

A RECEPCION INMANENTE NA OBRA LITERARIA DE CASTELAO

ANXO TARRIO VARELA

Universidade de Santiago de Compostela

É doado atoparse no trance de termos que dar unha relación dos rasgos que definen á literatura galega, como resposta a preguntas emitidas as máis das veces en foros alleos ó noso país. Cando isto ocorre, estruchámono-lo cerebro para poder saír adiante do xeito máis airoso posible; pero reflexionando despois sobre a nosa resposta decatámonos de que aqueles rasgos que demos como definitorios atópanse noutras literaturas e polo tanto quedan invalidados como diferenciais e exclusivos para a nosa.

Polo xeral, detrás da pregunta agóchase, dun xeito consciente ou inconsciente, unha insolente esixencia que só se lle fai ás literaturas emerxentes, marxinais, minoritarias, non normaliza das. É dicir, ás literaturas que tratan de se erguer con persoalidade propia no medio dun entorno prepotente e maioritariamente hostil. Se esa pregunta se lle fai ós observadores, creadores e estudiosos das literaturas xa ben asentadas, o resultado é que tampouco eles saben responder dun xeito coherente e diferenciador e, polo xeral, rematan empregando argumentos lingüísticos e quizais, se non lles abonda, xeográficos. É dicir, os mesmos que dun xeito seguro pode utilizar unha literatura como a nosa: Literatura Galega é a escrita en galego, etc. Argumentos que non son propiamente literarios, como se pode comprobar.

Non obstante, queda un remol de razón na pregunta que quizais a motiva pero que, nembargantes, pasa desapercibido ó inquisidor. Ese remol sería: "¿Que teñen de diferencial as literaturas producidas en países colonizados e sometidos a unha represión da propia expresión estética e lingüística?". E por aí si que podemos empezar a defini-la propia experiencia literaria galega; a nosa literatura.

Noutra ocasión (1), exactamente cando tiveron que falar sobre Rosalía de Castro no *Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* celebrado en Compostela no pasado ano (1985), entrei na decrúa dunha idea que coído cómpre alimentar á fin de chegar a comprendermos mellor o proceso, lento e cheo de atrancos, polo que tiveron e teñen que discorre-las literaturas daqueles países que, despois de sufrir unha experiencia colonialista secular, queren afirma-la súa persoalidade, alienada por anos e anos de presión política e cultural metropolitana. Naquela ocasión e amparado en traballos semellantes de

(1) V. Anxo Tarrío Varela, "Rosalía, Curros, Pondal: Literatura e colonización", en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1986, t.III, pp. 395-401.

estudiosos doutras Universidades e doutras latitudes, logrei aillar algúns rasgos que, se ben non son exclusivos da literatura galega, definen en parte, ou van definindo, ás literaturas de descolonización en xeral.

Como é ben sabido, Galicia, principalmente dende o século pasado, está tentando de conseguir esa liberdade que todo pobo con valores de seu anceia. E a Literatura Galega reflexa á perfección, dende o anco estético que lle é propio, eses anceios, asistindo á chamada da necesidade de amosa-los valores propios do país fronte dos da metrópole colonizadora. Pero este feito, que é ben constatable, tamén supuxo unha grave hipoteca para o proceso da súa modernización. Da modernización da nosa Literatura.

Para a ocasión que agora se me ofrece, coidei de interés esculcar nun terreiro que, ata o momento e que eu saiba, non foi tocado pola crítica literaria observadora da literatura galega pero que pode tamén proporcionarnos achados importantes non só para coñecer mellor as condicións en que se está a desenvolver-la nosa literatura, senón (e quizais sobre todo) para reflexionar sobre certas insatisfaccións que eu suscribo e que, unha e outra vez e engordíñamente máis frecuentes, están sendo emitidas nas declaracións das novas xeracións de lectores e de escritores galegos, cando menos no tocante ó xénero narrativo. No fondo desas insatisfaccións, e tamén na superficie, como tivemos ocasión de presenciar aínda hai poucos días pola pantalla da Televisión Galega (2), late a oposición *ruralismo/urbanismo*. Respecto disto, coido que, de non prantexármonos serena e intelixentemente as cousas, non se tirará nada en limpo, ou se chegará a unha falsa solución na que o mito da cidade, por reacción ó mito secular da aldea, pode desenfoca-lo problema sen satisfacer realmente as necesidades de modernización da literatura galega. Coido que, neste sentido, é urxente atalla-las descalificacións *absolutas* que se están a facer, por parte dalgúns, do tema rural, en favor dunha visión sobrevaloradora e ás veces acrítica do urbano. É certo que Galicia xa non é só labregos e mariñeiros, non o foi nunca. É certo tamén que a literatura galega, e a narrativa sobre todo, foi predominantemente ruralizante e costumista (termos que non son homologables) e que, baixo a xustificación dunhas necesidades de verosimilitude mal entendida, neste país tense publicado moita literatura impresentable, moito texto que xa naceu morto. Pero non debemos esquecer que tamén dispoñemos de literatura non ruralista de grande calidade: aí están os nomes de Risco, Otero Pedrayo, Blanco-Amor, Cunqueiro, para o demostrar. Doutra banda, cómpre recordar que tamén hai mala e pésima literatura urbana, como en todas partes. Non debemos esquecer que, baixo a condición de urbana, pódese agochar tamén unha literatura costumista, no peor sentido da expresión, que nada aportaría á modernización das nosas letras. Unha literatura que, non por ubica-los seus escenarios nas modernas cidades, deixará de ser decimonónica, tamén no peor sentido da palabra.

(2) Refírome ó debate establecido entre os escritores Xoán Manuel Casado e Suso del Toro no programa dirixido por Víctor F. Freixanes e titulado *A trabe de ouro*, que se emitiu o mércores, día 12 de novembro do 1986, pola T.V.G.

Xa que logo, non se trata de discutir soamente, aínda que o tema non se poda esguellar, sobre ruralismo e urbanismo na literatura, senón sobre o que é boa e mala literatura; sobre o que entendemos por literatura moderna e literatura trasnoitada, serodia. Coido que abrir un debate sobre destas cuestións é algo urxente.

Pois ben, como dicía anteriormente, quizais dende o ángulo en que vou ensaiar de iluminar hoxe a obra de Castelao, aínda que dun xeito necesariamente só suxeridor, quizais, digo, se podan tirar algunhas ideas que, aplicadas despois a outros autores, nos brinden a ocasión de ver se é posible chegar a asentarmos unha teoría e unha tipoloxía do *lector galego*, entendida a expresión nos termos que vou explicar axiña, e aporten novas luces a ese debate a que aludín.

Xa ven de vello a idea, implícita ou explicitamente manifestada, de que o lector é un elemento fundamental no proceso comunicativo que toda obra literaria supón de seu. Por non nos remontar máis atrás, pensemos que xa o historicista e comparatista Gustave Lanson recoñecía no ano 1919 que a literatura podería definirse en relación ó público; e o seu compatriota Albert Thibaudet tentou de facer un prantexamento da problemática novelesca dende a banda do público. Foi el precisamente, no sentir de Oscar Tacca (3), un dos primeiros en distingui-lo diferente alcance que cobra a novela segundo o tipo de 'lector' que realice o acto de lectura.

Así mesmo, na crítica do ámbito hispánico é ben coñecida a teoría dos diferentes niveis de lectura exposta por Dámaso Alonso no seu libro *Poesía Española* (4). Alí podemos ler: "A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector (...) La obra supone esas dos intuiciones y no es perfecta sin ellas".

Nembargantes, a atención sistemática a iso que chamamos *lector* veu da man, ou máis ben como consecuencia, do estruturalismo e do formalismo ou, se se quere, en xeral, daqueles métodos que adoptan unha actitude imanentista diante da obra de arte. Mais, aínda situados dentro desta epistemoloxía, a hermenéutica do texto literario, polo que se refire ó elemento receptor do mesmo, só en datas relativamente recentes coñeceu unha madurez e un refinamento técnico, conceptual e terminolóxico satisfactorios. Noutras palabras, como di Aguiar e Silva: "Só recentemente, no plano da teoría da literatura, se atribuiu ao receptor/lector una función relevante no proceso da comunicación literaria" (5). En efecto, o biografismo romántico e o historicismo positivista privilexiaron a instancia do *emisor-autor*. O formalismo e mailo estruturalismo, en estreita colaboración por veces, centraron a atención nos aspectos que atinxen ó *código* e á *mensagem-texto*. Quedaba pois un tanto marxinada esa instancia do proceso de comunicación que chamamos *receptor*, e nela centráronse moitas e moi rigorosas investi-

(3) V. "El destinatario", en *Las voces de la novela*, Ed. Gredos, Madrid 1973, pp. 149-167.

(4) V. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid 1966, pp.37-45.

(5) V. *Teoría da Literatura*, Livraria Almedina, sétima edición, Coimbra 1986, p. 300.

gacións das últimas tres décadas, amparadas na fenomenoloxía, na teoría da comunicación e na semiótica e teoría literarias.

Foi no ámbito da ciencia literaria alemana e, máis concretamente, ó arredor da denominada Escola de Constanza, onde esa atención ó lector callou con máis rigor e mellores resultados. Precisamente, falar hoxe en día de *Estética da recepción* equivale, en boa medida, a aludir a unha serie de investigadores que se formaron baixo a influencia daquela Escola (6).

Na perspectiva da Estética da Recepción, tanto o texto literario coma o seu receptor posúen unha historicidade propia e reconécese que o elemento lector é determinante na constitución interna do texto. Neste sentido, hoxe en día quedou plenamente demostrado que o emisor ou autor empírico establece forzosamente, xa sexa dun xeito consciente xa inconscientemente, e aínda naqueles casos en que afirma non escribir para ningún tipo de lector en particular ou naqueles outros nos que asegura desprecia-lo destinatario da súa obra, unha *estratexia textual* na que o elemento receptor conleva un grande e decisivo protagonismo, ata o punto de que pode chegar a determinar boa parte da textura escritural, ideolóxica, lingüística e semiótica, en xeral, da obra.

Cómpre ter en conta que, como dixo Umberto Eco (7), un texto, tal e como aparece na súa superficie, representa unha cadea de artificios expresivos que o destinatario debe actualizar e, na medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto. O texto está cheo de lagoas e de fendas que o emisor deixa nel na seguridade de que han ser cubertas polo *lector empírico*. Neste sentido, ten razón o estudioso italiano cando afirma que o texto é un mecanismo perguiceiro que vive da plusvalía de sentido que o destinatario introduce nel; e só nos casos de moita fachenda erudita ou de moita preocupación didáctica, etc., o texto se complica con redundancias e especificacións posteriores. Doutra banda, a medida que se pasa da función didáctica á función estética, o texto quere deixar ó lector a iniciativa interpretativa, aínda que normalmente desexa ser interpretado cunha marxe suficiente de univocidade. Un texto, conclúe Eco, quere que alguén o axude a funcionar. É dicir, un texto se emite para que alguén o actualice, aínda cando non se espere ou non se desexe que ese alguén exista concreta e empiricamente.

Pois ben, debido precisamente a esa necesidade que un texto ten de ser actualizado e que o sexa cunha dispersión do sentido que será mínima na escritura científica e máxima nos textos poéticos semánticamente máis difuminados ou ambiguos, o texto ten que levar de seu, inmanentemente, no seu interior, os propios mecanismos interpretativos. Outra vez en palabras de Eco, cómpre dicir

(6) Para un achegamento poden consultarse: Susan R. Suleiman, Inge Crosman, *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton 1980; Jane P. Tompkins, ed., *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980.

(7) V. *Lector in fabula (La cooperación interpretativa en el texto narrativo)*, Ed. Lumen, Barcelona 1981, sobre todo o capítulo titulado "El lector modelo", pp. 73-95. Tódalas citas que se fagan deste autor deica en adiante refírense a esta publicación.

que a sorte interpretativa dun texto debe formar parte do propio mecanismo xerativo do mesmo. Por iso, toda escritura conleva implicitamente, dun xeito inmanente, o seu propio *lector modelo*, instancia ideal e abstracta que non se atopará nunca, en estado puro, na realidade empírica e que polo tanto non coincide con ningún lector real exterior ó texto mesmo.

Neste camiñar cara a unha teoría do receptor, cómpre sinalar dúas orientacións: dunha banda, a orientación fenomenolóxica, pendente de segui-la recepción extrínseca do texto. Poñamos por caso, esa sería a postura adoptada por nós se quixésemos saber cómo foi recibida a obra de Castelao pola crítica do seu tempo ou por este ou aquel crítico en particular; en qué medios se difundiu máis; cómo reaccionaron os diferentes estamentos sociais diante desa obra; etc. Doutra banda, está a orientación que denominamos inmanentista, que se centra na procura e interpretación dos indicios de recepción presentes no texto mesmo. É dicir, naqueles signos do texto que conlevan unha función de configuración do *receptor inmanente*, do *lector ideal* do *lector modelo*, etc. (8).

É a esta segunda orientación á que fai alusión o título da miña ponencia, como é de supoñer, pois é a que nos permitirá establece-las *estratexias textuais* que Castelao seguiu na elaboración da súa obra literaria con vistas a aquela necesaria *cooperación lectora* de que falabamos antes. Unha cooperación que no caso do noso escritor é decisiva, se temos en conta a intención didáctica que, sutilmente agochada detrás da textura estética, leva de seu a escritura do rianxeiro e os recoñecidos obxectivos de rexeneración que el calculou para o gran destinatario da súa obra: o pobo galego.

O refinamento a que xa ten chegado a teoría da Estética da recepción propiciou o podermos establecer hoxe en día diferentes niveis de manifestación desa instancia textual que chamamos receptor e que van dende aquel máis evidente e visible na superficie da escritura, cal é a do *narratorio* (9), correlato, na ficción, do *narrador*, tamén ficticio, ata o *lector implícito non representado*, pasando pola instancia intermedia do *lector implícito representado*, que responde así mesmo ó seu paralelo na emisión e que chamamos *autor implícito representado*.

Cada etapa histórica, cada movemento estético histórico, manexou estas tres instancias receptoras dun xeito diferente e así como Boccaccio, Chaucer, Cervantes (ou mesmo o noso Cunqueiro, que tanto ten que ver con eles) promoveron abondosamente a instancia do narratorio (10) e do narrador secundario facéndoos partícipes determinantes do discurso; ou así como no realismo decimonónico dun Valladares ou dun López Ferreiro hai continuas representacións do lector implícito, que sae á superficie da escritura desprazando ó narrador baixo as

(8) V. Darío Villanueva, "Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Luis T. González del Valle y Darío Villanueva editores, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, Nebraska, U.S.A. 1984.

(9) V., Por ex., Gérald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196; Gérard Genette, *Figure III*, Ed. du Seuil, Paris 1972.

(10) V. José María Pozuelo Yvancos, "El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en "El coloquio de los perros" ", en *Anales cervantinos*, t. XVII, C.S.I.C., Madrid 1978, pp. 148-166.

consabidas fórmulas de "o amable lector", "o paciente lector", etc., o século XX propiciou sobre todo o ocultamento do autor e conseqüente desaparición desas chamadas ó lector na superficie da escritura. Pero este diferente tratamento non supón máis que predominancias decantadas do movemento estético-histórico que se propugne ou no que un autor estea inmerso. Polo demais, en tódolos tempos os emisores de textos tiveron que configurar un *lector ideal* (11) a quen se dirixir intimamente, dun xeito consciente ou inconsciente. Un lector que non se corresponde con ningunha realidade concreta pero que está configurado a base do propio ser do escritor, da ideoloxía da sociedade histórica na que lle tocou vivir e do aproveitamento da *enciclopedia* (12) que a Historia da humanidade foi elaborando ó longo dos séculos. Tivo que facelo así o emisor de textos, en tódolos tempos, porque o *lector implícito* é unha función determinante e inmanente do discurso, independentemente da maior, menor ou aínda nula consciencia do autor.

Agora ben, non sempre as competencias con que o autor dota a ese *lector* se corresponden coas do receptor empírico, real, porque para descodificar un texto (literario, para o caso que nos interesa) necesítase, ademais da competencia lingüística, unha competencia circunstancial diversificada, unha capacidade para poñer en marcha certas presuposicións. Nun texto literario non se dá nunca unha comunicación meramente lingüística, senón unha actividade semiótica, en sentido amplo, na que varios sistemas de signos se complementan. Por iso, as estratexias de cooperación co lector deben contemplar qué tipo de competencias se queren activar e de qué *enciclopedia* se espera que dispoña, porque da coincidencia total (que nunca se dá), parcial ou nula entre os códigos do emisor e os do receptor dependerá que o texto poda concretizarse nunha interpretación. De certo, só cando se dá unha fusión parcial do que a Estética da Recepción denomina, tomando o termo da fenomenoloxía de Husserl, *horizontes de expectativas* (13) é posible a concretización interpretativa dun texto literario. Se o *horizonte de expectativas* (entendendo por tal a suma das nosas expectativas conscientes ou subconscientes, dos nosos códigos e subcódigos semióticos) do lector está moi alonxado, pola razón que sexa, do *horizonte de expectativas* do emisor, a cooperación textual é moi difícil, cando non imposible. E se a isto lle sumámo-los *ruídos* materiais ou semánticos que poidan aparecer na canle de comunicación e as intromisións das competencias ideolóxicas do intérprete, as lecturas aberrantes ou non previstas na confección da mensaxe poden facer imposibles ou inútiles as concretizacións interpretativas e polo tanto a cooperación textual.

Non é a miña intención, como é lóxico, expoñer aquí todo o entramado teórico que conleva a Estética da Recepción. Tampouco pretendo, como xa suxe-

(11) Para os obxectivos desta ponencia non é necesario afinar por demais, pero téñase en conta que hai matizacións de certa importancia entre os diversos tipos de lector que, nun traballo máis profundo, habería que contemplar. V., por ex., Didier Coste, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", *Poétique*, 43, 1980, pp. 354-371.

(12) Para este concepto, v. U. Eco, *op. cit.*

(13) Para este concepto pódese consulta-la *Teoría da Literatura* de Aguiar e Silva, xa citada, p. 110, n. 154.

rín antes, facer unha interpretación exhaustiva da obra literaria de Castelao dende os presupostos da Escola de Constanza. Pero quixera facer ve-la necesidade de iniciar unha aplicación sistemática desta teoría á obra dos nosos escritores, porque sospeito que dese traballo poden xurdir á luz moitos aspectos da literatura galega aínda agochados na sombra das nosas propias limitacións e das peculiaridades que informan a unha literatura decote a debaterse por sobrevivir e facerse valer nun contexto cada vez máis agresivo e hostil. Os poucos conceptos e termos da teoría que temos visto ata aquí poden servirnos xa para iniciá-lo labor ó que estou invitando.

Para iso imos ver algúns aspectos da obra de Castelao procurando iluminalos cos fachos da metodoloxía exposta e deixaremos para traballos futuros un estudio máis a fondo da orixinal e peculiar obra do rianxeiro.

Os estudiosos máis cualificados da obra de Castelao coinciden na afirmación de que o noso escritor remoía e afinaba os materiais a manexar antes de deixalos plasmados na obra prevista (14). Neste sentido, parece ser que Castelao retocaba, corregía e matina moito antes de se decidir a dar á luz o produto final. Non deixaba nada á improvisación nin á arbitrariedade. Era un grande traballador. Cómpre ter en conta isto para non nos deixar enganar pola impresión de facilidade e pola evidente fluidez que se desprenden da lectura dos seus textos, porque esa impresión foi, precisamente, procurada e traballosamente conseguida. Se insisto nisto, é debido a que non será irrelevante á hora de ponderar e detectalo modelo de lector que Castelao se propuxo instaurar nos seus textos; pero tamén porque estou convencido de que existen certos autores, como o que nos ocupa hoxe ou Manuel Antonio, por exemplo, que merecen beneficiarse das nosas sospeitas de complexidade e de profundidade, toda vez que temos coñecemento do seu modo de traballar, de informarse e de reflexionar sobre da súa propia obra para ir interiorizando e elaborando unha poética personal e irrepetible, un *discurso* poético propio e unha teoría con que recubri-la lectura dos obxectos estéticos que saen das súas mans, cousa que, por mágoa, é pouco corrente atopar entre os artistas, en xeral, incapaces a miúdo de facer unha lectura coherente do seu propio labor.

Tampouco é irrelevante o feito de que, tamén cáseque unanimemente, a crítica teña detectado no labor literario do noso autor unha dimensión didáctica que informa tódolos seus textos e toda a súa actuación vital. *Castelao entrou no seu pobo cun proselitismo rexenerador*, dinos Salvador Lorenzana, quen aínda

(14) V., por ex., os traballos de Otero Pedrayo, Marino Dónega, etc., en *Grial*, 47, 1975 (volumen homenaxe a Castelao); tamén dá testemuño desta mesma cuestión Carballo Calero en "Castelao e nós, os estudantes da F.U.E.", en *Castelao 1886-1950*, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposicións, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1986; así mesmo, Valentín Paz Andrade dinos que "en canto á *praxis*, mentres a ideación semellaba ter ritmo acelerado, o da execución era lento. *Escribía e describía cada peza, senón cada cuartela, cantas veces o esixía o seu canon autocrítico*" (v. *Castelao na luz e na sombra*, Ed. do Castro, Sada-A Coruña 1982, p. 324). E do mesmo xeito se pronuncian moitos dos autores que temos consultado e que coñeceron persoalmente a Castelao.

apura o seu aserto ata afirmar que *se ben o miramos, a mensaxe de Castelao é, de certo xeito, paternal* (15). E pronunciamentos como estes atopámoslos abundantemente na bibliografía consultada.

Outro dato de interés, aínda que en puridade científico-literaria non pode ser manexado máis que con moita solemnia (dende o momento en que se trata de datos extratextuais e extraliterarios, non porque desconfiemos da veracidade dos testemuños), é a coincidencia en salienta-la personalidade humana e a grandeza moral do home concreto que foi Daniel Castelao (16). A este respecto, e tampouco será irrelevante para os nosos obxectivos, Torres Queiruga falou da ortopraxis (17) ou recto obrar de Castelao verbo das actitudes dos que só se conforman cunha *ortodoxia*, ou recto confesar.

De tódalas consideracións que sobre da obra e da persoa de Castelao fixemos ata aquí, pódense decantar dúas conclusións: a) A obra de Castelao, á parte dos seus valores estéticos, garda de seu unha poética propia, orixinal e pacientemente elaborada e unha evidente dimensión didáctica. b) Castelao foi un modelo moral e humano recoñecido unanimemente, incluso popularmente.

O analista literario que lea atentamente a obra do noso autor non se lle escapa, de seguro, a primeira das conclusións. E se leu con boa vontade as apoloxías que sobre del se fixeron ten que crer na segunda. É importante ter en conta isto para a argumentación que deica en adiante imos ver.

Quizais a intención didáctica foi a que propiciou que a obra literaria de Castelao se constituía como un todo armónico, un conxunto de elementos interrelacionados que se remiten os uns ós outros, como xa viu Carballo Calero, e que se amparan dialecticamente. Neste sentido, Domingo García-Sabell (18) escribiu que os temas de Castelao son dende o inicio da produción sempre os mesmos, é dicir, *a tónica repítese unha e outra vez*. Polo mesmo, Pilar García Negro (19) enumerou algúns dos temas recorrentes nas pezas literarias do rianxeiro, á vez que suliñou cómo os *Retrincos*, a pesar de seren elaborados ó longo de vinte-cinco anos, *semellan realmente producidos no mesmo momento e nados da mesma inspiración*. Todo isto dános pé pra falar da obra de Castelao coma dun *macrotexto* (20), no sentido da moderna semiótica literaria, que o define coma un conxunto de textos singulares que se artellan no interior dunha macroestrutura de tal xeito que o significado global do conxunto non coincide coa suma dos significados parciais dos textos singulares, senón que a sobrepasan. Un conxunto, en fin, no

(15) V., deste autor, "Un arte, unha ética e un estilo", *Grial*, 47, 1975.

(16) V., por ex., Ramón Piñeiro, "En percura do Castelao verdadeiro", *Grial*, 47, 1975. Realmente sería difícil, por non dicir imposible, atopar opinións contrarias ás que expón Ramón Piñeiro no tocante á enteira e exemplaridade moral de Castelao.

(17) V., deste autor, o artigo titulado "O tema relixioso en Castelao", en *Grial*, 47, 1975.

(18) "Encoi de Castelao", *Grial*, 47, 1975.

(19) "A narrativa de Castelao", en VV.AA., *Castelao. Contra a manipulación*, Federación de Asociacións Culturais Galegas, Ed. Xistral, Santiago de Compostela 1984.

(20) Para este concepto, v., por ex., Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria (Introduzione alla semiotica della Letteratura)*, Casa Editrice V. Bompiani, Milano 1980.

que por un efecto que denominamos de *retroalimentación* ou *feed-back* (21) cada elemento se enriquece co resto dos elementos do conxunto permitindo deste xeito, ós nosos efectos, un enriquecemento engordíñamente crecente da enciclopedia e das competencias lectoras e que, para o caso da obra que nos ocupa, imprime un carácter fluído e circular ó texto.

Unha vez contemplada deste xeito a obra literaria de Castelao, cómpre, finalmente, tratar de ailla-lo tipo de lector ou *lector modelo* que o propio texto foi xerando e de ver cómo ese lector se adapta ós obxectivos estético-didáctico-morais que sen dúbida encerra a obra no seu conxunto. Noutras palabras, trátase de ver cómo están establecidas as estratexias textuais para propicia-la cooperación lectora de que falabamos antes.

É aquí onde Castelao tivo que atoparse cun grave problema. Dunha banda, o *destinatario* para quen el escribiu era na súa meirande parte analfabeto. Doutra, o *receptor virtual* que efectivamente podía acceder á súa obra non supoñía máis ca unha pequena parte, e nin sequera a que máis lle interesaba a Castelao, dese destinatario colectivo que chamamos "pobo galego". É un problema que xa Rosalía denunciara nas palabras que antepuxo ó seu libro *Follas Novas*: aqueles para quen ela escribía habían tardar moito en poder le-los seus versos. E os receptores reais da súa obra posuían uns horizontes de expectativas, unhas competencias semióticas e, en definitiva, unha *enciclopedia* que só en parte coincidía coa do *lector pretendido* e o *lector ideal* que eles (Rosalía e Castelao) ambicionaban (22). Nembargantes, tanto un coma o outro souberon solventa-lo problema e converterse en autores populares, por unha parte, e en verdadeiros clásicos da literatura galega, pola outra.

No caso de Castelao, o *lector modelo* que atopamos presenta dous tipos de competencias que satisfán, sen se estorbar a unha outra, os horizontes de expectativas dos dous grandes grupos de destinatarios para quen el teceu a súa obra: o colectivo popular e a pequena burguesía ilustrada. Para ámbolos dous é doado ver que o texto de Castelao activa unhas competencias estéticas, ideolóxicas, morais e, en xeral, semióticas que propician, en magnífica armonía, unha lectura común.

Como exemplo dese dobre horizonte de expectativas, por máis que sexa unha alegoría, podemos fixarnos naquelas palabras con que Castelao encabezou o seu libro de *Cousas*. En concreto interésano-lo párrafo final:

"Un día de Nadal, ollando unha paisaxe que imitaba un Nacemento, decateime de que hai máis fermosura nas froliñas dos campos que nas flores de xardín. As froliñas ventureiras que nacen nos campos parecen creadas polo Bosco ou por Breughel o vello, namentres cas froles foulentas de xardín semellan os encoiros manteigosos de Rubens (23)."

(21) V. U. Eco, *ob. cit.*

(22) Para moitos dos términos que estamos manexando pódese consultar agora o recentemente aparecido *Diccionario de narratología*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (Livrería Almedina, Coimbra 1987)

(23) Xa Manuel Lustres Rivas, axiña de saír á luz a primeira entrega de *Cousas*, soubo ver que "A carón da natureza", é dicir, o *introito* ó libro, representa *condensadísimo el credo estético* de

A pouco que nos fixemos, Castelao contempla aí a posibilidade de ser interpretado por dous modelos de lector diferentes e de satisfá-la enciclopedia que cada un deles ten. En definitiva, trátase de busca-la cooperación lectora daqueles que só posúen unha enciclopedia étnica, elaborada pola transmisión da cultura tradicional e pola contemplación do eido natural, e daqueles outros que, posuíndo en maior ou menor medida esa enciclopedia, esixen ademais unha gratificación ó seu saber culto, libresco (24).

De certo, na obra propiamente literaria de Castelao poucas concesións se fan á vaidade do ilustrado. Se disimulamos uns poucos casos en que só un lector cultivado nos libros pode acceder ó sentido e ás connotacións, como pode ser en *Os dous de sempre* a alusión ás obras de Kropotkin e de Volney ou, na mesma novela, as parrafadas en francés que salfiren aquí e alá o texto, e cousas semellantes, pero escasas, se facemos excepción deses casos, repito, o conxunto dos saberes e competencias que activa Castelao circunscríbese á cultura popular. Doutra banda, se ben as referencias a esa cultura enxebre son abundantísimas e esenciais, ata o punto de constituir, como xa se ten dito, un verdadeiro *atlas espiritual* de Galicia, a mestría con que Castelao remata os seus relatos é de tal perfección que, servindo esteticamente para animar á cooperación lectora do destinatario popular non podía menos que satisfá-los coñecementos que sobre do relato moderno posuiría o receptor pequeno burgués, quen sen dúbida recoñecería na textura e na estrutura literaria do noso autor as técnicas máis aplaudidas do xénero.

De todo isto despréndese que o *lector modelo* xerado no interior da escritura de Castelao posúe, fundamentalmente, a enciclopedia do home rural galego, labrego e mariñeiro. Todo moi de acordo co cerne populista do rianxeiro.

Agora ben, fálase da obra de Castelao, segundo vimos, como dunha obra con intencións rexeneradoras e didácticas. E, efectivamente, tanto do *macrotexto* coma de cada un dos *textos singulares* que esa obra contén, calquera que posúa o coñecemento dos rasgos definidores do ser antropolóxico galego, xa sexa un coñecemento puramente empírico e interiorizado pasivamente xa un coñecemento aprendido e racionalizado, pode tirar sempre unha ensinanza ética e moral. Pero podemos preguntarnos cómo dosifica e codifica o contido didáctico Castelao para non incorrer no groseiro moralismo. Aquí é onde o noso autor tivo que planea-la cooperación lectora con máis sutileza. Porque, dunha banda, todo lector simpatizante de Castelao se enche de fachenda dicindo que na obra de Daniel se debuxa, como xa dixemos antes, un verdadeiro tapiz espiritual de Galicia. Pero doutra, é doado decatarse de que Castelao máis que debuxa-las virtudes do ser do home galego o que fai é incidir dun xeito sistemático naqueles defectos que

Castelao ("Del modernismo artístico a la literatura", en *Faro de Vigo*, 21-III-1926, reproducido en *Castelao 1886-1950*, cit., pp. 67-68).

(24) Cfr. o escrito por Ricardo Carballo Calero: " (...) a arte literaria de Castelao é unha dobre síntese, por unha parte, de elementos populares e cultos, por outra, de emoción e razón" ("De Castelao escritor", en *Homenaxe a Castelao*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1976).

empecían, como seguen a empecer aínda, unha verdadeira convivencia e unha mínima solidariedade no noso colectivo. Certamente, el nunca ou cáseque nunca desperta na mente do lector eses defectos chamándoos polo seu nome. A violencia de carácter, a falta de caridade (ben entendida) cara ós humildes e débiles, a brutalidade, a insolidariedade, a intolerancia, a ruindade espiritual e toda unha serie de eivas da colectividade que son elementos motores do libro de *Cousas* non están máis que suxeridas dun xeito indirecto na escritura, por máis transparente que en ocasións nos resulte o aceno. O que ocorre é que Castelao instala no texto un narrador que, ó través do humor e dunha complicidade estratéxica co receptor, as máis das veces inxecta neste, dun xeito amable e tenro, unha certa dose de mala conciencia que, unha vez inxerida polo sistema ideolóxico dese receptor, serve para corrixir algún daqueles defectos ou eivas nos que sen lugar a dúbidas algunha vez el mesmo tería incorrido. A técnica de Castelao, ó respecto e salvadas as diferencias metodolóxicas que evidentemente existen, quizais non difira moito da utilizada por Bertold Brecht (25), só que Castelao adopta unha ideoloxía xudeo-cristiana e unha metodoloxía non marxista (que, doutra banda, sentiríase como inaplicable á realidade precapitalista galega, segundo opinión de Francisco Rodríguez (26)) e Brecht parte de supostos marxistas.

Segundo esta técnica, Castelao distancia ó lector da escena ou da *cousa* que lle está a ofrecer, facéndolle un primeiro aceno de que o asunto non vai con el, pero dándolle os elementos necesarios para que máis tarde se produza unha identificación, seguindo nisto, aínda que non coído que conscientemente, a máxima de Brecht de que só as leccións da realidade transforman a realidade. E iso é o que quería Castelao: transforma-la realidade. Unha realidade que el ve imperfecta pero que ama fondamente porque é a realidade na que vive sulagado o seu pobo. Xa que logo, aquela fachenda de ver na obra de Castelao un mapa dos valores espirituais positivos de Galicia é produto dun desenfoque crítico ou, mellor, dunha lectura interesada e parcial, pois quen realmente é metáfora posible dese mapa espiritual dunha Galicia ideal, con tódolos valores positivos, é o narrador, o comportamento do narrador incidindo sobre da realidade e animando a transformala mediante a nosa propia transformación espiritual e mais ética, previos unha aceptación e recoñecemento de culpa. Ocorre que ese narrador, aínda que é unha instancia de ficción, é moi semellante, polo que se refire ó sistema ideolóxico e de valores que amosa, ó *autor empírico*, é dicir, á persoa viva e actuante de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao; e este, que tiña unha fonda fe no seu pobo, como nos deixou dito, armou ó seu narrador de ficción coas armas dialécticas do humor, da ternura, da sensibilidade, da caridade cara os débiles, etc.,

(25) É moi interesante, ó respecto, a análise que fai Xesús Alonso Montero da "cousa" que comeza "Si eu fose autor" ("Comentario semiolóxico e sociolóxico dun texto de Castelao", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. XXXII, número 357, 1975-1977, pp. 7-10). Tamén é interesante un estudio de Claudio Rodríguez Fer onde relaciona os lances de Castelao co filme de Chaplin *The Gold Rush* e cun debuxo do humorista Quino ("Castelao como escritor", en *Anthropos*, 65, 1986).

(26) Cfr. "Castelao: símbolo e guieiro do nacionalismo", en *Castelao. Contra a manipulación*, cit., pp. 109-131.

que tan ben coñecía el por formar parte do seu propio tecido espiritual, intelectual e ideolóxico, para dese xeito tentar de corrixir aqueles defectos ós que aludiamos antes e que tanto empecían e empecen a convivencia entre os galegos. Xa que logo, ó meu modo de ver, cómpre non confundi-la realidade denunciada por Castelao coa realidade xa transformada que se debía seguir das leccións éticas, ideolóxicas e incluso morais, por veces, que supoñen as lecturas do escritor Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

Eu non podo ler doutra maneira a obra do autor que estamos a tratar cando me decato de que a única actitude realmente positiva que se pode tirar de moitas das pezas narrativas de Castelao coincide, precisamente, coa do narrador ou, para sermos máis exactos, coa do *autor implícito*, esa instancia do discurso que vemos aboiar unha e outra vez na superficie da escritura de Castelao, como é de esperar en todo texto didáctico. A este respecto, podíamos preguntarnos qué hai detrás das gargalladas ou dos comentarios que provocan a entrada da noiva preñada de sete meses na igrexa: só intolerancia e brutalidade, segundo vexo eu, se salvamo-la actitude do home que, cun libro debaixo do brazo (connotando cultura e formación), contempla o espectáculo serenamente, é dicir, a actitude dun humorista culto, delicado e sutil, trasunto do propio autor. Ou qué hai detrás daquel relato dos vellos namorados que provocan as gargalladas dos veciños con aquilo de "deica logo, Eleuterio", onde o que se decanta é unha absoluta falla de sensibilidade e unha grande brutalidade espiritual, se salvamos, unha vez máis, a disposición do narrador cando nos di, contaxiado da ideoloxía do autor, que "todos, todos se riron e ninguén se decata con qué delor a vella namorada chamará pola morte nesta noite de inverno". E deste xeito ocorre en bastantes *cousas* máis (27).

Certamente, mesturados coa denuncia destes defectos (non exclusivos, dende logo) do ser galego, Castelao amósanos cruamente moitas das miserias e das esgazadoras experiencias brutais que, como é o caso da emigración ou da indixencia na que vivía (e vive) unha grande parte do pobo galego, definían e definen aínda en boa medida a nosa realidade. Pero precisamente por iso é polo que Castelao invita a erradicar do noso tecido social o individualismo, a intolerancia, a insensibilidade, a insolidariedade, etc., que tanto mal aportan e tanto frean o desenrolo de Galicia.

Polo que levamos visto ata o de agora, o lector que Castelao vai configurando na súa escritura ten competencia abonda como para se decatar das eivas da sociedade que se lle está a debuxar, e polo tanto para establecer unha sufi-

(27) Coido que Marino Dónega atinou ben ó dicir que Castelao "con penetrante ollo crítico fura nos homes e nas cousas. E se ironiza, satiriza e ridiculiza pra facer evidentes os erros, os prexucios, as teimas e os vicios que tollen unha angueira ideal e fermosa. Pero non condena, porque sabe que a través do drama ven a redención" ("Prólogo" a *Escolma posible*, Ed. Galaxia, Vigo 1964, p. 14).

ciente cooperación textual e interpretativa; cooperación que o autor incentiva a base de humor (28), de complicidade e dunha impecable feita narrativa.

Outra das características do *lector modelo* de Castelao a súa condición de *colectivo*. En efecto, cando Castelao fai xurdir na tona da escritura ó *lector implícito*, é dicir, cando ese *lector implícito* podemos dicir que está representado no discurso, ofrécenos cáseque sempre, se non lin mal, un plural que podemos identificar coa colectividade galega, en xeral. Non sería cousa de aturar a cita completa de tódalas ocasións en que Castelao se dirixe ó seu incógnito, aínda que debido, lector: "Todos sabedes..."; "Tedes reparado nos nosos cruceiros aldeáns. Pois reparade"; "Se a ponte vella falase, atestiguar podía o que vou contarvos"; "Cómpre dicirvos que tiveron un fillo..."; "Vou contarvos un conto triste... Non vos riades porque o conto triste". Pero onde máis clara está a intención de se dirixir a un colectivo, a quen ademais quere aleccionar didacticamente, dadas as características da obra, é na adicatoria que encabeza a novela *Os dous de sempre*: "OS MOZOS GALEGOS. Eu quero adicarvos esta miña primeira novela..." (29).

Poderíase pensar que, dada a dimensión didáctica que sen dúbida posúe a obra de Castelao, esta presenta poucas indeterminacións que permitan unha liberdade semiótica ó lector, rasgo este que, dende logo, caracteriza a tódolos textos didáctico- moralizantes, afastándoos dunha das características máis atraentes do texto propiamente literario. Pero non é este o caso, xa que a literatura que nos

(28) Interesan moito neste punto os estudos de Rafael Núñez Ramos, da Universidade de Oviedo, titulados: "Semiótica del mensaje humorístico" (en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Separata do Vol. I das *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. C.S.I.C.) e "Aspectos semiológicos del humor de «Cousas da vida»", separata de *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, Ed. Gredos, Madrid 1985. E, dende logo, para comprendermos a Castelao mellor, cómpre consultar moi polo miúdo o estudio que sobre do humor nos deixou Celestino Fernández de la Vega, quen dixo que: "o humor é un esforzo para evita-la traxedia e a comicidade, e polo tanto para evita-lo pranto e maila risa (...) O sorriso é a resposta axeitada ó humor (...) a resposta de quen non ri nin chora, senón de quen se esforza en comprender e, ó facelo, sorríe. Expresa-la comprensión é unha das funcións máis características do xeito do sorriso". Estas palabras suscribíraas Castelao sen dúbida algunha. (*O segredo do humor*, Ed. Galaxia, segunda edición, Vigo 1983).

(29) Se quero salienta-lo carácter colectivo do *lector modelo* de Castelao é, entre outras cousas, porque ese mesmo carácter coído que pode ir configurando, ou axudar a configurar, unha tipoloxía do *lector modelo galego*, en xeral, ínsito nos textos, e pode servir para ve-la problemática da recepción inmanente na literatura galega e nas literaturas de descolonización na súa dimensión diacrónica. Tamén nos permitirá detectar puntualmente cándo ese lector deixa de ser exclusivamente galego para acadar coordenadas universais: reto este ó que non sempre asistiron con intelixencia moitos dos nosos autores. Reparemos no modelo de lector dun López Ferreiro ou dun Vicente Risco, Dieste, Cunqueiro, etc., e veremos cómo se establece nos seus textos unha familiaridade, unha confianza luenta co compadreo, unha, en definitiva, estreita comunicación entre o narrador, o autor implícito e mailo lector virtual, que están tan lonxe do distanciamento, do autoritarismo ou da simple desconsideración ou desprezo que amosan cara ó lector moitos textos pertencentes a outras literaturas e a outras pocas.

ofrece Castelao móvese sempre dentro nunha banda interpretativa que ten por lindeiros a tese do texto pechado e a liberdade da obra aberta (30). Eis onde vémo-lo grande esforzo de composición de Castelao. Por unha banda, ocórrelle un pouco como á Xerezade das *Mil e unha noites*: non debe fatigar nin abourar a un lector a quen quere transformar; doutra, é imprescindible que o pouso ético e ideolóxico, é dicir, que a mensaxe última acade os seus obxectivos (os problemas de Xerezade son de tipo estético, fundamentalmente, pero o obxectivo final imprime unha grande tensión dramática). Para iso, Castelao procura un modelo de lector que saiba capta-la ironía, o humor e a lección sen se sentir ferido de seu, e que non albisque inmediatamente que tamén a el vai dirixido o reproche. E unha das estratexias que manexa o noso autor consiste en presenta-las anécdotas coma se realmente fosen vividas por el mesmo e non procuradas especialmente para aleccionar a ninguén incidindo no seu sistema de valores éticos, ideolóxicos, morais, etc. En efecto, todo parece indicar que Castelao construiu grande parte dos seus relatos a base de experiencias persoais, de realidades por el mesmo vividas ou que alguén moi próximo lle contou. É esta unha estratexia de indudable rendibilidade na literatura romántica e realista, pero cómpre facermos un esforzo para lle tirar relevancia ó posible carácter autobiográfico da obra de Castelao. Entre outras cousas porque, como nos ten recordado o profesor Lázaro Carreter nun coñecido e maxistral estudio sobre do realismo literario (31), cando algo entra no ámbito da literatura pasa a formar parte dun estatuto de ficción ó que non se lle poden aplica-las predicacións de *verdadeiro/falso*. É certo que Castelao procura achega-lo máis posible o suxeito da enunciación ó suxeito do enunciado, para así engaiolar mellor ó lector e provocarlle a ilusión de que está asistindo á relación de verdades realmente acaecidas e que polo seu carácter puntual e anecdótico, que non categorial, descomprométeno e libranos dunha posible complicidade e culpabilidade. Pero non nos equivoquemos: Castelao tiña moi clara a liña demarcatoria entre realidade e literatura. A este respecto, son moi ilustrativos dous exemplos que imos considerar. Un deles tráenolo da man Pilar García Negro, moi pertinentemente, ó se fixar na transformación que sofre un mesmo conto de Castelao ó pasar da versión orixinal, publicada en *A nosa Terra*, ó libro de *Cousas*. Na primeira versión, o autor arrinca con estas palabras: "Tal como cho conto, leutor amigo, así mo contou a min un mariñeiro de oitenta anos todo enrugado...". Na segunda, en troques, o autor toma a responsabilidade da narración sen aludir á fonte de información. Coido que é un bo exemplo da intelixencia literaria de Castelao, que sentía como irrelevante o axustamento total á veracidade do con-

(30) A preclara intelixencia de Rafael Dieste soubo ve-las múltiples posibilidades que encerra o libro de *Cousas*: "Hai neste pequeno volume, breviarío para ler máis dunha vez, algo que impón silencio como unha noite estrelecida, *chea de adiviñanzas e de señas distantes*". Estas palabras, que foron escritas por Dieste axiña de saír á rúa o libro de Castelao, reproducíunas en autocita o autor de *Dos arquivos do trasno*, en "Poesía e política: unha pregunta sobre o autor de «Cousas»", *Cuadernos de Estudios Galegos*, XXXII, cit., pp. 147-150.

(31) "El realismo como concepto crítico-literario", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 238-240, Oct.-Dic., 1969.

tado. O outro exemplo mesmo nolo proporciona Castelao e sérvenos para apreciá-lo talante de texto aberto que el quixo imprimirle á súa obra. Trátase do párrafo final do limiar que encabeza o libríño de *Retrincos*, onde se di:

"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".

Quérese dicir que Castelao propón unha estratexia cooperativa co lector, pero este queda ceibe para tomala no sentido que queira. Un rasgo de intelixencia e unha demostración do concepto de literatura que tiña Castelao non moi corrente noutros autores, tanto anteriores a el coma posteriores e aínda de agora mesmo. El sabía que o tempo pode falsea-la memoria do home e así nolo fixo ver no caso de *La fuente de la Herrería* e o artista Cousiño:

"O gran artista conservaba da fonte un recordo xa desfigurado polo tempo -cicais mellorado ou transfigurado pola súa imaxinación- e mantíño, sen querer, como verdadeiro. O caso é que o testemoio de Cousiño era sinceiro e que despois resultou falso..." (32).

Polo mesmo, pensemos na elaboración que Castelao fixo cunha anécdota vivida por el en Pontevedra e que lle deu pé para compoñer aquel magnífico *retrinco* que titulou *O retrato* (33).

Quero salientar con isto que Castelao, lonxe da disposición demiúrxica do autor decimonónico, concédelle ó seu lector a posibilidade de xogar entre a literatura e a realidade; e este detalle supón un rasgo de modernidade na súa obra. O lector que Castelao contempla xa non é aquel lector pasivo a quen todo se lle dá feito. Certo que aínda estamos lonxe dos esforzos de cooperación que se lle esixirán ó lector, poñamos por caso, das novelas que revolucionaron o xénero no século XX: refírome ás de Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet, Cortázar, etc., ou, en xeral, moitas narracións das que no ámbito da literatura galega coñecemos como pertencentes á nova narrativa. Pero tamén estamos lonxe xa daquela escritura *nouménica* (34) que, no sentir de Oscar Tacca, semellaba elaborada por un demiurgo superior e incógnito. Eis, pois, outra das características que Castelao pon no seu lector: a capacidade de pensar de seu, aguillado socraticamente por unhas sinxelas anécdotas das que el ten que tirar conclusións moi variadas.

Tamén dentro desta consideración e respecto que Castelao amosa cara ó lector, cómpre salienta-la capacidade humorística que lle outorga ou que lle supón. Eis outro rasgo que afasta a Castelao da escritura decimonónica e de moita literatura que, elaborada moito despois del, non conseguiu superala neste e noutros moitos aspectos. En efecto, é moi de valorar que Castelao, a pesar de dirixirse a un lector eminentemente rural e non ilustrado, non cae na chabacanería prosmeira de ofrecerlle anécdotas para rir nas que ese lector non ten outra fun-

(32) "Memoria e historia. La fuente de la Herrería", en *Castelao 1986-1950*, cit., pp. 52-54.

(33) Cfr. as diferentes versións que recolleu R. Carballo Calero en "Un motivo común a Castelao y Flaubert", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. VII, 53-56, 1960-1961).

(34) Sobre *fenomenicidade/noumenicidade* na Literatura, v. Oscar Tacca, *op. cit.*, pp. 113 e ss.

ción cá de ser mero receptor pasivo, ignorante e sen capacidade dialéctica para captar sutilezas, como fixo moita literatura anterior e posterior á obra do noso autor rianxeiro, quen ademais, e nesta mesma orde de cousas, soubo non só eludilo folclorismo e costumismo con que tanta mala literatura quixo gratificar a ese lector rural (por considerar que só con iso ía poder entretelo), para lle ofrecer, en troques, a esencia do seu propio e indixente vivir en preciosas e categorizables xoias narrativas. Polo mesmo, Castelao tivo o pudor suficiente como para non caer nas, no fondo, autocompasivas memorias de infancia: relacións en restrá, as máis das veces (Neira Vilas é caso aparte), de anécdotas persoais coas que tantos autores da nosa literatura nos abafaron, sen outra función, polo menos en aparencia, cá de se descargar sentimentalmente e por puro impulso persoal de satisfacerse de seu, esperando vaidosamente un lector que vai aplaudir ou a chorar coas súas autobiográficas e intrasferibles experiencias vitais.

Non, Castelao, que soubo pouco de vaidades, sospeitou que ó seu lector, a quen el, con boa fe, quería imaxinar intelixente, non lle fan importar moito as anécdotas persoais, e aínda que, como todo escritor, se valeu da realidade por el vivida, logrou trascendela estética e humoristicamente en aras de intereses comunais e moralizadores (no mellor sentido da palabra), evitándonos deste xeito espectáculos sentimentais que non fosen do sufrir colectivo e universal. Eis, pois, outro rasgo de intelixencia e de modernidade en Castelao: imaxinar un lector que para disfrutar e comprender non necesita de relatos de saudades persoais nin de fotografías da realidade narradas sen apenas elaboración estética, que é o que ocorre con tanta mala literatura deste noso país e do resto mundo.

Un estudio máis por miúdo ten que poñernos, por forza, ó descuberto moitos máis matices cos que Castelao investiu ó seu lector e, claro, ten que aillalas marcas formais, os signos que van configurando ese lector. Pero esa casuística non é posible expoñela aquí.

Eu quixen, e non sei se o conseguiría, poñer de manifesto que tamén dende o enfoque da Estética da Recepción poden apreciarse os saltos cualitativos que se producen no eido dunha literatura. Os avances, as superacións de listóns, os pasos modernizadores, etc, que asemade serven para denunciar estancamentos, retrocesos, saturacións de poéticas, etc.

En definitiva, Castelao dotou ó seu *lector modelo* dunha *enciclopedia* máis complexa e sutil. Supuxo no lector unhas competencias dialécticas que nunca lle foran recoñecidas e deu paso a unha verdadeira modernización da nosa literatura liberándoa dos vellos prexucios que limitaban a capacidade do lector para unha verdadeira cooperación interpretativa. O malo é que da súa obra houbo e aínda hai quen tan só recolleu o máis banal e decimonónico que sen dúbida garda tamén, nalgunhas ocasións, a escritura do autor de *Os dous de sempre*. Houbo e hai aínda quen seguiu a supoñer no lector unha enciclopedia elemental e avellentada e uns horizontes de expectativas paralizados e obsoletos, nunha sociedade que, queírase ou non, sufriu unha transformación considerable de quince anos a esta parte, por moito camiño que lle falte aínda por percorrer para acadala modernización sen perde-la súa personalidade.

O debate a que me refería ó principio desta ponencia coido que pode verse enriquecido con este punto de vista, pois, en definitiva, é o lector quen vai impondo as características que definen á literatura do tempo e da nación ós que pertence.

Coido que o exemplo de Castelao, en orde á modernización da prosa galega, é ben ilustrativo. Hai quen pensa, de boa vontade sen dúbida, que só polo feito de escribir en galego xa se fai literatura e que esa literatura, precisamente por estar escrita en galego, xa é unha excelente literatura. De certo, non é así, e Castelao ben nolo demostrou, consciente de que, como había dicir anos máis tarde o grande Blanco-Amor (35):

"Hai moitas cousas que teñen que deixar de ser existentes e aínda excelentes só polo feito de que son galegas; teñen ademais que acadar existencia e excelencia obxectivas non soamente para nós, senón para o ancho mundo" (*).

(35) Castelao escritor, ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1986, p. 38.

(*) Para unha bibliografía actualizada de Castelao, pode consultarse a preparada polo agora chorado Antonio Odriozola: "Bibliografía de Castelao", en *Castelao 1886-1950*, cit., pp. 231-238. Serva esta humilde referencia como agarimosa lembranza de quen foi mestre de bibliófilos e bibliógrafos e elegantísimo cabaleiro do espírito.