

Sobre o estilo de *Devalar*

M^a DO CARME RÍOS PANISSE

INTRODUCCION: IDEAS XERAIS SOBRE O ESTILO DE OTERO PEDRAYO

Se eliminamos algunhas ideas puntuais dadas por Carballo Calero na *Historia da literatura galega contemporánea*, practicamente podemos considera-lo conxunto da obra oteriana como un terreo virxe de estudos estilísticos. Tampouco a lingua do trasalbés mereceu moito interese por parte dos investigadores e, cando foi estudada, analizouse sen a dedicación necesaria e dende un inflexible criterio lingüístico que deu como resultado conclusións estilisticamente pouco interesantes. Unha delas, quizais a máis chamativa, foi a de que Otero, en contra da aparencia que produce a lectura da súa obra, non ten un vocabulario excesivamente amplo e que é máis rico o léxico dun autor cunha obra moito menos extensa e escrita cun criterio máis divulgativo, como é a de Castelao, cá do escritor ourensán. Pode ser así, pero o que é discutible é se a riqueza lingüística dun autor literario debe medirse dende eses parámetros. O traballo lingüístico que realizou Otero é, ó meu entender, máis interesante por outro tipo de aportación diferente da aportación léxica. Se tivese que destacar algún aspecto lingüístico da súa obra indicaría o enriquecemento semántico que Otero consegue a través de novas combinacións na lingua e a elasticidade formal que estes novos usos supoñen para o galego. En efecto, moitas das novas combinacións lingüísticas oteriana engaden, ademais de ampliacións de significado, maior riqueza rítmica e expresiva a unha lingua que, polo menos na prosa, non adquirira aínda a posibilidade de usarse retoricamente co atrevemento que o mundo artístico do século XX pedía a calquera lingua de cultura.

Coñecido, en forma xeral, o panorama do que parto, quero indicar antes de nada cal é a miña intención neste traballo. Non aspiro a analizar en detalle a lingua e o estilo oteriano. Quero, centrándome nunha das obras (que non representa máis ca unha leiriña da súa grande herdade), dar algunhas ideas sobre o estilo e a lingua que Otero usou nese momento e nesa obra. Antes, nembargantes, intentarei encadrar ó autor nun momento e nunhas directrices literarias concretas.

Poderíamos estudar a Otero como un dos renovadores da narrativa europea a comezos do século XX. Na súa obra atopamos unha visión *subxectiva* do contido da narración, con uso de *monólogo interior*, *estilo indirecto libre*, *rupturas da estrutura lineal narrativa*, *participación activa do lector*, *mestura de xéneros literarios* e *eliminación da intriga* substituída por contidos de tipo filosófico, histórico, literario, político, etc. Estes aspectos, que implican parte da modernidade de Otero, son os máis coñecidos e estudados na análise dalgunhas das súas obras

(principalmente en estudos realizados sobre *Arredor de si*) e por iso considero innecesario insistir neles nesta ocasión. Todos son, como indicamos, produto da intención do autor de actualiza-la literatura galega colocándoa na avangarda da súa época. Isto implica, pois, que Otero é (quere ser) un produto da súa época, e como tal debemos estudialo analizando nel a presenza das dúas directrices artísticas que neste momento se daban no seu entorno cultural.

Empezaremos pola que ten a influencia estilística máis evidente que é a que podemos chamar corrente "impresionista". Ten os seus principais modelos en Francia e parte da evolución do idealismo romántico. Dela aprovéitanse os efectos sonoros (presentes xa en Victor Hugo) que desembocarán no gusto pola color e as brillantes evocacións histórico-lendarias características do parnasianismo (Leconte de Lisle) e no gusto pola musicalidade e a emoción delicada do simbolismo. A estas tendencias hai que engadi-lo influxo do prerrafaelismo pictórico (ademais do da escultura e outras artes plásticas da época, pois un dos conceptos máis interesantes do momento é o da unidade das diferentes artes). Esta corrente, que Ferrín denomina "idealista", non está exenta das influencias artísticas inglesas, italianas e hispanas (portuguesas, catalanas e castelás) de fin do século XIX e comezos do XX nin nela se prescinde totalmente do clasicismo antigo nin do simbolismo medieval. Con este mundo estilístico, eminentemente subxectivo, é co que creo que se deben asocia-los usos estéticos de Otero que se centran en producir sensacións. Na narrativa de Otero é quizais o que destaca nunha primeira lectura. Sentimos máis do que entendemos. E a sensación lévanos ó *subxectivismo*.

Pero dixemos que no estilo oteriano viamos unha segunda influencia estilística diferente da ligada á corrente "impresionista". Esta segunda tendencia, que eu denomino "ideolóxico-expresionista", ten tamén unha orixe europea froito neste caso, principalmente, do mundo alemán, escandinavo e flamenco. Orixínase asimismo no romanticismo pois hai que asociala con artistas como o pintor xermánico Gaspar David Friedrich que opinaba que *o esencial non é o obxecto, senón a relación coa súa alma* ou con Goya e os seus aquelarres, tan do gusto da xeración de 1880 e asociables á etapa decadentista inicial de Nós. O expresionismo iníciase, como movemento pictórico, a fins do XIX comezos do XX co escandinavo Munch, famoso por obras como *A angustia* ou *O grito*. A música wagneriana, Nietzsche e o seu superhome, os filósofos historicistas, os decadentistas como Huysmans, conducen a moitos dos seguidores desta corrente ideolóxica ó nazismo, pero levan tamén a outros a actitudes pacifistas e de santidad. Exaltaban ó individuo e odiaban á masa, pero defendían, nunha entrega propio de románticos, ós pobres e incomprendidos (que, ño-fondo, eran esa masa odiada). Este difícil equilibrio idealista-individualista rómpese coa Primeira Guerra Mundial.

A corrente "ideolóxico-expresionista" implica, en certa forma, o contrario da outra corrente "impresionista-esteticista", porque fronte á preocupación pola forma estética presentaba a preocupación polo contido temático como transmisor dunha mensaxe de defensa do individuo (mensaxe que non deixa de ser "social"). Pero, aínda que teoricamente é así, a realidade non é tan simple. Os "impresionistas", subxectivos e individualistas, só se converten en "ideólogos" activistas e pragmáticos para poder sobrevivir á corrente positivista, realista e aburguesada,

"masificadora" que imperaba dende fins do XIX. Outro xeito de explicación válida para este fenómeno (que parece contradictorio, pero non o é) pódese ver nas primeiras pp. do libro de Méndez Ferrín *De Pondal a Novoneira*, cando o autor explica o que entende por "escola formalista" e as súas características.

Os movementos "impresionistas-esteticistas" franceses (así como o "modernismo" español) eran movementos exclusivamente artísticos nos que poucas veces se sentían as preocupacións sociais ou o pensamento crítico -e, polo tanto, reformador- do autor do texto. Pola contra Otero, como o resto dos integrantes da xeración *Nós*, é, a partir de certo momento da súa vida, un home comprometido socialmente, un reformador. E esa é a segunda faceta que condicionará o seu estilo: a ideolóxico-expresionista (1).

Pero pasemos xa, sen máis demora, a ver algúns aspectos lingüísticos e estilísticos en *Devalar* e o seu posible encadre dentro das directrices indicadas.

CONCEPCION PICTORICA DE DEVALAR

En honor a Castelao, que se atopaba desterrado en Badaxoz, escribe Otero esta novela, quizais a máis ambiciosa do trasalbé se temos en conta que nela quixo representar a súa visión de Galicia, cultural, xeográfica e politicamente. Pero este aspecto temático, interesantísimo e condicionador evidente da parte formal, esta analizado noutro estudio (2) e, deixáremolo (no posible) á beira. Agora no que quero incidir, principalmente, é no feito de que a obra non só está dedicada a Castelao como unha homenaxe ó loitador político senón tamén ó artista e, en concreto, ó Castelao pintor, aquel que, como quizais xa daquela se intuía, nunca acadaría o seu cume, tanto por razóns de saúde persoal como por outras que podemos chamar de saúde "colectiva". En efecto, Otero inicia *Devalar* coa dedicatoria ó patriota ("A Castelao no desterro") e termina a cunha nova referencia ó rianxeiro, esta vez ó pintor: "A lembranza dun cadriño de Castelao, *Devalando* no Museo de Pontevedra, foi ordenando as escenas deste libro". Para min foi, durante certo tempo, unha incógnita esta afirmación, pois resulta evidente que non se pode tomar en sentido literal se se coñece o cadro ó que fai referencia. Realmente no Museo de Pontevedra non hai ningún cadro de Castelao co título de *Devalando* (3). Filgueira Valverde opina que non pode ser máis có titulado *A*

(1) Claro que estas dúas influencias, que nacen como contrarias, foron adquirindo aspectos artísticos comúns. Así, tanto os impresionistas e post-impresionistas como o escandinavo Munch senten grande admiración pola arte oriental, principalmente xaponesa (lembrems tamén a admiración de Castelao no *Diario* por este mundo artístico chinés e xaponés). Por outra parte expresionismo e post-impresionismo (neste caso principalmente en Gauguin e Van Gogh) coinciden na busca dun *primitivismo* de tipo *simbólico* (que propugnaba tamén Castelao no seu *Diario 1921* e que veremos reflexado en *Devalar*).

(2) Introducción e notas a *Devalar*, 2ª edición, Galaxia, Vigo, en publicación.

(3) É interesante indicar que hai unha posible ambigüidade e xogo verbal na afirmación de Otero: "A lembranza dun cadriño de Castelao, "Devalando" no Museo de Pontevedra, ordenou as escenas deste libro". O uso da maiúscula e as comiñas fannos pensar que se trata do título do cadro de Castelao. Pero a puntuación e o feito de que tal cadro non exista, unido a que en Otero as afirmacións son moitas veces máis suxeridoras que aclaradoras, pode querer insinuar que este cadro de Castelao

praia que representa un anaco de costa areosa galega. Este cadro é posible que puidese suxerir a Otero a idea de "devalar", "baixa-lo mar", pero só, logo dunha certa reflexión e dun fondo coñecemento da novela, podemos entender que servise para ir "ordenando as escenas deste libro". Nembargantes, a través dunha lectura coidadosa e reiterada de Otero, aprendemos que case tódalas súas afirmacións, aínda que non sempre facilmente comprensibles, teñen detrás unha motivación real e non son, polo tanto, gratuítas. En concreto penso que esta é esencial para entende-lo espírito artístico que rexe *Devalar*, para a comprensión do seu estilo e da súa linguaxe. Porque o que quere Otero indicar afirmando que o cadro "foi ordenando as escenas do seu libro" é que intentou facer unha pintura narrativo-literario inspirada nos ideais artísticos do creador rianxeiro. A idea non é en si novidosa se temos en conta que na estética impresionista (na que creo debemos encadrar neste momento ós dous creadores galegos) a pintura ocupa o cume do resto das manifestacións artísticas pois era a que con maior fidelidade podía reproducir as sensacións visuais, as máis importantes para o home. Por iso Otero admira, nesta estética na que agora se sente encadrado, principalmente ós pintores e en particular ó mellor artista do seu grupo e deste momento en Galicia: Castelao. Pero ademais, respondendo tamén á idea impresionista de que o esencial na arte é a fidelidade á sensación, os pintores senten moitas veces a necesidade de matizar as impresións dos seus sentidos a través da literatura e os literatos a través da súa pintura. Exemplos galegos destes casos poden ser Castelao e Risco, respectivamente. A partir de agora a colaboración entre pintores e escritores vólvese cada vez máis intensa (caso de Seoane e Lorenzo Varela ou Cunqueiro). Otero quere tamén contribuir a esta identidade globalizadora das artes na representación das sensacións e faino a través dunha novela imaxinada na súa construción como un cadro. Vai intentar realizar un cadro literario no que estea presente a arte moderna (*impresionismo*) e a base estética que represente o período máis auténtico do esplendor cultural galego (*medievalismo*), seguindo a idea de Castelao de tomar por modelo ó simbolismo e o concepto do mundo dos primitivos flamencos, principalmente os irmáns Van Eick, Bruegel o Vello e o Bosco, dando deste xeito un paso importantísimo cara ó *expresionismo*.

a) *Semellanzas externas entre a novela e un cadro.*

Vexamos algunhas das razóns nas que baseo o que acabo de afirmar:

En *Devalar* úsase, conscientemente, a técnica do pintor que busca, a través das distintas "pinceladas", a constitución primeiro das pequenas realidades presentes na obra e logo a unidade total da mesma. A visión demasiado achegada de *Devalar* produce a sensación que indicou Varela Jácome (4): algo caótico e desartellado (semellante ós manchóns, artisticamente chamativos no seu colorido, de calquera cadro impresionista ó que nos achegamos en demasía -a historia dunha fidalga e as súas lembranzas, a de tres labregos que soben cara á montaña,

presenta unha paisaxe en "devalo" (o que ocorre, por exemplo, no cadro que indica Filgueira titulado *A praia*) ou estea "devalando", é dicir, "deixando corre-lo tempo", no Museo de Pontevedra.

(4) Varela Jácome, B., "A desartellada estrutura de *Devalar*", *Dorna* 4, 1982, pp. 34-35.

a de varios habitantes dunha rúa santiaguesa, etc.-). Segundo se aplica unha perspectiva máis afastada comencan a verse as figuras, as partes do cadro e da novela (a posible historia da fidalguía, do campesiñado, do galeguismo, en resumo, o entramado social e físico) e finalmente, a certa distancia, é posible percibi-la totalidade global (un ano de vida -na *paisaxe* natural e humana- dun ser que se chama Galicia).

Mesmo nun exame máis coidadoso poderíamos ver unha especie de "marco" da obra nas referencias iniciais e finais a Castelao e a un dos protagonistas da novela (a velliña do pazo, personaxe que retoma non só vivencias persoais da nai e avoa de propio autor senón a presentación do horizonte trasalbéis amado). Aínda, nesta busca física de similitudes entre novela e cadro, podemos indicar que, a modo de sinatura, aparece ó final da novela a voz do narrador en primeira persoa do singular, narrador identificado evidentemente co autor: "Eu, engaiolado pola ilusión de ter oído falar ó camiño quíxennle preguntar polas xentes que pasan ó longo das follas desta novela. Non me atrevín (...) (5)".

b) *Presente pictórico*

Pero deixemos estas apariencias físicas de consideración subxectiva e pasemos a analizar outros elementos máis evidentes que identifican esta novela co mundo pictórico.

Tamén, como nun cadro, en *Devalar* se parte dun *momento puntual*, dado como presente, e se intenta dende el plasma-la visión da realidade de Galicia, claro que contando co pasado e o devenir que impón o creador. Porque, como ben indicou Castelao no prólogo das súas *Cousas* (6), a palabra é máis sutil e exacta que a creación plástica e por iso a narración resulta máis suxerente principalmente na súa proxección histórica e futura do que é normalmente unha obra pictórica. Pero tamén é certo que a impresión de *intre presente*, que é consustancial a un cadro, non deixa de ser de dificultosa reprodución literaria. Vexamos algunhas ideas que poden axudarnos a comprender como Otero consegue esta sensación que é unha das que mellor axudan a establecer unha relación directa entre a creación literaria de *Devalar* e o mundo da plástica pictórica. Primeiramente indicarei como esencial para esta sensación de *presente* o tratamento do tempo como *duración interior*, igual ó que se ve en Proust (*A la recherche du temps perdu* (7)), quen o consegue dando a realidade a través da memoria afectiva e do

(5) Otero Pedrayo, R., *Devalar*, Santiago, 1935, p. 141.

(6) Castelao, A., *Cousas*, Vigo 1961, terceira edición, pp. 9 a 11. Nesta especie de prólogo ó libro que leva por título "A carón da natureza" Castelao afirma: "Dende o adro dunha eirexa ollámo-lo val afundido na choiva. A auga que cae a fío aplaca o fume azul contra as tellas brillantes dunha chouza. Os camiños están cubertos de lama e un vendedor de cobertores pasa cabaleiro na súa besta ferrada. *Velai o cadro dun pintor, pero aínda hai máis na paisaxe*, pois tocan a morto no campanario da eirexa e o son é tan amargurado coma se batesen a campá coa mesma cabeza do morto e non adivinamos en cal casa do lugar hai desgacia porque todas, todas, están tristes. (...) *Dende entón eu quixen ser un aventureiro das letras*". (Como se indica falta bastante texto no medio, pois elexín o que considero significativo e suliñei os párrafos que considero esenciais para a idea).

(7) Otero ten un exemplar desta obra datado en París, 1922, v. Nicole Dulin *El granito y las luces II*, Vigo, 1987, p. 561.

valor e o poder das sensacións para manter e resucitar estados pasados. Otero, como Proust, acumula as sensacións vividas conservándoas en permanencia e usándoas segundo lle convén. En *Devalar* a técnica máis empregada é a de da-la acción como actual, nun primeiro plano, o que impresiona máis os nosos sentimentos, e a de xoga-lo autor, a partir dese presente, coa memoria dos personaxes ou coa súa propia memoria para trasladarnos a un pasado montado á súa conveniencia, do que en ocasións derivará posibles consecuencias futuras (adequadas tamén á súa emotividade persoal). Iso é o que vemos, por exemplo, coa velliña do pazo de Abruñedo, no primeiro capítulo, que nos mostra, dende a época presente da escasula do millo e a través das súas lembranzas, parte da situación da fidalguía e do campesiñado na última metade do XIX e comezos do XX, a súa identificación coa terra e a esperanza da futura unión entre o neto herdeiro e o entorno familiar. De aí o predominio do tempo verbal en presente como principal da novela (así están enfocados tódolos capítulos pero a súa presenza é máis constante no primeiro, segundo, cuarto, quinto, nove e once), tempo presente dende o que se proxectan os perfectos e os imperfectos para a narración da lembranza e os hipotéticos condicionais ou pluscuamperfectos para os futuribles que nos intenta da-lo autor (aínda que estes usos poden verse tamén en tódolos capítulos están máis presentes no número tres, seis, sete, oito e dez).

En segundo lugar o *presente pictórico* está axudado ademais pola *diversidade* de presentes estancos, aillados, sen continuidade, que o autor vai analizando: a velliña do pazo e as historias dos personaxes que ten na lembranza, os tres labregos que soben á montaña, as diferentes vidas que se desenvolven na Rúa Nova, os diferentes espacios naturais humanizados de Galicia do capítulo "Zocos na corredeira", etc. Claro que algunhas destas vidas presentes son retomadas nas diferentes estacións anuais pero só para dar outra variante do cadro, modificada quer pola luz, quer pola situación externa, quer pola realización ou fracaso dos sonhos dos personaxes. Algo parecido ó que nos fai Monet coa súa *catedral de Rouen* ou cos seus magníficos *Nenúfares*: unha impresión diferente sobre os mesmos elementos. Hai que intentar plasma-los cambios sensoriais, facer dura-las diferentes variacións do sensorial, en certa maneira transmitir en estatismo os diferentes cambios que o paso do tempo imprime á visión do artista. Poñamos algún exemplo da novela. No segundo capítulo atopamos un personaxe (o home de trinta e tantos anos) que volve a ser retomado no capítulo nove. Na primeira aparición vemos a este labrego ascendendo pola montaña de volta á casa nunha época outonal que lembra xa o inverno. A natureza, terminada a vendima, preséntase triste e señardosa na ribeira que deixa atrás ("Na tristura das viñas vendimadas só remexían eses paxaros que andan a apaña-los pamos. Demorábanse os patróns, á porta das casas lembrando vendimas recorridas, troulas doutro tempo, dinastías de antergos bodegueiros, o devecer das parreiras de séculos...Cada serán medraba a silenciosa lagarada do solpor dos montes" p. 15), salagre e provocadora de medos na bocarribeira e serra, que ten diante ("Pouco a pouco desenrólanse as bocarribeiras percorridas por bandas de sotos e nabeiras, asucadas por lameiros esporentes, demarcadas por cotos exaltados en negro. Instintivamente paran os camiñantes ó xurdi-los primeiros lombos das serras. Na derradeira claridade do

poente os chíos do moucho van bordando roseiras latexantes de estrelas", p. 16). Neste marco ascendente o home de trinta e tantos anos "loce a serea determinación de se arrombar unha vida ollando ó porvir" (p. 13). Co seu pensamento "apaña o futuro" (p. 16). Matina en facer unha casa nova e labrar novas terras. No capítulo nove volvemos atopa-lo personaxe. A escena ten o mesmo entorno pero está captada de forma diferente. En primeiro lugar porque a luz e a color que alumea a natureza na que está o home de trinta e tantos anos é agora a da alborada dun día de verán: "As mañás de San Xoán as fontes apañan fuxidas de fadas. Fica o seu pasar nos outeiros. Estrou de flores os fondos verdeceres, flores insectos pousados, flores de vento" (p. 111). Ademais no cadro hai elementos novos, froito dos soños do personaxe. Nesta natureza "locen no lusco-fusco da mañá perpiaños novos, a esquemática lóxica dunha casa" (p. 112), aquela na que soñara o personaxe, que no cadro anterior subía traballosamente a encosta. Agora a súa actitude é diferente. Vémolos, en pé, parado, mirando a nabeira nova, "Aquela nabeira é a súa filla. Ela fala agradecida coa vociña verde do millo" (p. 112). O personaxe "cos perpiaños ergueitos e o novo cabeceiro ateigado, sente que as raíces da súa personalidade afondan no chan labrego como as raíces dunha valente carballa" (p. 113). É o mesmo personaxe pero a luz, a color, os soños realizados ou en realización montan un cadro de sensacións moi diferentes nas que podemos captar en duración o paso do tempo. Claro que estas combinacións pictóricas de escenas do mesmo cadro en épocas distintas tamén son asociables a outro mundo artístico diferente do impresionista, mundo que, non na técnica, pero si en certos aspectos da súa concepción, quere ter presente Otero: o dos primitivos flamencos, tipo Bruegel o Vello ou o Bosco. Como en moitos dos cadros do primeiro (os dedicados ós meses, por exemplo), están aquí presentes diferentes escenas da roda do ano, a natureza e o home unidos neste inevitable decorrer sistemático do tempo. E tamén, como noutras moitas obras de ambos pintores, están representadas esas formas anfíbias nas que a natureza ten moito de humano e o home ten moito de natural. Acabamos de ver, por exemplo, ó millo-neno falando, ó home-carballeiro unido coas fortes raíces á terra, as estrelas en forma de roseiras, as fontes con vida de fadas, as flores-insectos e vento, nunha fantástica combinación semellante á do concepto simbólico relixioso, non exento de humor, do mundo primitivo-medieval flamenco (8). Este mundo, presente en cadros como "As tentacións de San Antón abade", do Bosco, ou "O triunfo da morte" de Bruegel o Vello, é resultado dunha síntese desexada artisticamente por Castelao. A que conxuga o mundo popular cos seus costumes e humorismo cunha intención intelectual ética e satírica reformadora, máis asociable xa ó "idealismo- expresionista" có "impresionismo". (Aínda que non debamos esquecer que tamén o desexo de "difuminación sensorial" entre seres animados e inanimados é moi "impresionista").

Hai na novela, ademais, dous cadros que son independentes, que teñen vida propia. Son, como nas pinturas dos primitivos devanditos, cadros que repre-

(8) Para ve-lo posible influxo das ideas artísticas de Castelao nesta concepción primitivo-flamenca, que nos introduce xa no post-impresionismo pictórico de camiño ó expresionismo, pódense ver as páxinas do *Diario 1921* referidas a Bosch ou a Bruegel o Vello, principalmente as pp. 178 a 185 da edición de Galaxia, Vigo, 1977.

sentan aspectos un tanto anacrónicos dentro dunha obra pictórica máis ampla, un cadro doutra época representado dentro da escena dun lenzo actual (e, polo tanto, cunha técnica e estilo actuais). Trátase dos capítulos titulados "Os Amantes de Santiago" e "As Palmas de Herbón", que poderíamos clasificar un de cadro romántico e outro de miniatura do gótico medieval, respectivamente.

En terceiro lugar debemos citar, como intensificadoras da *sensación de in-tre presente*, as numerosas enumeracións sen verbo que se dan por exemplo no capítulo "Zocos na corredoira" (pp. 45, 46 e 47) ou en "As Palmas de Herbón" (p. 123). Estas e outras repeticións de esquemas, ben de sustantivos, ben de adxectivos ou ben de verbos (repeticións moi numerosas na obra) producen, ás veces, a impresión de movemento, de acción, pero acción actual, sensación presente, amoreamento das percepcións, semellante ó que intenta tamén plasmar nas súas series pictóricas o citado Monet, quen recorre ó uso de cóagulos, vírgulas, puntos e manchas superpostas provocando a impresión de que a luz sae do propio cadro. Tamén en *Devalar* hai diferentes tipos de esquemas lingüísticos, estruturando a sensación en anacos e máis anacos que teñen luz propia e que, vistos de lonxe, constitúen anacos máis grandes. Todos eles teñen entre si unha certa independencia, a de cada unha das escenas do cadro, que, na súa totalidade (como se indica máis arriba e nun traballo citado anteriormente -v. nota 2-), van construíndo diferentes momentos en presente que forman a roda das estacións do ano. Na propia esencia do impresionismo está a idea de que toda sensación é momentánea e que polo tanto os obxectos, ó estar dados por impresións, dependen da circunstancia instantánea da luz, da hora, da situación. Teñen que estar captados en *actualidade* (*arestoridade* ou *nestoridade*, como di o propio Otero (9)), é dicir, teñen que responder a un tempo e un espacio concreto. O mesmo Otero parece querer dá-rno-la clave desta *actualidade* da novela cando no último capítulo, recomposto o círculo anual que el romperá o primeiro de outono do ano anterior, afirma: "sentía vivir a Galicia enteira, *ceibada das categorías de espacio e tempo*" (10). Porque estas categorías foron realmente as que lle serviron para establece-los parámetros de cada unha das imaxes sensoriais do seu cadro, facendo que Galicia quedara, en certa maneira, *estancada* no presente do seu vivir ou *devalar, amarrada* para sempre nas sensacións dos *momentos* (categoría temporal) e dos *lugares* (categoría espacial) da narración.

Non quixera que este *presentismo pictórico* fose interpretado como algo contrario á idea de *movemento* que (xa dende o barroco, como indica Carlos Bousoño (11), ou quizais dende épocas anteriores, como indican os integrantes de *Nós*) rexe a visión do mundo e é esencial para a concepción de "pobo en camiño" que, segundo Otero, caracteriza ós galegos como parte do mundo celta (12). O *presentismo* ó que aquí nos referimos é exclusivamente intención formal, necesaria

(9) Otero Pedrayo, R., "Ensaio sobre a paisaxe galega", *Paisaxe e cultura*, Vigo, 1955, p. 14.

(10) Otero Pedrayo, R., *Devalar*, p. 134.

(11) Carlos Bousoño, *Épocas literarias e evolución II, Edad Media, Romanticismo, Época contemporánea*, Madrid 1981, p. 502.

(12) Neste punto ve-lo apartado *raza e camiño* do meu artigo "A visión da paisaxe en Otero", recollido nas *Actas do Simposio sobre Otero Pedrayo no panorama literario do século XX* que publicará o Consello de Cultura Galega.

(e, polo tanto, inevitable) para a concepción artística impresionista da novela e resultado, como vimos, da idea de *movemento momentáneo* ou *variación instantánea* da *duración dinámica*, constante, que leva consigo o mundo impresionista das sensacións.

c) *Estética impresionista*

Aclarado este punto quixera agora tratar un segundo aspecto que identifica o mundo artístico da novela co mundo impresionista. O irracionalismo simbólico (que comeza en Francia con Baudelaire e en Galicia con Pondal, como ben indicou Ferrín) ten un primeiro cume impresionista nalgunha das obras de preguerra dos escritores das Irmandades e do grupo Nós, en concreto en Cabanillas e en Otero, e un segundo cume nas avangardas, principalmente no creacionismo de Manuel Antonio e no surrealismo cunqueiriano. No primeiro cume irracionalista-impresionista, pensamos que está encadrada en moitos dos seus aspectos artísticos *Devalar*. Otero déixase levar do gusto estético do momento, gusto estético que foi plasmando (primeiro na pintura, logo na poesía e máis tardiamente na prosa) o desexo de representar un mundo visto dende unha perspectiva intrasubxectiva de acordo coa máxima recollida por Carlos Bousoño (13) segundo a que "non importa a obxectividade, senón *a impresión que a obxectividade me produce*". Seguindo aquí tamén a Carlos Bousoño (v. nota 13) destacaríamos, como resultados desta actitude impresionista, tres principais. En primeiro lugar a irracionalidade ou simbolización, case sempre do primeiro tipo (é dicir, o que denomina o devandito crítico, símbolos "de realidade"). Este simbolismo consiste no emprego das palabras non só como referencia á obxectividade senón sobre todo polas *emocións* que suscitan no lector como froito de asociacións non conscientes.

Os usos simbólicos de Otero responde en *Devalar* ó seu desexo de transmitir as *emocións* que el sente dende a súa ideoloxía historicista-galeguista. Otero, a través da "sensación", quere dar ó lector a idea emotiva de "vida conxunta", sincronizada que el cre comparten home e natureza en Galicia. De aí a importancia da imaxe sensorial (principal encargada de produci-la "sensación") e da prosopopeia, á que corresponde a transmisión da idea de "vida". Pero detrás do simbolismo que emprega hai case sempre unha referencia á obxectividade que o crítico pode indagar mergullándose na totalidade da obra oteriana. Vexamos un exemplo. Na p. 45 Otero, falando da entrada do vento invernal do norte pola serra da Martiñá cara ó val, aproveita para da-la súa impresión emotiva da serra: "Pola Martiñá, a serra que remata en aturuxo o seu nome de santiño. Meda de roca, meda de azul, peana da Nosa Señora do Vento Norte para os chans mestos de eirexas". O lector queda impresionado principalmente por varias sensacións de forma, cor e sonido e coa emoción de grandeza e dominio físico e relixioso da serra sobre o val. Esta é a intención estética de Otero pero detrás dela hai unha realidade obxectiva na que se basea este subxectivismo das sensacións e emocións. Nas pp. 32 a 35 da *Guía de Galicia* (14) fálanos Otero da Martiñá e da zona de bocarribeira

(13) Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución II*, p. 480.

(14) Otero Pedrayo, R., *Guía de Galicia*, 3ª edición, Vigo, 1954, pp. 32 a 35.

que rexe. A serra "remata en aturuxo o seu nome de santiño", porque o seu pico máis alto de 1039 m. (que recibe tamén o nome de Martiñá), sobresaí na serra como o aturuxo sobre a melodía da canción e, ademais, o seu nome lembra a Otero un dos seus santos predilectos, San Martiño, que nos remite, asimesmo, a unha certa época do ano. A Martiñá é ademais unha das serras que limitan as terras trasalbesas, bocarribes cheas de parroquias poboadas ("chaos mestos de eirexas"). A serra continúa cara á esquerda polos derrames da Cabeza da *Meda* ("meda de roca, meda de azul"), nome que responde á semellanza que estes montes teñen coas moreas de monllos ou paleiras que tamén se chaman *medas*. O pico da Martiñá (o máis alto, como indicamos) é como un pedestal no que se erixe a lei rexidora polo norte da paisaxe da zona. En palabras de Otero para captar a fisiognómica xeográfica galega "suplicámoslle consello tamén, enxergando para o norte, á Martiñá, sempre vella e leda madriña. O seu consello vólvese mandato" (15). Así pois, este cume é, para as parroquias das bocarribes limítrofes, como a Virxe guiadora polo norte dos cambios de tempo ("peana da Nosa Señora do vento Norte para os chans mestos de eirexas").

Outro exemplo, este máis emotivo e impreciso: "Da pipa do patrón xorden os fumes interrogadores dos Aguillóns, do caer silandero das sabáns de escumas batidas nos cons. O fume de pipa pregunta e lembra. Néboa pecha, nubes presaxiadoras de tormenta, noite sen rumbo. Cazoleta de pipa de xesta irlandesa mercada en Belfast nunha serán de arribada vai sendo a dorna do avó. Só había velas brancas no mar. Diante San Andrés de Teixido foi a dorna cadaleito debrocado. Pasa longo, branco, afiado, un paquebot. El tamén sente a inverniá nas montañas galegas. Un vento axita as follas dos poemas de Shelley. Uns ollos de dona obedecen ó vento". As impresións do lector están unidas a un mar invernizo, pouco acolledor, batido polo vento, onde se manexan con esforzo os mariñeiros e os seus barcos. As emocións que dá son as de indefensión e tristeza que a chegada do inverno produce nos pobos da beiramar. Emocións que poden responder a vivencias persoais ou culturais deste mesmo lector. Pero, o que máis nos interesa indicar agora, é que as suxerencias impresionistas emotivas que nos dá Otero no párrafo teñen unha realidade obxectiva detrás da que se pode ver, principalmente o contido das pp. 214 a 225 de *Pelerinaxes*, que narran á visita que Otero fixo a Cariño na súa viaxe a San Andrés de Teixido. Ademais, pódese ver como fundamento obxectivo de parte destas sensacións, as producidas polo poema "Sós" de *De catro a catro* de Manuel Antonio e o mundo biográfico de Shelley (lembrémo-la morte deste poeta, afogado durante unha tormenta -ve-la análise que das dúas últimas frases aparecerá máis abaixo neste mesmo artigo dentro do apartado ideolóxico-).

Poucas variantes do segundo tipo de irracionalidade (segundo coa terminoloxía de C. Bousoño) se dan en Otero. A máis abundante é a que busca aplicar ó mundo unha visión irracional chocante, uniformizadora e diferenciadora ó mesmo tempo, recurso que eu denominei ata agora, quizais non con moita propiedade, "prosopopeia". Esta visión irracional da realidade é uniformizadora (ou

(15) Otero Pedrayo, R. "Xeografía" en *Historia de Galiza*, T. I, Buenos Aires, 1962, p. 20.

"difuminadora") porque lle serve para identificar o mundo inanimado co animado ("As rúas irán *falar* na mesma praza. Nas balconadas das torres *debruzarase* a alborada" -p. 66), o mundo vexetal co animal (os castiñeiros morrían *ledos*" -p. 84), o animal co humano ("Na Piorneda ata o moucho *ri*", p. 20), o humano co inanimado (O sr. Froitoso "sente na cara, no peito nas mans o *decorrer da vida da paisaxe*", p. 24; o rapaz que estudaba a opinión de Malebranche desexaría "que toda a súa vida fora un *alongamento do serán mariñeiro de illas migradoiras ao lonxe e un nacer de luz e nubes no fío centileante do mar*", p. 117), o humano co vexetal (coa chegada da primavera ó neno do caseiro "naciállè na pernas e nas mans unha forza nova. Sentíase *agromado* e con moitas sedes nos beizos", p.93) e co animal (o camiño de rodeiras novas aldraxa a Breixo Maceiras: *¿Que fas aquí, ridículo corvo, preste dun culto vello que ninguén acredita?*" E Breixo ve así o seu cotián vivir: "mundo duro, indiferente e cruel, loita de *lobos e golpes* da parroquia", p. 115). Pero tamén é diferenciadora en dous aspectos: a) porque lle serve para crear un mundo novo emotivo, diferente do obxectivo e real e b) porque os matices desta visión do mundo son riquísimos e permiten innumerables combinacións e usos alegóricos. Vexamos algúns exemplos. Primeiro a descripción dunha serra: A "Madanela, can de palleiro deitado ao sol, indiferente ás picadelas dos piñeirais, enxames de pulgas do monte rubíndolle polas costas", p. 45; ou a dun carreiro que desemboca na beira do Miño: "A desesperanza do camiño neno que ten medo de se afogar no río e fica témero como un año afastado da súa nai", p. 47; ou as piedosas vellas da montaña (moi "norieganais") que baixan a Ourense ás festas do Corpus: "Estas velliñas teñen os ollos puros como pucharquiñas de tanto mirar á neve. As roupas mouras, de recoller os responsorios polos defuntiños nas misas da luzada. Mans de carballizos engorrovellados do ermo. Camiñar silandeiro e maino da sombra dos montes. Entran maravilladas co son das fontes da alba no recanto do val. Agrómalles nos ollos o verde das viñas, a tenrura dos millos, Cántalles os paxaros himnos de gloria. Agora son neniños, nácelles na alma a primavera dos matos nativos. Os ouros da catedral, a emoción da misa, o tocar das lousas fresqueiras traspórtanas aos cotos floridos de virtudes do Ceo. Son ovelliñas de néboa e luz guiadas polo caxato de sol de Deus. E para vivir un ano enteiro naquela ilusión voltan ao camiño aínda cedo, fuxindo como os soños da noite", p. 111; ou a visión que dos ventos compostelanos ten Martiño Dumbría: "Chegaba o vento de se fregar como unha onda aos cotos da Barbanza. Deitaba mareas de aire nas larganzas da Amaía. Salgado e froumoso, un vento verde, rubía en pulos metódicos polas rúas, envolvía as torres procurando a vela, estoupaba nos claustros pechados como illós. 'As veces tiña porfias co vento dos montes que viña cabaleiro polo monte Sigüeiro, bufaba ao gato enxaneirado nos treitos da Catedral, facía das grandes prazas espalladas gándaras, voltaba aos edificios a conciencia austera das canteiras orixinarias", p. 66.

A vivificación e materialización impresionista oteriana produce unha sensación parecida á dun retábulo ou fachada barrocos, onde os elementos inanimados (pedra ou madeira) cobran vida nas formas vexetais, animais e humanas, formas que á súa vez se inanimizan ó concretarse nunha materia inerte. Este *barroquismo*, que hai que unir ó *medievalismo*, do que falamos algo anteriormente, é outra das

pegadas artísticas que conscientemente quere plasmar Otero na súa obra. A razón da presenza dun e doutro na novela verémola na análise da carga ideolóxico-simbólica que faremos máis adiante.

Outro tipo de visión irracional presente en *Devalar* é a sinestésica "Raxeira calcada, enxoiro ulido dos érbedos", p. 13, (vista, tacto e olfato) "Mais o luar veu a modiño esvarando os dentes nas serras do leste e atoutiñando pola chaira fixo soar aparencias de vida" (p. 41) (vista, tacto e oído), "vociñas albas de abedoeiras", p. 40 (oído e vista), "seituran os Faros mollados de vento e noite, p. 49 (tacto e vista).

A riqueza das visións do mundo emotivo que Otero presenta en *Devalar* é tan variada que non resisto a tentación de copiar diferentes exemplos, principalmente para que o lector sinta, aínda que sexa de esguella, a dificultade da súa clasificación e análise: "Os penedos demarcados en planos de luz e sombra, como as conciencias no sono, dialogaron na lingua das fantasmas", p. 41 (neste exemplo a comparación que usa Otero -como as conciencias no sono- resulta beneficiada e clarificada coa idea -máis concreta e visualizable- dos contraste de luz e sombra que se dan nos penedos da montaña, de maneira que case se pode dicir que a frase que se usa como aclaradora da narración é confusa, vaga e se algo consegue é ser aclarada pola frase que debía aclarar, rompendo así os límites entre o sensorial e o emocional). "Friaxe gustosa e moceira de estrelas", p. 44 (rico xogo emotivo no que podemos ve-la presenza dunha certa antítese entre *friaxe* e *gustosa* e a diverxencia semántica entre os dous adxectivos unidos por coordinación, é dicir, *gustosa* e *moceira*, ademais do xogo sinéstesico entre o sentido da vista, unido a *estrela*, o sentido do tacto unido a *friaxe*, o do gusto unido a *gustoso* e o do oído, se tomamos *moceira* co sentido de *algareira*. Por último hai que indicar tamén a visión irracional "vivificadora" -dada por *moceira*- que se debe unir mellor a *estrelas* ca a *friaxe* -desprazamento calificativo- e o uso, que podemos considerar metonímico, de *estrelas* en lugar de *noite*. A frase en rexistro normal, prescindindo de tódolos seus valores emotivos, sería: "agradable frescor e alegría da chegada da noite"). "A almiña das fontelas afogada no himno do río", p. 48 (a visión vivificadora, que une no singular *almiña* o plural *fontelas*, aparece contrarrestada na idea antitética que dá *afogada*, que non resulta triste gracias á ledicia sonora que parece indica-la palabra *himno*). "Recóllense as ás do verán nos espíritos, nos traballos", p. 49 (a frase, dada nun contexto que presenta a chegada do inverno, indica que as fantasías e orixinalidades do verán darán paso a unha certa concentración espiritual e ós traballos caseiros. Otero elimina o lóxico determinante de ás -na frase que sería "as ás da imaxinación" ou, quizais, "da liberdade"-, intensificando a sensación física e a vaguidade). "Mais logo un coro de seitura poboaba a ribeira de espalladas lonxanías de ermos e centeeiras", p. 14 (O val enchíase dos cantos dos segadores que na montaña recollían o centeo. Difuminadas sensacións de luz, sonido e color, semellante a un cadro de pre-impresionista Millet).

Retomarei de novo aquí o exemplo da p. 41 "mais o luar veu a modiño resbando os dentes nas serras do leste e atoutiñando pola chaira fixo soar aparencias de vida". Fágoo porque ó principio do capítulo, na p. 39, o narrador dá unha referencia, vaga e inconcreta, á chegada do luar e ó paso do lobo. Agora, dúas páxinas máis adiante, parece retoma-la idea identificando claramente ó luar co paso do

animal nunha arriscada *imaxe visionaria* na que (sen citarse claramente ó elemento metafórico -o lobo-) parecen querer buscarse as sensacións de escuridade e misterio que asociarían ó animal coa noite.

Estas mesmas sensacións (escuridade e misterio), que son moi características do mundo simbolista, poden verse noutros moitos anacos de *Devalar*. Como exemplo pode servi-lo seguinte: "Sombras de encostas pizarrentas, de altos cumes, esmolas de sombras lonxanas, as mil sombras que mergulladas no río lle deixan ao seu correr unha fondura de misterio", p. 47..

A *imaxe visionaria*, da que vimos de citar un exemplo, aparece tamén na novela con certa frecuencia, aínda que non é tan corrente como as visións irracionais. Así, o fidalgo do pazo "coidou ser *un sol de Entroido, un sol doutro mundo*", p. 83.

Tamén os *desprazamentos calificativos* son correntes na prosa de *Devalar*, aínda que o carácter subxectivo-emotivo do contido temático dea pé para que en moitas ocasións estes desprazamentos poidan ser tamén vistos polo crítico en forma subxectiva: "no centeo humilde e rexo, pan *severo e relixioso* dos montaos", p. 40, (parece máis lóxico que os que sexan severos e relixiosos sexan os montaos) "vociñas *albas* das abedueiras", p. 40 -tamén combinación sinestésica, como indicamos- (as que son albas son as abedueiras). "Houbo uns días *latexantes* de agarda", p. 13 (parece máis lóxico "houbo uns días de agarda latexante") "nos vidros *fidalgos* das mesas *antergas*", p. 14 (que parece debería ser, na miña opinión -máis discutible neste caso-: "nos vidros antergos das mesas fidalgas"). Outro posible caso discutible sería o que se dá na frase "Sofren do latexar de anceios *podentes* e escuros", p. 42. onde o esperado sería, ó meu entender, "sofren do latexar podente de anceios escuros". Estes últimos exemplos, que eu presento como dúbidosos, son, de novo, indicadores da riqueza emotiva, intuitiva, que posúen as combinacións sensoriais da prosa oteriana.

Pero, ademais destes xogos de irracionalidade, C. Bousoño (v. nota 13) fala doutros dous resultados nesta estética do mundo impresionista de primeiros de século (que non están de ningún xeito enfrentados coa irracionalidade antes citada, senón que esta é un dos recursos para conseguí-los outros dous resultados):

- O impresionismo. Entendido este termo como uso da impresión en calidade de "realidade verdadeira" en detrimento da obxectividade que se sitúa en posición ininteresante.

- O esteticismo ou idealismo: "non importa a obxectividade da vida ou a natureza, senón a súa beleza, isto é a impresión estética da obxectividade en min" (idealismo esteticista).

As dúas afirmacións están evidentemente relacionadas e por iso realizaremos unha visión conxunta de ambas na obra do escritor ourensán, obra na que sen embargo os valores esteticistas non chegan, como veremos no apartado da carga ideolóxica da novela, a se-la única, nin sequera a principal, razón da creación literaria.

A natureza faise, a través da palabra, táctil, olorosa, con moita cor, descríbese con beleza palpable, pero non está descrita tal como é senón como *impresiona*. No *Manifesto impresionista* dicíase que o impresionismo era o método de crear luz mediante a descomposición de tons e a exaltación da pintura ó aire libre. O pintor asulagado na paisaxe traduce, a través del, a súa propia experiencia sensible. E iso é o que fai Otero. Mergúllase na paisaxe, descompona nas súas tonalidades e vibracións e despois tradúcea na súa experiencia propia, sensitiva. Ademais de imaxe e sensación, a paisaxe de Otero é moitas veces, como vimos, *impresión* pois a través dela se está percibindo unha experiencia persoal, a lembranza vivida. Claro que moitas veces *sensación e impresión* se converten na mesma cousa. Vexamos como exemplo as pp. 46 a 48, que son parte do capítulo titulado "Zocos na corredeira". Nelas Otero intenta da-la sensación do fluir do Miño, paralelo ó fluir de Galicia, a través das diferentes impresións que o paso do río foi adquirindo ata chegar á desembocadura:

"No calado findar do Miño a lembranza vive un intre o decorrer das formas e das forzas da Galicia aparential.

Xentileza da abedoeira avergoñada e núa ao bico bulreiro do luar.

Vella dor da ponte labrega, pedras usadas, crebada soá, esqueleto de tempos, arco esvaecido.

Dente de lobo dos ríos adustos, criados na penitencia das chairas.

Alegría do muíño ceibando na quenlla a cantiga das festas da montaña.

O envellecer nacendo cada abrete, das eirexas dedicadas aos santifiños da Terra ou chegados a ela dende lonxe, pedras sotís, esculturadas, como almas na oración, consoladoras dos adros agromados na primavera dos mortos, folgadas no mol outono da herba das tampas.

A desesperanza do camiño neno que ten medo de se afogar no río, e fica témero como un año apartado da súa nai.

Sombras de encostas pizarreñas, de altos cumes, esmolos de sombras lonxanas, as mil sombras que mergulladas no río lle deixan ao seu correr unha fondura de misterio.

Vento nos salgueiros, verde orballeira, pasar doncel de follas femininas.

Pousa dos meandros arelando seren lagos para durmir na imaxe das mesmas viñas nos sucultos, das mesmas estradas baixando á auga con mimosos pes.

As dores, lembranzas, murmuracións, degoiros das mulleres batendo roupa, ceibadas nas escumas do xabrón, forma das falas e das cantigas.

O anel do arco, pedra e imaxe do desposoiro de Ourense co seu río.

Rubidas e baixadas sazoneiras dos peixes fríos rexidos por outros climas dos que gobernan os labramios, as vides, os soutos.

Saudades de Portugal, Augas do Condado. Pasar das barcas. A almíña das fontelas afogada no himno do río. O Facho de Santa Tegra albisca o nacer das nubes no mar, apaña o morrer lembradoiro do Miño, cinguido de entrambos decorrerer afirma a súa vontade angustiosa e creadora".

No desexo de dar unha *impresión estética persoal* Otero, como tamén sinala Aquilino Iglesia Alvariño en Cabanillas *-Obra Completa "A lingua de Cabanillas"*-, concederá prioridade ó sentido da vista e con el ós valores cromáticos, unidos case sempre á idea de luz, transparencia, brancura e luminosidade conseguida en xeral con adxectivos ou por medio de substitutos do adxectivo: "Vai madurecendo o verán en circos crecedeiros, vibradoiros de luz e son. Rube a contrapelo do inverno e do outono. Organízanse os ceos nas grandes fuxidas dos seráns. Esculpen os abrentes as formas a golpes de luz. Voan das ameixeiras os ouriois co sol sintético das doce como ideas platónicas, belidas, confiadas na supervivencia das cousas fermosas. No solpor, espadas rubras de arcanxos fan saúdo de honra ao luceiro sobre do azul da pedra rutilante dos montes. Tece o mar finos encaixes no

devalar. Toda Galicia trema gozosa, gran froito, amarelo de centeeiras, verde de millos e froumas, abanado polo vento atlántico portador das nubes brancas, arredondeadas, pazos de escumas viaxeiras" (p. 109).

Este mundo de sensación e impresión (unido principalmente, como indicamos á vista, pero tamén moitas veces referido a calquera dos cinco sentidos) non está presentado con excesivos contrastes cromáticos (penso que tampouco no mundo galego real existen na natureza os contrastes moi pronunciados) senón que parece dado cunha certa difuminación que nos dará a outra importante impresión que sentimos na lectura da obra de Otero: a vaguidade. Unha certa indeterminación e inconcreción (vaguidade e misterio), que remite tamén, ademais de a este mundo parnasiano-simbolista francés, que xa indicamos, ó noso gran escritor Pondal, e, polo tanto, ás orixes, ó *celtismo*. Como exemplo da importancia das impresións subxectivas -entre elas a de vaguidade- en Pondal podemos ve-lo inicio do poema: "Feros corvos de Xallas/ que vagantes andás/ en salvaxe compañía/ sen hoxe nin mañá/ ¡Quen puidera ser voso compañeiro/ pola granda longal!", no que o poeta de Bergantiños transmite principalmente as sensacións do salvaxe e do inconcreto. A primeira gracias principalmente ás palabras "fero", "salvaxe", "corvos" e "granda". A segunda por medio de "vagantes", "sen hoxe nin mañá" e "longal" (o vocalismo é neste caso tamén esencial para estas impresións).

Otero consegue, formalmente, de moitas maneiras a sensación de vaguidade. Citaremos algunhas das máis correntes partindo dunha frase como exemplo: "No inverno madruga alba de neve, sinalando unha redención pola penitencia e o soño" (p.6). Nela, ademais da sensación citada de claridade, brancura e frialdade -que se asocian á estación- e que están conseguidas principalmente polas palabras "madruga", "alba" e "neve", vémo-los seguintes usos que propician a idea de inconcreción:

-A falta de artigo ou a presenza dos indeterminados: (alba, unha redención).

-O uso da prosopopeia que produce ese mundo "panteísta" de cousas vivas nas que hai unha especie de disolución do vivir, sen clara separación de home-natureza. (o inverno *madruga*, *sinalando* unha redención").

-Uso de palabras de significado pouco concreto como *soño* (Otero usa *ensoño*).

-Indeterminación durativa do xerundio: *sinalando*.

-Falta de concreción nas ideas (¿unha redención de quen?, ¿para que?; ¿que penitencia e de quen?; ¿que soño?).

-Relacionado co aspecto anterior tamén se poden sinalar na prosa de Otero a aparición de frases ambiguas (mesmo hai unha certa ambigüidade na frase "No inverno madruga alba de neve", pois ¿é o inverno quen madruga porque viñeron as neves de seguida ou é que viñeron as neves de seguida porque madruga o inverno?, e, ¿quen sinala unha redención pola penitencia e o soño? ¿o inverno? ¿A brancura da neve?. *A verdade é que non importa tanto iso como a sensación de luz branca e fría e de recollemento e misterio que coa frase quere darnos Otero.*

-Por último eu vexo tamén na frase que a inconcreción, a indeterminación, está conseguida coa coordinación de palabras que conceptualmente son moi dife-

rentes. É o caso de "penitencia" e "soño". Ademais ambas dependen de "redención", palabra que vemos claramente conectada con "penitencia" pero non con "soño".

Sintetizando estas ideas diremos que Otero introduce moitas veces ó lector nunha situación na que predomina un mundo impresionista-esteticista, sensorial e nebuloso, como corresponde á imaxe que el quere dar da exuberancia húmida, inconcreta e pouco contrastada no seu verdor que se asocia a Galicia, así como á imaxe histórica, folclórica e cultural que ten a base no tamén "nebuloso *celtismo*" orixinario, en certa maneira "misterioso" e por iso mesmo moi simbolista-impresionista.

Claro que unido tamén a este simbolismo finisecular están outros usos ademais da sentimentalidade vaga e inconcreta. Un deles é a preocupación polo paso do tempo que en *Devalar* se ve dende a propia concepción da novela (desenrolo das sazóns anuais) pero que ademais agroma aquí e alí en moitas pasaxes da obra. Así, na p. 50, para Pauliños Fontenla "devalan as horas como ondas. (...) Conta o reloxo da Peregrina longos minutos. Algúns deles laiantes de angustia de xeito que semella que todo aquilo -as arquitecturas, as lembranzas, o nacer do futuro- vaise esfarelar como un soño". Ou para Lady Woolf "da Torre do Reloxio baixan as nove badeladas e van pousando, unha tras doutra, ata completar o número simbólico, nos treitos orballados, nos ocos sonoros dos claustros, nos rúeiros labregos, na subida nervosa ou vexetal das torres, no madurar das cúpulas, a color e a tona da hora, outro estrato de tempo levían que xunguida ao das oito, ao das sete, ao de tódalas horas decorridas, fan as cousas un pouquiño máis vellas, segundo o fito particular dos arboredos, das campías, das casas, das torres. A hora baixa lavada como unha conciencia, imperiosa, cargada de deberes. Lady Woolf camiña embarcada na nau da hora" (p. 35). Tamén no capítulo 6º vémo-las "horas de Martiño Dumbria, estudante de Compostela" (p. 68). Para el "moi ledas eran tódalas horas do día. Tan ledas que as ceibaba como fermosos paxaros para miralas voar". Pero "a máis fermosa a da noite. Unha volta ao vello castro céltigo da Ferradura. Esa, Martiño non a deixaba voar. Levábaa apreixada contra o corazón como un retrato de noiva. Facía dela lembranza para recreala a calquera outra hora" (p. 65). E para Edith, a protagonista de "Os Amantes de Santiago" no seu despertar "contaba nove longas e graves badaladas. Severa Enneada. A primeira desacouga como unha chamada na conciencia. As do medio aquecen. Poñen a un no centro do mundo de esféricas fuxidas. Impoñen o gusto de pensar, do vivir nobremente. Na derradeira o espírito embarca na nau da Saudade", p. 102.

Estes exemplos poden servir para indicar que a prosa oteriana está relacionada co idealismo simbólico ó que hai que engadir unha certa relevancia polo misterioso e inexplicable, como xa indicabamos anteriormente.

Pero o "impresionismo esteticista" da prosa oteriana non está así máis que esbozado. Habería que estudia-la sonoridade rítmica da súa frase, principalmente analizando o fonetismo, usos de estruturas sintácticas paralelas bimembres (conseguidas, por exemplo con dous adxectivos antepostos "limpa e clara pedra", ou pospostos "lembranzas vivas e luminosas", ou un anteposto e outro posposto "grande sá pechada", p. 5-, por exemplo) ou a través de estruturas polimembres

(vexamos como Otero quere producirmos a sensación de movemento, do espreguizarse a serra, coa seguinte enumeración recollida na p. 41: "As serras de costas ós zodíacos labregos fóronse espreguizando. Chicoteadas polo vento despertaron ó vivir do inverno. *Fíos, puntas, cantazos de vento. Axoutes e duro cabalgar sen folgo. Bradar, ouvear, roñar, salaiar, abalar, gargallar, psalmear, da inxel potencia ceibe, sutil e rexa dos aires*" (exemplo no que se ve a prosopopeia do "espertar e espreguizarse", dada pola enumeración de sustantivos, e a idea do "cabalgar", unida ós infinitivos de primeira conxugación que acaidan o cume na sensación de liberdade dada polos adxectivos finais).

Sería inacabable a enumeración da riqueza de contrastes que poden presentar estas combinacións. Por exemplo, nelas poden aparecer sensacións moi diferentes unidas, sen embargo por coordinación: "lembranzas vivas e luminosas" (-p. 5-, exemplo no que se busca produci-las sensacións, diferentes, de movemento e luz) "dezasete anos rexos e adurmiñados", p. 13 (na que destaca un certo valor antitético sumado en coordinación e non como adversativa); ou a alternancia nas diferentes enumeracións de sustantivos-adxectivos ornamentais para conseguir maior riqueza sensorial: "*ulido e beleza do xardín, a fartura das hortas, a gracia das parreiras sufincadas polos altos esteos de limpa e clara pedra*" (p. 5); Usos adxectivos metafóricos conseguidos a través dun sustantivo: "Ríos *lobicáns*" ("que producen medo co seu oular e a súa fereza"), p. 45; "flores *insectos pousados*, flores *de vento*", p. 111; "unha néboa leviana *cor de luzada*", p. 14; ou adxectivos usados por sustantivos: "Meda de roca, *meda de azul*" -meda de pedra azulada-, p. 45 (usos, todos eles, que incrementan en forma inconcreta, nova e enriquecedora, as sensacións dos sustantivos ós que se refiren). Sen esquece-las imaxes, arriscadas comparacións de todo tipo, tanto con *como* ("sol picante *como gaseosa*", p. 83; o fidalgo do pazo pensa que "falarían del, co tempo, *como dun outono demasiado marelo e longo, pousado na aldeia como unha pantasma tecida con raios do sol dos mortos*", p. 85), como as de estrutura sustantivo + de + sustantivo ("*as remendadelas das estivadas*", p. 40, é dicir, "as estivadas que parecen remendadelas" ou "*o fachico do empardecer*", é dicir, "o empardecer que é como un fachico", p. 40, ou "*as cicatrices dos camiños*", é dicir "os camiños que son como cicatrices", p. 42); metáforas ("A opinión de Malebranche fuxía no *pechado bosque* de frases; botara nelas alguén *un ramo de acacia florida, aínda mollada de néboa de mañá*, p. 85). Sen deixar á beira ambigüidades sintácticas ("As dores, lembranzas, murmuracións, degoiros das mulleres batendo roupa, *ceibadas* nas escumas do xabrón, forma das falas e das cantigas", p. 47 - *¿a quen se refire ceibadas, ás mulleres, ás dores ou ás falas e ás cantigas?*) e semánticas ("Todo isto falan os patróns arrombando nas agras as *serras*, os maragoutos do centeo", p. 110. *¿Quere dicir que amontoa nas agras o froito das searas das serras -é dicir, os maragoutos de centeo- ou que amontoa nas agras palleiros que son semellantes a searas?-); xogos antitéticos ("*escotar silencios* do S. Ero", p. 49); etc.*

Producto deste dexexo de *insinuar, suxerir* máis que *aclarar* son construcións oterianas que podemos denominar "escuras" ou irregulares, nas que hai excesivos hipérbatos, anacolutos ou, simplemente é difícil establecer relacións entre suxeitos e verbos, obxectos directos e verbos ou adxectivos e sustantivos. Por

exemplo, na p. 44 di: "Co decembrar a Limia fincha o peito, alenta coma mol anfibio co laio das vilas embulleiradas, o silencio xerminadoiro das colleitas futuras, o vivir dos pobos amoreados nos cotos enxoiros, cinguidas polas calzadas e as pontes encol do céltigo Letheo". O que nunha redacción máis *aclaratoria* que *suxeridora* viría dicir: "No inverno a comarca da Limia está asulagada, porque o río ("o céltigo Letheo") se desborda e prepara ("alenta") o futuro xerminar das colleitas da temporada seguinte e polo tanto o poder vivir dos pobos altos mentres que ten que recibi-las queixas das vilas que á súa beira, cinguidas polas calzadas e pontes, están anegadas". Estas construcións son normalmente as que deron pé a que haxa unha certa creencia de que Otero era pouco coidadoso na confección das súas novelas, afirmación que quizais se deba revisar, pois (a min polo menos) non me foi difícil atopar construcións ambiguas pero si frases que se poidan clasificar con claridade de "agramaticais".

De aí a dificultade da análise do seu mundo impresionista cheo de referencias culturais e de sensacións persoais, que, como veremos a continuación, está intimamente ligado coa segunda corrente estilística presente en Otero: a ideolóxica.

CARGA IDEOLÓXICO-SIMBOLICA DA NOVELA

Aínda que é certo que o mundo artístico impresionista é esencial na concepción de *Devalar*, nembargantes Otero, como xa dixemos, non é un "esteticista" puro. Para el a creación artística debe ser ante todo iso: arte. Pero tamén é posible tratar artisticamente os contidos ideolóxicos. E iso é o que fai na novela intentando dar coa estética impresionista, emotiva, subxectiva, intuitiva, a súa visión ideolóxica do mundo galego.

Porque, como complemento desta carga estética (filla como indicamos do romantismo, modernismo, parnasianismo e dos decadentismos) está unha importante carga ideolóxica (resultado do positivismo liberal e da confrontación entre as aspiracións individualistas e a agresión ó ben común que se produce nas guerras de fin de século e, sobre todo, na Primeira Guerra Mundial). Ideoloxía optimista, positiva, esperanzadora dunha nova realidade, fronte á negativa e crítica da xeración española do 98. Aínda sendo neste aspecto contraria, hai tamén en Otero, como na xeración española, un riguroso estudio non só da paisaxe senón da paisaxe, insertando ó home e a súa posición sociopolítica dentro do retrato en color da novela. Paisaxe = a natureza e humanidade, cadro que, aínda sendo esperanzador, non elimina o desagradable, o duro, o decadente do mundo que se atopa e que se espera cambiar (pensemos na visión do mundo fidalgo ou do mundo campesiño, que se dá no capítulo titulado "O argadelo das vidas" a través do fidalgo do pazo ou a través do taberneiro de Basilisa).

Ibsen, Schopenhauer, Nietzsche, os realistas rusos, Dickens, Flaubert, son algúns dos mestres europeos deste corrente que motiva a preocupación pola paisaxe, buscando unha imaxe diferente que eles consideran máis científica e real, distinta da tópica. A intención principal é a creación dun orgullo nacional de bases históricas (de aí a revalorización do mundo celta, medieval, barroco, román-

tico) e xeográficas. Reconstrucción do interior de Galicia e europeización posterior, ocupando o lugar que nos corresponde. É este un idearium paralelo en moitos aspectos ó da Xeración do 98 da que podemos citar como escritores con características comúns nalgúns aspectos puntuais a Azorín, a Baroja e a Unamuno, así como ó ensaísta Eugeni D'Ors. Este feito non indica necesariamente unha grande influencia do "novecentismo" catalán ou do 98 castelán sobre Otero, senón coincidencia histórica e educacional, pois todas estas ideas eran as comúns na Europa do momento. Deste mesmo idearium ven a utilización por parte de Otero da frase viva e expresiva que moitas veces se concreta nunha frase curta, ás veces sintética e outras veces (as máis emotivas ou nas que se coloca nunha época medieval de prosa máis entramblicada) resulta barroca e gallada, pero nunca oca e impersoal, tendente sempre a unha función conativa de influencia no lector e indicadora da expresividade, coñecementos e emotividade do autor.

Falamos dunha certa función conativa porque a transcendencia histórica das referencias culturais e sensoriais que introduce Otero na novela intrigan de tal xeito ó lector que se sente, moitas veces obrigado a indaga-las súas causas, interpretándoas segunda as claves ideolóxicas que o autor intenta transmitir (como ocorre moitas veces na obra pictórica medieval, por exemplo). O contido ideolóxico non deixa de estar dado en forma intuitiva, simbólico-impresionista. Otero resalta a expresión das resonancias intelectuais ou emotivas que as cousas provocan na súa intimidade, rexeitando procedementos típicos do realismo decimonónico (como por exemplo a observación minuciosa da realidade externa, reflexo obxectivo e impersoal do observado) buscando insinuar unha riqueza cultural que intrigue ó lector e o converta en crítico, conducíndoo (se quere, claro está) á busca das múltiples claves interpretativas posibles das afirmacións emotivas da novela (16). Vexamos como exemplo o seguinte. Cando Otero di que "Un vento axita as follas dos poemas de Shelley. Uns ollos de dona obedecen ao vento" (p. 48) o lector, intrigado ante esta afirmación que no texto aparece dada en escura

(16) O mundo emotivo intuitivo de Otero resulta sumamente intrigante porque se desenrola en varios planos diferentes todos eles investigables. Citémo-los que se me ocorren agora. Moitas das súas afirmacións emotivas teñen unha razón real sacada da vida do propio autor. Así a velliña do pazo de Abruñedo é, en moitos aspectos, visión emotiva da avoa ou da nai de Otero. Ou, cando o autor alude a un lagarto verde que ten relación co neno do caseiro ou que asusta ó estudante de Malebranche, está recreando unha vivencia infantil de si mesmo que se recolle na p. 14 de *A historia dun neno*, Vigo, 1979. Outras veces non son vivencias persoais senón recreacións de situacións culturais que coñece o propio autor. Así, é posible que esa historia variante de amantes exóticos que conta Otero na que aparece unha rubia Edith ("Os amantes de Santiago" de *Devalar* ou a historia de Adrián Soutelo e *Os camiños da vida*) non sexa outra cousa que a deformación da historia de Sta Bríxida unida á de Sta. Clara e mesmo á da famosa Rosuída, fundadora de Conxo. Pero, ademais, os personaxes e as situacións teñen un valor específico na ficción en que aparecen. E así se poden analizar e ver. É interesante, por exemplo estudia-lo papel da velliña do pazo de Abruñedo en *Devalar*, ve-la súa actitude cara á vida, a importancia do seu papel feminino na sociedade, a desaparición do seu mundo e do das súas lembranzas, etc. E aínda se me ocorre un plano máis no que é posible o estudio das intuicións emotivas que nos vai dando Otero na novela. Refírome ó valor simbólico das situacións e personaxes. Porque a velliña do pazo non só é un personaxe concreto senón que é a representante simbólica dun tipo de fidalguía do dezaoitoe que perduraba fronte a outro tipo, decadente, de personaxes da mesma casta como D. Marcial de Figueroa ou o fidalguiño xogador que representan simbolicamente ó grupo desta clase social do dezanove. En síntese, o que quero indicar é que este mundo intuitivo-emotivo oteriano está presentado con tal riqueza de planos suxeridores, intrigantes para o lector, que a súa análise é case inabarcable.

asociación emotiva, pode buscar na obra oteriana e shelleyriana a base real da sensación. Shelley é facilmente asociable ó vento pola súa famosa *Oda ó vento do oeste* e a afirmación de que este vento "axita as follas dos seus poemas" e de que "uns ollos de dona obedecen ao vento" pode responder ás ideas contidas no seu coñecido poema "A Jane: a lembranza" no que, coa desaparición do bo tempo, a imaxe do amor do poeta ("os ollos da dona") voa tamén cara ó esquecemento como as follas arrastradas polo aire de outono nas augas do lago, deixando en desacougo a alma de Shelley (17). Pero, ademais, a frase de *Devalar* aparece unida no sentir do autor cun ambiente marítimo-tormentoso e pode, polo tanto, asociarse coa morte do poeta inglés, que Otero visualizaba a través da biografía de A. Maurois (18) na que se conta que o poeta morreu afogado nunha tormenta que se produciu mentres atravesaba un lago suízo. O seu cadáver foi incinerado, agás o corazón, que non ardeu e puido, polo tanto, ser transportado a Inglaterra polo pirata Trelawny. Nesta biografía tamén se conta que Shelley ía lendo no barco un libro de Sófocles e outro de Keats e que varias *follas* destes libros (quizais "as follas dos poemas" que lía Shelley, axitadas polo vento da tormenta) apareceron co cadáver. A narración desta romántica morte impresionou tanto a Otero que fixo a recreación dela en varios artigos e ensaios, asociando o corazón de Shelley coas *follas* de bidueira. Así no seu artigo "Século XX" (19) di: "Unha *follina* de bidueiro. Tróuxoa o vento. Embaixada do Norte e do outono, a *follina* de rubro corazón pode ser Shelley embarcado no "Ariel" as velas ó vento da Morte"). Esta mesma comparación está tamén na alusión que fixo o ourensán sobre a morte de Shelley no seu discurso de entrada na Real Academia Galega, titulado "Romantismo, saudade e pensamento da Raza e da Terra en Nicomedes Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal" (20). O lector, convertido en crítico, tivo que contactar coa obra de Shelley, coa de A. Maurois e coa do propio Otero para poder atopar unha posible razón obxectiva á idea subxectiva que aparece na páxina 48 de *Devalar*. Claro que neste caso non hai unha clara intención ideolóxica detrás aínda que, se quixesemos buscar unha, sería posible ver, neste afán de estimular a curiosidade intelectual, un dos ideais de Otero: a aprendizaxe a través da investigación directa e o papel do profesor como inductor desta sensación de curiosidade, de posta *en camiño* da preocupación intelectual.

Pero as ideas máis importantes que subxacen obxectivamente no contido de *Devalar* son aquelas que teñen que ver coa ideoloxía cultural galeguista do propio creador, ideas que podemos clasificar en tres apartados temáticos que teñen por función, como indicamos, a creación dun orgullo nacional:

(17) "A escena engadiu, como unha amada,/ ó seo sombrío das augas/ tódalas follas e as súas liñas/ expresadas con intensa verdade;/ ata que chegou un vento envexoso,/ como idea indesexable/ que da fiel visión da alma/ borra a imaxe máis amada./ Aínda que sempre sexas boa e fermosa/ e eses bosques sempre estean verdes,/ haberá menos paz na alma de S(helley)/ que calma nesas augas" Tradución da parte final de "A Jane: a lembranza", feita sobre o poema recollido na p. 181 de *Lírica inglesa del siglo XIX*. Edición bilingüe -castelá inglesa- de Angel Rupérez, Madrid, 1987).

(18) Maurois, A., *Obras completas. Biografías (Ariel ou a vida de Shelley)*, pp. 13-199). Barcelona, 1968, pp. 194 a 199.

(19) Publicado en *La Noche*, 22-X-46 e recollido en *Parladoiro*, p. 305.

(20) Otero Pedrayo, R., *Obras selectas. Ensaíos*, p. 199.

-A visión xeográfica de Galicia.

-A visión da historia cultural de Galicia e as súas épocas principais.

-A visión económico-social de Galicia no presente. As súas causas no pasado e a súa posible proxección futura.

Vexamos como expón estas ideas (sempre nun plano intuitivo-simbólico) na súa novela.

Comecemos pola súa visión xeográfica. En primeiro lugar na novela está a concepción xeográfica globalizadora de Galicia como "paisaxe", é dicir, están expostas intuitivamente as ideas que, dunha forma tamén impresionista, pero máis obxectiva, dará posteriormente no seu "Ensaio sobre a paisaxe galega" (para a referencia desta obra v. nota 9). Sobre este aspecto teño escrito longamente na miña "Introducción" á reedición de *Devalar* (v. nota n. 2) e por iso non insistirei de novo aquí nesas ideas. Só lembrarei que esta concepción paisaxística é a base temática e formal da novela. Pero ó lado deste aspecto, que eu considero tamén xeográfico, está a organización da xeografía física de Galicia. Otero foi o primeiro xeógrafo que concebiu a forma física galega como unha unidade independente, con personalidade propia dentro da xeografía peninsular. Esta concepción xeográfica que el concretou na *Síntese xeográfica de Galicia* nun primeiro momento e posteriormente na "Xeografía" da *Historia de Galiza*, divide a realidade física galega en dúas zonas esenciais, oriental (louseña) e occidental (granítica), zonas que se van ordenando e caracterizando principalmente a través das canles fluviais. Os ríos galegos son clasificados polos dous mares ós que verquen (Cantábrico e Atlántico) e a través da análise da súa formación (conca principal e afluentes) Otero vai organizando a orografía e os distintos accidentes físico-xeográficos de Galicia (21). En *Devalar* esta organización teórica está dada en forma emotiva, ocupando principalmente o capítulo 4º que se titula "Zocos na corredeira".

A visión histórico-cultural de Galicia aparece dada por Otero principalmente no seu *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Neste campo existía dende a ideoloxía galeguista un traballo xa realizado que tiña como base principal os estudos de Murguía. Pero os historiadores da xeración *Nós* (Otero e Risco, sobre todo), como bos historicistas, organizarán moitas das ideas e os datos anteriores en *ciclos* históricos. Para Otero varios son os ciclos importantes na historia cultural galega. En primeiro lugar a base *celta* (prehistórica aínda, pero da que parte a caracterización do pobo galego como individualizado e orixinal). En segundo lugar o mundo *medieval* que marcará definitivamente a realidade cultural galega a través da lingua e da relixión. Conseguida a forma definitiva, a realidade da patria vai aflorar culturalmente ata que por razóns políticas queda sometida a unha supervivencia precaria. En certas épocas que lle son propicias, principalmente porque nelas hai un predominio da concepción subxectiva e intuitiva do mundo, volve rexurdir. Estas épocas serán o *barroco*, no que a cultura galega se identificará coa natureza a través do monumento arquitectónico (da pedra granítica), e o *roman-*

(21) Estas ideas pódense ver en detalle nas pp. 20 a 37 da "Xeografía", incluída na citada *Historia de Galiza* (v. nota 15).

tismo no que, principalmente polo camiño literario, a cultura galega establecerá ás bases dun novo rexurdir dentro da comunidade de pobos europeos. Dalgunha maneira todas estas épocas están presentes en forma intuitivo-emotiva en *Devalar* (22).

Así, o celtismo prehistórico aparecería aludido a través da *vaguidade* constante na novela que, como dixemos, nos unía ó simbolismo pondaliano e quería facer referencia á escuridade e inconcreción das orixes celtas galegas.

O medievalismo estaría insinuado a través da *exemplaridade simbólica* de situacións e personaxes da novela. Como expoñente pode servir Breixo Maceiras (personaxe presente nos capítulos 3 e 9) que non é máis cá recreación simbólica de S. Breixo de Maceiras (aldeñía da parroquia de Castro Dozón representante para Otero dun dos moitos santuarios celtas cristianizados). Por iso Breixo Maceiras é unha especie de crego priscilianista, resultado da adaptación do catolicismo ó "panteísmo" galego, ou o que é o mesmo un "crego" verdadeiramente "galego" e "comprometido" co entorno. Isto é o que o fai problemático, conflictivo cunhas autoridades eclesiásticas centralistas e inadaptadas ó medio. Neste *medievalismo* da novela penso que hai que indica-lo posible influxo do pensamento artístico de Castelao en Otero. Nestes anos os dous escritores afianzaran unha amizade que ata daquela era principalmente política e que dende entón foi moito máis persoal. As causas deste afianzamento foron a convivencia dos dous galeguistas como Deputados a Cortes. Alí é seguro que Castelao expuxo a Otero a súa creencia de que o mundo artístico galego debía retomar aspectos do mundo artístico pictórico medieval. A pintura dos Van Eick, de Bruegel o Vello e o Bosco (moi admiradas por Castelao segundo podemos ver no seu *Diario* e que axudaron ó rianxeiro a toma-lo camiño do expresionismo) tamén están en certa maneira como modelos da recreación pictórica que se sente en *Devalar*, unindo a obra cun concepto artístico *medievalista*. Dase, en certa forma, o ideal de síntese modernidade + base caracterizadora (neste caso *medieval*, seguindo a creencia de *Nós* de que era esta a época na que, definitivamente, se organizara o ser galego) que propugnaba o grupo galeguista e en particular, no eido artístico-pictórico, Castelao.

Tamén o *barroquismo* pode verse simbólicamente insinuado no mundo estilístico de *Devalar* a través do *protagonismo artístico da natureza vivificada e exuberante*. Verdade é que para a xeración *Nós* a identificación humana co cosmos ten o seu cume na época *medieval* pero no *barroco* é cando aparece este uso artístico dunha natureza que sofre, que se torce e move (uso moi presente nos edificios galegos e que ten como máximo expoñente a fachado do Obradoiro, a Torre do Reloxio, da Catedral de Santiago, ou a Casa das Pomas da Rúa Nova que cita Otero no capítulo 3). En todo o *Devalar* se sente este *barroquismo* do mundo natural.

(22) Tamén están a través de aspectos temático-simbólicos, que agora non analizaremos pois penso que moitos deles foron citados no devandito estudio da "Introducción" de *Devalar* do que se dá a referencia na nota 2. Refírome, por exemplo, ó feito de presentar a tódolos personaxes "en camiño", aludindo simbólicamente á creencia oteriana de que os galegos somos (como bos *celtas*) un "pobo en camiño" ou á identificación que se ve na novela do home co cosmos, identificación propugnada polo idealismo católico que ten o seu cume na época *medieval*.

Finalmente a época *romántica* aparece intuitivamente aludida no *idealismo e individualismo* que é, á súa vez, resultado do *impresionismo subxectivo* co que está dada a mensaxe da novela. E así, intuitivamente tamén, Otero está insinuando ó lector crítico que na historia cultural de Galicia hai un novo ciclo a ter en conta, un paso máis, neste caso non só referido ó mundo literario senón tamén ó mundo científico e investigador: o da época *impresionista-avangardista* das xeracións de preguerra.

Queda por ve-la visión económico-sócial de Galicia que dá Otero en *Devalar*. É tamén este un dos aspectos ideolóxicos analizados na tan citada "Introducción" á segunda edición de novela (v. nota 2), polo que aquí no farei máis ca unha breve síntese.

Otero fai unha coidadosa e sistemática análise da realidade económico-social da época de 1934-35. Pero faino tamén dun xeito simbólico que nos asociamos co exemplarismo medieval. En primeiro lugar centra a *actualidade do devalar* galego nunha realización que lle interesa ideoloxicamente difundir: a do Seminario de Estudos Galegos. Porque a novela, como tódalas de Otero de preguerra, non deixa de ser unha obra cunha certa carga emotivo-ideolóxica propagandística. Ademais nela están presentes tamén tódolos grupos sociais que Otero cre constitúen a paisaxe socio-económica galega. Así, a sociedade rural na que esmorece a fidalguía nas súas distintas facetas da "arestoridade" (a velliña de Abruñedo, D. Marcial de Figueroa, o fidalguíño xogador e trouleiro, o fidalgo do pazo) personaxes que lle serven para face-la historia da decadencia desta clase social e a da súa desaparición indicando, tamén, posibles camiños de integración na nova sociedade. Os labregos son o outro grupo social rural que teñen un papel destacado na obra. Vémoslos como individualidade no entorno da velliña do pazo do 1º capítulo, na análise dos tres personaxes de "As vendimas do ceo" e na Rosalía "a moza garrida que se ergue na conciencia de D. Marcial como un ouveante medo" que aparece no "Tren Mixto". Como colectividade aparecen os campesiños na esfolla do millo, na vendima dos dous primeiros capítulos e nese grupo de labregos do capítulo 5º que perderon o preito é van por derradeira vez a "lucir nas sebes a dignidade de propietarios", antes de emigrar ou de dedicarse a cavar novas estibadas no monte.

Aínda está presente na novela unha terceira clase social a cabalo do mundo rural e cidadán. Trátase da curia que ten na obra dous significativos representantes: Breixo Maceiras e o franciscano do "Tren Mixto", personaxes que como a relixiosidade galega (outro froito cultural do concepto galego do mundo) están á beira da herexía priscilianista, tentados constantemente pola exuberancia do entorno. Estes dous personaxes buscan para o seu problema solucións diferentes: un foxe da realidade galega (o frade) e o outro loita por integrarse totalmente nela (Breixo Maceiras).

Compartindo o protagonismo da paisaxe humana rural está a cidadá, dada tamén nunha "arestoridade" baseada no pasado e cunha posible proxección futura. Na cidade atopámo-la tradicional clase decadente dos artesáns, representada polo carpinteiro da rúa, que está sendo substituída por novas clases traballadoras que proveñen do campo (o taberneiro, as criadiñas da casa das Pomas). Tamén apa-

rece a nacente burguesía orixinada pola fidalguía que deserta do campo (as fidalguías fillas de D^a. Amalia) e que quere atopar un oco entre a clásica burguesía galega xa establecida, que neste caso se centra na curia catedralicia e os estamentos universitarios. Outro xeito de cambio, de integración na sociedade burguesa, é o que aparece representado polos estudantes. Estes intelectuais novos, resultado moitas veces dun tipo de integración da fidalguía galega na burguesía dirixente (e polo tanto representantes dunha integración positiva, non traumática, do Antigo Réxime na sociedade moderna), son a esperanza da posible conservación do ser galego no inevitable cambio social. Pauliños Fontela, Martiño Dumbria, e o rapaz que estudia a Malebranche son tres estadios da mocidade galega que abrirán un futuro esperanzador ó neno do caseiro (este último de clase labrega) que dá no capítulo titulado "Argadelo de vidas" os seus primeiros pasos. Pauliños entra na madurez fructificando nunha lembranza interesantísima do noso pasado: "As Palmas de Herbón", esbozo da historia do último trovador Xoán Rodríguez do Padrón. A vida deste personaxe líganos a un pasado glorioso e ó inicio dunha decadencia que tamén hai que asumir porque deu algúns froitos positivos e soubo conservar, a pesar do cambio, o ser de Galicia. Martiño Dumbria, personaxe simbólico mesmo no seu nome (como Breixo Maceiras e outros dos que aparecen na obra), é o máis importante desta paisaxe humana galega de *Devalar*. Por iso a súa aprendizaxe ocupa o capítulo central da novela. A esperanza da xeración Nós era conseguir que a xeración seguinte (a do Seminario de Estudos Galegos) fose decisiva para o triunfo do galeguismo. Parecíalles que a situación social e política de Galicia podía permitirlo. "Sentía Dumbria que unha xeración, só unha xeración que tivera a heroica conciencia da trascendentalidade do intre seu, só unha, a súa, a dos mocíños, faría do lirismo historia". O estudante de Malebranche, terceiro estadio desta mocidade, está nos seus anos de Bacharelato abríndose intelectualmente á realidade do mundo do entorno dende un esbozo de ideoloxía galeguista. Por último o neno do caseiro, que inicia o camiño, só percibe intuitivamente a galeguidade do medio que o rodea.

Na sociedade galega presente en *Devalar* aínda se ven outros moitos personaxes (algúns que poderíamos asociar a un ambiente vilego, intermedio entre o labrego e o cidadá), personaxes todos eles suxestivos e valiosos no seu simbolismo. Deles poderíamos citar ó gramático triste e a súa taberneira, ó tolo, ós gardas civís e ó comisionado do "Tren Mixto", etc.

Hai aínda uns últimos e exóticos integrantes desta paisaxe humana galega. Son os ligados á romántica inglesa lady Woolf que desde un idealizado pasado montan unha ridícula pero entrañábel historia de amor. Este relato está unido á idea de parodia mesmo dende o nome de Agnes Woolf (que podemos interpretar como "Cordeiro lobo") ata a caracterización dos rapaces americanos (na súa inxenua ignorancia e idealización europea) e a esaxeración romántica da historia (amores con conversión relixiosa e final en tise). Aínda sendo unha parodia, esta historia sérvelle a Otero para facernos enxergar unha diferente e máis ampla concepción socio-cultural para Galicia, ligada á posible relación co mundo exterior (principalmente o de orixe celta), representación simbólica do coñecido atlantismo de *Nós*. Do pasado xorde o outro personaxe "literario" da novela, Xoán Ro-

dríguez do Padrón, un novo *devalar arredor de si* que conta o vivir e as relacións de Galicia co mundo europeo a comezos do século XV, inicio da decadencia galega.

E esta é, en síntese, a paisaxe socio-económica que se perfila en *Devalar*.

CONCLUSION

Tecnicamente temos, pois, unha pintura literaria que usa o método e a filosofía impresionistas. Como para os impresionistas, en *Devalar* todo é paisaxe. Natureza propiamente dita, cousas e persoas vense na variedade que as diferentes tonalidades do paso do tempo lles conceden. Pero indiquemos, a través de coincidencias máis puntuais, semellanzas entre obras impresionistas e o *Devalar* oteriano. Así, como en *A música nas Tullerías* de Manet (cadro que se pode considera-la primeira mostra da pintura moderna impresionista), nada hai en *Devalar* de arbitrario senón que hai unha meditada busca da visión de conxunto dunha sociedade da que a aparencia concreta queda traducida por unha visión pura, simbólica (23). Tamén, como na serie de cadros sobre a catedral de Rouen de Monet, en *Devalar* (o propio título o indica) non é o efímero o que se quere captar senón *a duración desenrolada, dinámica* e o seu facerse a través da experiencia da sensación. Finalmente, como ocorre nas últimas obras de Cézanne, Renoir ou Monet, *Devalar* é un himno, entre relixioso e pagano, á natureza. Himno co que se concede a todo o existente o later da vida e que produce así a sensación de máximo lirismo poético que captaron críticos como Carballo (24). Destas últimas obras líricas impresionistas non podemos abstermos de cita-los excepcionais *Nenúfares* de Monet, entre outras cousas polas semellanzas estruturais que entre este cadro e *Devalar* se poden establecer. Para Jacques Lassaigue (25) hai nesta serie pictórica de Monet (de 80 metros de tamaño) o desexo de reflexar "una meditación sobre la duración y una tentativa de aprehensión global del mundo". Monet limita o campo visual da súa investigación, obsérvao máis preto. Mestura *planos horizontais e verticais*, opacidade e transparencia, de xeito que "ya no se oponen claramente en la conciencia del espectador, el cual se encuentra repentinamente lanzado a un mundo donde los caracteres específicos de las cosas (...) se confunden en un abrazarse fabuloso. Por último, la *disposición circular* reclamada por el propio Monet, (...) aumenta aún más el efecto de un universo insólito. Como ya sabían los arquitectos barrocos, el círculo no permite fácilmente a los espectadores situarse, sino que más bien les invita a perderse. De esta forma la confusión viene acrecentada y la mirada, no pudiendo encontrar un determinado punto en que apoyarse, resbala sobre la pared y percibe una especie de deslizamiento del tiempo. Escapando de la confrontación frontal habitual se encuentra inmerso en el seno mismo de la naturaleza, abrazando un paisaje inmenso sin comienzo ni final. (...) Todo está concatenado: la aurora, el mediodía, la tarde, el crepúsculo (...) las categorías y

(23) Ve-la valoración que sobre este cadro de Manet dá Jacques Lassaigue na *Historia de la pintura*, t. III, p. 582, Bilbao, 1979, 3ª edición.

(24) Carballo Calero, R., *Do galego e da Galiza*, Barcelona, 1990, p. 194.

(25) Jacques Lassaigue, *op. cit.*, p. 611.

las jerarquías se esfuman y luego desaparecen. Se despliega una impresión liberadora. El mundo (...) se convierte en un fluido, en una energía liberada" (26). Semellantes sensacións percibirá o lector de *Devalar*. Sensacións que son produto tamén da artellada estrutura en *planos horizontais* dos diferentes estratos sociais do vivir galego que se dan mesturados cunha *estructura vertical*, radial, dos diferentes camiñares dese vivir e que se presenta, en final síntese, na *forma circular* do ano (segundo eu mesma analicei en detalle na devandita "Introducción" á 2ª edición de *Devalar* citada na nota 2).

Pero, se na técnica e na intención segue esta novela ó "impresionismo", no contido e na forma hai, sen embargo, unha intención simbólica moi ambiciosa que, sen estar fóra da época, lembra estruturas primitivistas, propias do mundo pictórico medieval relacionables co "Año místico" dos Van Eick ou con obras de Bruegel o Vello ou o Bosco, onde o individual vale como representación simbólica do colectivo. Porque o sr. Froitoso non é só un labrego, senón un tipo de labrego e un estadio histórico desta clase social (e así o home de trinta e tantos anos, ou o rapaz que le a Malebranche, etc.). E é este aspecto de riqueza simbólica no que eu considero máis ambiciosa a invención narrativa de Otero en *Devalar*. Porque a novela non quere só transmitirnos unha chea de impresións persoais sobre o mundo galego con valor esteticista, senón que, seguindo en certa maneira a crenza de que o intuitivo persoal (27) é válido ideolóxicamente, quere presentar, neste cadro pictórico, a propia visión emotiva da historia cultural e socio-económica e do seu posible futuro (a desaparición da fidalguía e a adecuación ós novos tempos, o papel do galeguismo no porvir de Galicia, etc.), e a súa persoal visión emotiva da xeografía e entorno natural (a ribeira e bocarribeira nos dous primeiros capítulos, a cidade no capítulo 3, a chegada do inverno no capítulo 4, etc.- v. neste aspecto a citada "Introducción" da nota 2), da literatura e cultura (opinións do gramático triste no capítulo 7, ou de Miss Woolf nos capítulos 3 e 8, ou do mesmo narrador na introducción ó capítulo 10, ou dos personaxes protagonistas de "Os Amantes de Santiago"). En resume a súa visión (nas diferentes perspectivas do narrador e dos personaxes) e a da súa xeración sobre o mundo galego pasado, presente e futuro. Avanza así Otero polo segundo camiño artístico citado. Aquel que dende o post-impresionismo conduce ó *expresionismo* que se dá entre as dúas guerras mundiais. E faino en forma tan rica e variada artisticamente que intentar sintetizala neste estudio na súa totalidade sería tarefa demasiado ambiciosa.

(26) Jacques Lassaigne, *op. cit.*, p. 611 e ss. A cursiva na cita é miña.

(27) Cando falamos do intuitivo non intentamos identificar a Otero cos chamados impresionistas de *instinto*, tipo Henri Rousseau, por exemplo. Detrás das intuicións oterianas hai (como detrás das dos grandes pintores impresionistas tipo Monet ou Renoir) unha grande erudición cultural e técnica que enriquece de tal forma a súa produción artística que dificulta por veces a captación, pero tamén é inapreciable pola renovación artística que inicia.