humor:

"O humor de Castelao campa nun primeiro plano; tén un releve universal, pero enraigaña no fondo humano da etnia galega; é o humor acceirado, alumeante, protagonizado por xentes avencelladas á terra ou ó mar" (Varela, 1973b: 42-43).

Castelao é un humorista que mira ó pobo para atopar nel a cimentación da súa arte. Nese sentido, Castelao é un moralista e o seu humorismo comprometido ten un carácter primeiramente didáctico.

8. O mundo dos mortos: Algunhas calas literarias

A vida de ultratumba é un tema presente na literatura de tódolos tempos en Occidente. Mesmo o seu tratamento humorístico en *Un ollo de vidro* non é unha novidade.

Neste apartado veremos uns pouquiños exemplos literarios anteriores ó relato de Castelao que, en clave de humor ou non, xiran arredor da vida na morte, sen pretender naturalmente facer deles unha fonte indubidable do conto.

Os esqueletos viventes aparecen na literatura galega xa dende as súas orixes. Hai un romance popular, probablemente medieval, aunque recollido a principios de século en Ourense, que recrea a historia dun convite feito en broma por

(36) Baliñas (1970: 222, n. 4), fala tamén do estilo azoriniano de Castelao.

un mozo a unha caveira, e aceptado por esta a medianoite. Existen varias versións diferentes a partir deste núcleo, tanto no Noroeste hispano coma en Portugal (37).

A orientación satírica e humorística, que falla no romance, está presente en cambio nos *Sueños* de Quevedo, tamén frecuentados por mortos. Torrente Ballester (1975: 34) xa se decatou dunha certa afinidade entre *Un ollo de vidro* e o "Sueño de las calaveras" (máis coñecido hoxe por "Sueño del Juicio Final") en canto á sátira. Pero, ó lado desta base fundamentalmente satírica, hai na obra de Quevedo algúns matices sinxelamente humorísticos, máis claros no conto de Castelao.

Edgar Allan Poe tamén cultivou o relato macabro en clave de humor e sátira. Así, en *Some Words with a Mummy* uns exiptólogos reviven a momia do Conde Allamistakeo, un nobre exipcio, e no transcurrir da súa conversa aparecen numerosas notas de crítica social e política, coma en *Un ollo de vidro*.

Na obra poética de Charles Baudelaire os mortos viven traxicamente, sofren na tumba. Non hai aquí ningún tipo de visión humorística. Aínda que noutro tono, é destacable non obstante que Baudelaire utilice os motivos da danza macabra e do vampiro (38), igual ca Castelao.

Por outra banda, cómpre salientar que a *Autobiografía* de Mark Twain -o humorista americano citado por Castelao ó comezo do seu relato-, publicada postumamente, contén un irónico limiar no que o autor destaca as aventaxes que lle proporciona o feito de estar falando dende a tumba (39), moi na liña de *Un ollo de vidro*.

Carballo Calero (1981: 654) apuntou como posible fonte da narración de Castelao o conto de Vicente Risco *Do que lle aconteceu ó doutor Alveiros*. En ámbolos dous relatos aparecen esqueletos vivos, falando e bailando ledos as danzas macabras, así como certas "frases de sabor ocultista". Mesmo hai un pequeno detalle común que o profesor Carballo non sinala: a alusión ó músico francés Saint-Saëns como autor da *Danza macabra*. Non obstante, hai que ter presente que as críticas de tipo sociopolítico, fundamentais en *Un ollo de vidro*, non aparecen no conto de Risco.

En definitiva, vemos como a vida dos mortos de *Un ollo de vidro* e a súa presentación humorística, que Castelao retomaría en *Os vellos non deben de namorarse* (1941), non son aspectos novos, nin moito menos, en literatura. Sen em-

(37) Said Armesto (1946: 27-48) recolle diferentes versións da historia, entre elas o romance galego.

Como complemento, véxase tamén Menéndez Pidal (1946) e Carré Alvarellos (1983: 125-136).

(38) Así, sofren os mortos en "Le Mort joyeux" (p. 102) ou "Le Squelette laboureur" (pp. 127-8), por exemplo; ademais, véxanse os poemas "Le Vampire" (pp. 62-3) e "Danse macabre" (pp. 130-2) en Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1972.

(39) "In this Autobiography I shall keep in mind the fact that I am speaking from the grave. I am literally speaking from the grave, because I shall be dead when the book issues from the press." (*the Autobiography of Mark Twain*, Harper & Row, New York, 1959, p. XXVIII).

bargo, isto non debe impedir aprecia-lo tratamento persoal que deles fai Castelao, froito da súa concepción do humor e da dor polos problemas de Galicia.

9. Conclusión

O longo deste traballo quixemos demostrar que Castelao, aínda recreando unha serie de motivos que se prestan moito á elaboración literaria, compórtase prioritariamente en *Un ollo de vidro*, igual ca no resto da súa produción literaria, como un escritor crítico, moralizante e radicalmente didáctico. Isto dedúcese:

- da sinxeleza estrutural do relato, que convirte *Un ollo de vidro* nunha obra de lectura doada, e, ó tempo, perfectamente comprensible nos seus aspectos fundamentais;
- do emprego de narradores basicamente fidedignos, garantía da non ambigüidade interpretativa;
- da xustaposición de microhistorias utilizadas a modo de *exempla* que o "leutor", sempre o lector galego, ha saber aproximar ó seu contorno;
- das continuas digresións sobre materias varias, marcas explícitas do pensamento de Castelao.
- do, por momentos, sofisticado xogo entre niveis profundos e superficiais, onde Castelao amosa o seu interés por da-las claves que fagan trascender cada historia alén de si;
- da súa concepción do humorismo, tanto a teórica como a práctica;
- do seu fondo apegamento, en definitiva, á realidade galega, que el coñecía como ninguén.

A primacía concedida por Castelao ós aspectos didácticos non supón que *Un ollo de vidro* sexa unha obra estilisticamente descoidada. A espontaneidade, a frescura deste conto convérteno nun auténtico fito no eido do relato curto, que tan altas cotas acadará máis tarde na nosa literatura.

Bibliografía

- Baliñas, Carlos (1970): "Castelao, coincidencia de Galicia", *Revista de letras*, Univ. de Puerto Rico en Mayagüez, Xuño de 1970, pp. 218-234.
- (1976): "*Cousas da vida, cousas da sociedade*", *Homenaxe a Castelao*, Univ. de Santiago, Vigo, 1976, pp. 87-115.
- Baltar Domínguez, R. (1979): *Castelao ante la medicina, la enfermedad y la muerte*, Ed. dos bibliófilos galegos, Vigo, 1979.
- Baquero Goyanes, M. (1963): *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Gredos, Madrid, 1963.
- Bergson, H. (1984): *La risa*, Sarpe, Madrid, 1984.
- Booth, W.C. (1978): *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1978.
- Bourneuf, R. e Ouellet, R. (1981): *La novela*, Ariel, Barcelona, 1981².

- Bouza-Brey, F. (1982): *Etnografía y Folklore de Galicia (I)*, Ed. Xerais, Vigo, 1982.
- Carballo Calero, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo, 1981³.
- Carré Alvarelos, L. (1983): *Las leyendas tradicionales gallegas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983⁴.
- Castelao, A.R. (1980): *Sempre en Galiza*, Akal, Madrid, 1980³.
- De Ramón y Ballesteros, F. (1970): *Oscurantismo finiserrano*, Porto y Cía. Editores, Santiago, 1970².
- Dónega, M. (1975): "Descripción, metáfora e memoria en Castelao", *Grial*, 47, Xan.-Marzo, 1975, pp. 42-45.
- Durán, J.A. (1972): *Historia de caciques*, Siglo XXI, Madrid, 1971.
- (1974): *Crónicas-I: agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores en Galicia*, Akal, Madrid, 1974.
- Fernández de la Vega, C. (1963): *O segredo do humor*, Galaxia, Vigo, 1963.
- Genette, G. (1972): *Figures III*, Du Seuil, Paris, 1972.
- Menéndez Pidal, R. (1946): "Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*", *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946⁶.
- Said Armesto, V. (1946): *La leyenda de Don Juan*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
- Torrente Ballester, G. (1975): "O ollo de vidro", *Grial*, 47, Xan.-Marzo 1975, pp. 33-35.
- Varela Jácome, B. (1973a): *Estructuras de la narrativa de Castelao*, Librigal, A Coruña, 1973.
- (1973b): *Singraduras da narrativa galega. De Castelao a Neira Vilas*, Librigal, A Coruña, 1973.
- Vilas, S. (1968): *El humor y la novela española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968.