



## *Lo que el viento trajo: el realismo mágico en Galicia*

Ekaterina Volkova<sup>1</sup>

Recibido: 7 de marzo de 2016 / Aceptado: 6 de abril de 2018

**Resumen.** El artículo examina la presencia del realismo mágico en la producción cultural de Galicia y ahonda en las razones de este fenómeno. El concepto de realismo mágico durante muchos años se consideraba como un caso literario y característico de América Latina. Hoy en día, según la opinión académica, el realismo mágico es un hecho internacional y se encuentra en culturas diferentes, incluso en Galicia. Además, el realismo mágico se extiende al cine y otras expresiones culturales. En esta investigación se desarrollan tres secciones. En primer lugar, se explica que el realismo mágico posee unas determinadas características temáticas y estructurales. En segunda instancia, el examen de la historia y cultura de Galicia revela que el contexto gallego es potencialmente fértil para ambos aspectos definitorios del realismo mágico. Finalmente, el análisis textual y visual detecta los rasgos del realismo mágico en todas las obras estudiadas: la novela *Merlín e familia* (1955) de Álvaro Cunqueiro, la novela *O lapis do carpinteiro* (1998) de Manuel Rivas, la película *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro (1989) y la novela gráfica *Ardalén* de Miguelanxo Prado (2012). Como resultado, el ensayo llega a la conclusión de que el realismo mágico es un fenómeno notable en Galicia.

**Palabras clave:** Realismo mágico; Galicia; Álvaro Cunqueiro; Manuel Rivas; Chano Piñeiro; Miguelanxo Prado.

## [gal] *O que o vento trouxo: o realismo máxico en Galicia*

**Resumo.** O artigo examina a presenza do realismo máxico na produción cultural de Galicia e afonda nas razóns deste fenómeno. O concepto de realismo máxico durante moitos anos considerábase como un caso literario e característico de América Latina. Hoxe en día, segundo a opinión académica, o realismo máxico é un feito internacional e atópase en culturas diferentes, incluso en Galicia. Ademais, o realismo máxico esténdese ao cinema e outras expresións culturais. Nesta investigación desenvólvense tres seccións. En primeiro lugar, explícase que o realismo máxico posúe unhas determinadas características temáticas e estruturais. En segunda instancia, o exame da historia e cultura de Galicia revela que o contexto galego é potencialmente fértil para ambos os aspectos definidores do realismo máxico. Finalmente, a análise textual e visual detecta os trazos do realismo máxico en todas as obras estudadas: a novela *Merlín e familia* (1955) de Álvaro Cunqueiro, a novela *O lapis do carpinteiro* (1998) de Manuel Rivas, a película *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro (1989) e a novela gráfica *Ardalén* de Miguelanxo Prado (2012). Como resultado, o ensaio chega á conclusión de que o realismo máxico é un fenómeno notable en Galicia.

**Palabras chave:** Realismo máxico; Galicia; Álvaro Cunqueiro; Manuel Rivas; Chano Piñeiro; Miguelanxo Prado.

## [en] *Brought with the Wind: Magical Realism in Galicia*

**Abstract.** The article examines the presence of magical realism in the cultural production of Galicia and explores the reasons for it. For many years, magical realism was considered as a literary phenomenon distinctive of Latin America. However, it is currently believed that magical realism is an international case found in different cultures, including Galicia. Furthermore, magical realism has been detected in cinema and other cultural formats. This research consists in three main sections. First, the theoretical framework explains that magical realism has a particular thematic and structural characteristics. Secondly, a panorama of Galician history and culture reveals that the Galician context is relevant for both aspects of magical realism. Finally, textual and visual analysis detects the features of magical realism in all the studied works: the novel *Merlín e familia* (1955) by Álvaro Cunqueiro, the novel *O lapis do carpinteiro* (1998) by Manuel Rivas, the film *Sempre Xonxa* by Chano Piñeiro (1989) and the graphic novel *Ardalén* by Miguelanxo Prado (2012). The discussion allows to draw the conclusion that magical realism is a remarkable phenomenon in Galicia.

<sup>1</sup> The University of Auckland (New Zealand), School of Cultures, Languages and Linguistics.  
Correo-e: ekaterina.volkova@auckland.ac.nz

**Keywords:** Magical Realism; Galicia; Álvaro Cunqueiro; Manuel Rivas; Chano Piñeiro; Miguelanxo Prado.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Formulaciones teóricas sobre el realismo mágico. 3. Galicia como una tierra fértil para el realismo mágico. 4. Realismo mágico en Galicia. 4.1. *Merlín e familia* de Álvaro Cunqueiro. 4.2. *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas. 4.3. *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro. 4.4. *Ardalén* de Miguelanxo Prado. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Volkova, E. (2018): “*Lo que el viento trajo: el realismo mágico en Galicia*”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 21, pp. 273-287.

## 1. Introducción

El término “realismo mágico” es un concepto que ha generado múltiples declaraciones ambiguas. Entre el público no académico, se ha utilizado frecuentemente de manera superflua; por ejemplo, en el mundo editorial algunas lecturas han recibido esta denominación para adquirir un aura de prestigio. Al mismo tiempo, existen afirmaciones que sostienen que el realismo mágico es una manera cortés de referirse a la fantasía. A pesar de que en el ámbito académico exista una literatura crítica dedicada al realismo mágico, sólo los estudios que han aparecido a partir de los años 90 presentan una base teórica coherente sobre este fenómeno y reconocen su presencia global.

Con todo esto, dentro de la crítica gallega se pueden encontrar algunos juicios sobre una cierta relación entre el realismo mágico y la imaginación gallega. Por ejemplo, el escritor y periodista gallego Carlos G. Reigosa dedicó su estudio monográfico *A Galixia máxica de García Márquez* (2013) a la huella gallega en la inspiración del reconocido autor colombiano. Además, hay trabajos dedicados al realismo mágico en ciertas obras o en algunos autores concretos, como son los casos de Álvaro Cunqueiro o Gonzalo Torrente Ballester. Sin embargo, hasta ahora no hemos encontrado ningún estudio que examinara el uso del realismo mágico en Galicia de una manera sistemática. Por tanto, nos parece oportuno conducir una investigación para probar la hipótesis de que existe una tendencia reiterada hacia el realismo mágico en Galicia y entender las razones de su presencia.

Para realizar tal investigación, en primer lugar, es indispensable delinear los rasgos del realismo mágico. El primer apartado del ensayo presentará las formulaciones teóricas de este fenómeno. De igual forma, para entender los motivos del uso del realismo mágico en Galicia, es esencial examinar el contexto

gallego. El segundo apartado presentará algunos aspectos de la historia, la cultura y la identidad gallegas desde el punto de vista de la idoneidad para el realismo mágico. Como principal objetivo realizaremos un análisis de algunas obras de la producción cultural gallega. Para obtener una visión más amplia, este trabajo incluye no sólo obras de literatura, sino también otros formatos y de periodos diferentes. De este modo, presentaremos la discusión de la novela *Merlín e familia* (1955) de Álvaro Cunqueiro, de la novela *O lapis do carpinteiro* (1998) de Manuel Rivas, de la película *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro (1989) y de la novela gráfica, *Ardalén* de Miguelanxo Prado (2012). Precisamente, esta última obra resultó ser la inspiración para el título de este ensayo, debido a que Ardalén es el nombre que recibe un viento mágico creado por Prado. Con este material esperamos aportar ciertas pruebas que reafirmen la hipótesis de que el realismo mágico es un fenómeno recurrente en la moderna producción cultural de Galicia.

## 2. Formulaciones teóricas sobre el realismo mágico

Durante muchos años, entre los críticos literarios y los académicos no se ha producido consenso sobre el propósito del concepto “realismo mágico”. Inicialmente, en la literatura crítica, esta noción se ha asociado a la creación de los escritores latinoamericanos de mediados del siglo XX. En la actualidad, el término se ha extendido y, hoy en día, el realismo mágico se considera un fenómeno internacional. De manera adicional, el término se aplica a muchas obras cinematográficas y de otros formatos artísticos.

La mayoría de los críticos coinciden en que la expresión “realismo mágico” apareció por primera vez en 1925 en el seno de las artes plásticas europeas. El crítico alemán Franz Roh aplicó este término a la obra de ciertos pintores post-expresionistas y su capacidad artística de descubrir lo extraordinario en lo cotidiano. Como explican Darío Villanueva y José María Viña Liste: “Roh utiliza el adjetivo *mágico* como índice de un misterio que no desciende al mundo representado, yuxtaponiéndose con mayor o menor armonía a él, sino que se esconde y palpita en su mismo seno” (1991: 36). Posteriormente, en los años 30, el escritor y crítico italiano Massimo Bontempelli extendió el uso de este término de la pintura al arte en general (Barroso 1977: 16). Por consiguiente, Bontempelli ejerció una influencia directa sobre Arturo Úslar Pietri, novelista y crítico

venezolano, quien incorporó el término “realismo mágico” en el ámbito de la novela hispanoamericana en su libro *Letras y hombres de Venezuela* de 1948 (Rodríguez Monegal 1975: 29). Un año más tarde, en 1949, el cubano Alejo Carpentier y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, quienes habían vivido en París en los años 30 y habían estado en contacto con las vanguardias europeas (Sánchez Ferrer 1990: 35), publicaron dos novelas. Estas dos obras resultaron ser importantes para la evolución del realismo mágico. Por un lado, Carpentier publicó *El reino de este mundo*, donde acuñó su propio término “lo real maravilloso” como algo innato a toda la realidad latinoamericana (1967: 13). Por su parte, Miguel Ángel Asturias aplicó el término “realismo mágico” a su novela *Los hombres de maíz* y lo usó para aludir a la mentalidad indígena y a su imaginación mágica (Anderson Imbert 1976: 17).

En 1955 el crítico Ángel Flores marcó el inicio de una etapa teórica en la historia del término. Flores caracterizó el realismo mágico como una “amalgama del realismo y de la fantasía” (1955: 189) y como una “expresión auténtica” de América Latina (1955: 192). En el año 1967 Luis Leal rechazó la definición de Flores y describió al realismo mágico como un concepto capaz de “descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida” (1967: 232-233). Por otro lado, Ángel Valbuena Briones en 1969 catalogó al realismo mágico como “una corriente universal” (1969: 236), no sólo característica para América Latina.

Los años 60-70 supusieron la época dorada de la novela hispanoamericana, conocida como el *boom*, cuando ciertos autores de América Latina produjeron obras que alcanzaron reconocimiento mundial. Entre los autores del *boom* hubo bastantes que emplearon en sus obras el realismo mágico, tales como José Donoso, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Pero, sin duda alguna, el autor más famoso es Gabriel García Márquez, cuya novela *Cien años de soledad* se convirtió en el símbolo del realismo mágico. La influencia de esta novela popularizó este término entre el público en general.

Al mismo tiempo, en el ámbito académico, no existía la definición precisa de realismo

mágico. Algunos críticos apostaron por el rechazo del término debido a la falta de consistencia teórica (Menton 1998: 231). Entre los años 70 y 80 aparecieron nuevas aportaciones en la teoría y el realismo mágico irrumpió en el ámbito no hispánico, por ejemplo en inglés, con la obra de Salman Rushdie *Hijos de la medianoche* (1981). También los críticos empezaron a caracterizar como mágorrealistas a las obras creadas hace décadas, como *El tambor de hojalata* (1959) del alemán Günter Grass. A partir de los años 90, aparecen definiciones más o menos convergentes sobre el concepto y es entonces cuando el realismo mágico se reconoce como un fenómeno global.

Buscando una definición de realismo mágico, los críticos emplearon dos enfoques diferentes. Por un lado, algunos autores lo han definido como una técnica narrativa que implica una interacción entre el mundo tangible y real con lo mágico, es decir, lo que no corresponde a las leyes físicas y la lógica humana. Por otro lado, ciertos críticos se han centrado en los mensajes sociales, culturales y políticos que comunican los textos. Christopher Warnes caracteriza la primera aproximación como un “enfoque estructural” y la segunda como un “enfoque temático” (2005: 5-6).

Casi todos los críticos que han desarrollado el enfoque estructural, de modo inevitable, han comparado las características del realismo mágico con los rasgos de lo fantástico. Por ejemplo, según Amaryll Beatrice Chanady, en lo fantástico y en el realismo mágico están presentes simultáneamente dos planos diferenciables: uno es un mundo natural que existe según las leyes de la ciencia, de la razón; otro es un mundo sobrenatural, donde los acontecimientos no tienen explicación lógica (1985: 5). Por contra, en lo fantástico, estos dos niveles producen una atmósfera desconcertante y ambigua (*Ibid.* 12), mientras que en el realismo mágico lo natural y lo sobrenatural son constituyentes de la misma realidad y no se confrontan (*Ibid.* 101).

En cuanto al enfoque temático, Carpentier ya en 1949 declara que lo real maravilloso se origina en la mitología, “en las creencias del indio y del negro” (1967: 15). En muchas obras del realismo mágico la perspectiva indígena<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En *El reino de este mundo* Carpentier hace referencias a la tradición africana de Haití, el vudú; Asturias en *Hombres de maíz* a los mitos de los mayas, Toni Morrison en *La canción de Salomón* y *Amada* a la creencias tradicionales de los negros de América del Norte, Salman Rushdie en *Hijos de la medianoche* a la mitología de la India, Ben Okri en *El camino hambriento* a la tradición Yoruba de Nigeria.

se opone a la mentalidad europea basada en el racionalismo occidental. Esta visión se puede ver como una preocupación por la identidad, como una tentativa de preservar la idiosincrasia de los pueblos, y por esto, se presenta relacionada con el discurso poscolonial. El realismo mágico puede verse como una respuesta al colonialismo occidental, porque reclama todo lo que ha sido perdido, incluyendo tradiciones y creencias (Warnes 2009: 12). El discurso político es otro tema que aparece frecuentemente en los textos mágicorealistas que tratan de las dictaduras o de la confrontación política<sup>3</sup>. La otra tendencia es la aproximación feminista. Patricia Hart, basándose en las obras de Isabel Allende<sup>4</sup>, acuñó el término “feminismo mágico” que utiliza al realismo mágico para denunciar la opresión del mundo patriarcal (1989: 30).

El repertorio de los mensajes sociales del realismo mágico es bastante amplio y, a menudo, se transmiten varios temas a la vez, los cuales no necesariamente se limitan a los mencionados anteriormente. Los críticos indican también los enfoques marxista (Bowers 2004: 48, 69) o ecológico (Faris 2004: 62). Pero los asuntos del realismo mágico, según Maggie Ann Bowers, se pueden resumir como la perspectiva de las personas que se encuentran fuera del centro, del poder y de la cultura dominante (2004: 48). Wendy B. Faris presta atención al carácter cultural e histórico del realismo mágico, capaz de no solamente reflejar la historia, sino también “curar las heridas históricas” (2004: 138).

Para este trabajo, tomamos, como punto de partida, la definición recientemente presentada por Kenneth S. Reeds, quien afirma que el realismo mágico es una combinación de los dos enfoques, el estructural y el temático; bien que los denomina como lo “neo-fantástico” y la “reformulación de la historia” (2013: 40). Reeds usa el término “neo-fantástico”, acuñado por Jaime Alazraki en 1975. Según Alazraki, lo neo-fantástico se distingue de lo fantástico tradicional porque “lo fantástico asume la solidez del mundo real”, mientras que “lo neo-fantástico asume el mundo real como una máscara” y, según él, los eventos de un relato

neo-fantástico no provocan un miedo en el lector como en un cuento fantástico (1990: 29). Si nos fijamos en los rasgos de lo “neo-fantástico” presentados por Alazraki se puede observar que ellos en gran medida coinciden con las características del realismo mágico descritas por Chanady. De igual manera, Reeds sintetiza todos los temas del realismo mágico bajo la denominación “reformulación de la historia”, presentándolos como una visión histórica alternativa de los subalternos, es decir, de los grupos que pueden caracterizarse como los “otros” o los “marginalizados” (2013: 28-29), lo que corrobora la formulación de Bowers.

En base a los textos críticos discutidos anteriormente, se presenta a continuación una conceptualización que será utilizada como marco teórico para este ensayo concreto. Para considerar un texto como realismo mágico, dicha obra debe cumplir al mismo tiempo dos exigencias, una de carácter estructural y la otra de carácter temático. Primero, por su técnica literaria, esto es, el componente estructural, la ficción mágicorealista entrelaza dos planos opuestos: el mundo físico, natural; y el mundo imaginario, sobrenatural. Estos dos ámbitos están presentes simultáneamente en una narración. Ambos planos deben estar suficientemente desarrollados y la presencia de los hechos sobrenaturales es esencial para el argumento. Estos dos mundos no se contradicen y la yuxtaposición de lo real y lo mágico es absolutamente natural. Segundo, por su contenido, es decir, el componente temático, las obras del realismo mágico reflejan la realidad social y transmiten una variedad de mensajes históricos, políticos y culturales, relacionados con un contexto específico. Estos mensajes frecuentemente presentan una visión alternativa o adicional de la versión oficial y, a menudo, son producidos por voces subalternas, excluidas del orden o de la tradición cultural dominante.

### 3. Galicia como una tierra fértil para el realismo mágico

Aunque el realismo mágico dispone de rasgos comunes, cada contexto cultural donde se desarrolla le otorga sus respectivos motivos. Y en

<sup>3</sup> *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (el presidente Estrada de Guatemala), *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez (un anciano dictador en un país ficticio a orillas del Mar Caribe), *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (el golpe de estado del general Pinochet).

<sup>4</sup> Aparte de la chilena Isabel Allende, se destacan las obras de la mexicana Laura Esquivel, de la estadounidense Toni Morrison y de la británica Angela Carter.

el caso de Galicia hace falta tomar en consideración los aspectos de la historia, la cultura y la identidad gallegas. El segundo apartado del artículo tiene como objetivo discutir estos rasgos de Galicia desde el punto de vista de la “idoneidad” para el realismo mágico.

Galicia posee una profunda y rica herencia de supersticiones y leyendas y se suele asociar con una tierra mágica. Esta magia tiene sus raíces en el pasado remoto, en los monumentos megalíticos, que siempre han sido tan abundantes en Galicia. Los petroglifos, diseños simbólicos grabados en rocas, están esparcidos por toda la región gallega y destaca la gran diversidad de grabados que, según Lorenzo Sacco, “esconden un mensaje ancestral y arcano” (1991: 41). En tierras gallegas también están muy presentes los monumentos formados por grandes losas de piedra, como dólmenes, túmulos y menhires. Como testigos del pasado también encontramos los castros, que son poblados fortificados de la Edad de Bronce. Las leyendas narran la existencia de personajes míticos conocidos como *mouros*, que viven bajo los castros o en dólmenes y son poseedores de grandes tesoros (*Ibid.* 105). Los otros seres sobrenaturales populares en el folclore gallego incluyen *lobishomes* (hombres-lobo), mujeres-cierva, sirenas y *trasnos* (diablillos domésticos).

La brujería también forma parte intrínseca de la cultura popular gallega y uno de los personajes más emblemáticos del ámbito rural gallego es la *meiga*, una mujer poseedora de poderes sobrenaturales. Además, los gallegos tienen una actitud peculiar hacia la muerte, a la que tienen mucho respeto. De hecho, en Galicia hay una profunda creencia en la aparición de las almas y múltiples manifestaciones relacionadas con el culto a los muertos y el tránsito a la otra vida. Esta exaltación de los difuntos se manifiesta perfectamente en la leyenda que se ha convertido en uno de los mitos más emblemáticos de Galicia. Se trata de la Santa Compañía, una asamblea de almas en pena que sale de la iglesia a las doce de la noche y recorre diversos puntos de la parroquia para anunciar una muerte próxima (Bouzas y Domelo 2005: 261). Al mismo tiempo, la frondosa flora y fauna autóctona además de la omnipresente lluvia y niebla, otorgan un halo de misterio y magia al paisaje gallego. De este modo, la magia en Galicia se percibe como algo cotidiano y, a menudo, en la producción cultural no existe una frontera definida entre lo natural y lo sobrenatural, lo que perfectamente

corresponde a la exigencia estructural del realismo mágico.

Por otra parte, se puede encontrar motivos adicionales en el contexto histórico y político. La Edad Media fue el periodo de esplendor cultural de Galicia. Uno de los mayores hitos fue la consolidación de Santiago de Compostela como un centro de peregrinación cristiana. En los siglos XI y XII el culto jacobeo llegó a su apogeo y el Camino de Santiago no sólo se convirtió en una ruta de peregrinación, sino también en una de las principales vías de comunicación comercial y cultural en Europa. Además, el gallego-portugués ganó reconocimiento dentro de la poesía medieval, el ámbito administrativo y el religioso (Villares 1985: 69-71).

Como es bien sabido, con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en el año 1469 se puso la primera piedra de lo que daría lugar a la unificación del reino de España. Pero lo que para la monarquía española supuso el comienzo de la gloria, para Galicia significó el principio de la marginalidad. A partir del siglo XIV Galicia se quedó al margen del estado centralizado, bajo la dominación de Castilla, en una posición periférica no simplemente en el sentido geográfico, sino también en el sentido político, cultural y lingüístico. Los siglos XVI, XVII y XVIII son conocidos como los *Séculos Escuros*, un periodo de decadencia del idioma y de la cultura de Galicia. El gallego quedó ausente en los ámbitos literario, administrativo y jurisdiccional aunque permaneció como lengua lírica y como vehículo de transmisión de folclore oral (Míguez Macho 2011: 97-104, Vilavedra 1999: 80-82).

En los siglos XVIII-XIX Galicia seguía siendo una región especialmente rural con pequeñas ciudades. En el siglo XIX la región todavía carecía de una burguesía destacada, la agricultura estaba apenas desarrollada y la industria era mínima. Desde el siglo XIX el fenómeno de la emigración ha sido un aspecto definitorio de la identidad gallega moderna. Aunque existía ya en la época medieval, en el siglo XIX la emigración adquirió características destacadas con gran cantidad de gallegos emigrando fuera de España rumbo a América, principalmente Cuba y Argentina. En la mayor parte, fueron los campesinos frustrados que no tenían ninguna posibilidad de prosperar dentro del sistema de agricultura local (Gemie 2006: 44, Hernández Borge 2008: 283-285).

La etapa que supone la recuperación de la lengua culta y literatura gallegas, conocida como *Rexurdimento*, se inició en 1863 con la

edición del primer libro que se publica íntegramente en gallego, *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro. El *Rexurdimento* también sentó las bases de la construcción de la identidad gallega. En 1916 se inició en A Coruña el movimiento de las *Irmandades da Fala* que solicitaba en Galicia la cooficialidad del gallego y proponía la existencia de un gobierno autónomo en la región. La aparición de las *Irmandades* se considera como el comienzo del nacionalismo gallego. En 1931 se fundó el Partido Galleguista. El Estatuto de Autonomía de Galicia, aprobado en 1936 durante la Segunda República, reconocía al gallego como lengua cooficial con el castellano. Sin embargo, el estallido de la guerra civil hizo que el Estatuto nunca llegara a entrar en vigor. Los años de la dictadura franquista supusieron para Galicia un periodo de represión política que borró de nuevo la cultura, la literatura y la lengua gallegas durante décadas.

Galicia recuperó el Estatuto de Autonomía en 1981, acabando por fin con el ostracismo político y cultural. A partir de los años ochenta Galicia ha experimentado un gran auge en literatura, cine, televisión y música, intentando de esta manera recuperar su historia, su cultura, su lengua, y a fin de cuentas, su identidad nacional. En el año 2000, Xoán González Millán, crítico literario gallego y figura prominente de los estudios culturales gallegos, publicó el trabajo, con un título ya de por sí contundente, titulado *Resistencia cultural e diferencia histórica: A experiencia da subalternidade*, en el que exponía el hecho de que la producción cultural de Galicia estaba marcada por la condición subalterna. Además, los críticos contemporáneos de estudios gallegos indican que esta posición histórica subalterna, así como su condición contemporánea como una nación sin estado, permite ver a Galicia como una colonia interior, y por consiguiente, incluirla en el discurso poscolonial (Colmeiro 2009: 218-219; Hooper 2011: 35). Como hemos visto en el apartado teórico, la posición subalterna y la perspectiva poscolonial son aspectos recurrentes dentro del componente temático del realismo mágico, lo que también hace del contexto gallego un ambiente apto para su manifestación.

El pueblo gallego ha sido influenciado por siglos de marginalización no sólo a nivel político, sino también a nivel cotidiano, ya que el mundo galaico ha sido maltratado y minusvalorado en España. Además, la emigración masiva provocada por razones económicas y

políticas se ha convertido en un sentimiento traumático colectivo. Como resultado, los gallegos tienen como rasgo las emociones repetidas de maltrato y de pérdida. Cuando individuos, incluso comunidades enteras, hasta naciones, se enfrentan a situaciones emocionales, ellos frecuentemente utilizan varias estrategias psicológicas para soportar estas circunstancias. En el caso de Galicia, la *retranca* gallega es una peculiar actitud cultural. La *retranca* es parte de la idiosincrasia de los gallegos y consiste, en esencia, en el humor y la ironía que encierran un doble sentido. Isabel Castro-Vázquez la describe como un “modo de expresión popular que es fiel a las ideas propias, sin que ello suponga un enfrentamiento abierto con el interlocutor que ostenta el poder”, como “una acción defensiva”, como una forma de “auto-expresión evitando la confrontación en situaciones coloniales y de contacto con otras culturas” (2004: 42). Además, la *retranca* permite contar las historias más increíbles en un tono perfectamente serio, con impasibilidad absoluta (Ramos 2006: 94). Como hemos discutido en la primera parte, en el realismo mágico los eventos paranormales están narrados en un tono absolutamente natural. Esto es exactamente lo que hace una persona al emplear la *retranca*; por eso, este aspecto de la identidad gallega encaja de manera idónea dentro del realismo mágico.

De esta manera, se puede observar que el contexto gallego ofrece unas ciertas condiciones potencialmente apropiadas para el realismo mágico. Primero, Galicia es un espacio poscolonial. Segundo, algunos rasgos de la identidad gallega son adecuados para el componente narrativo del realismo mágico, por ejemplo, la *retranca*, que permite presentar lo insólito como lo cotidiano; las múltiples creencias populares borran la frontera entre el mundo terrenal y el de ultratumba. Por esta razón, es bastante natural encontrar el realismo mágico en la producción cultural de Galicia.

En efecto, la crítica y la prensa empezaron a aplicar el término “realismo mágico” respecto a la literatura gallega ya en los años 70. El escritor gallego más mencionado en relación con el realismo mágico de los años 50-80 es Álvaro Cunqueiro. Sería bastante difícil determinar quién y cuándo se aplicó por primera vez este término a la obra de Cunqueiro. Por lo menos, ya en 1972 Santos Sanz Villanueva incluye a este autor dentro de esta corriente. Es más, Sanz Villanueva caracteriza a Cunqueiro como el autor que entra dentro del realismo mágico

“con mayor propiedad” (1972: 108) y hace una cierta comparación de las obras de Cunqueiro con las novelas de los autores latinoamericanos (*Ibid.* 111). En los años del *boom* y posteriores los críticos en todo el mundo buscaban las influencias de los escritores latinoamericanos. Aún así, en el caso gallego se pueden identificar no sólo influencias, sino que se puede insinuar que el realismo mágico se desarrolló de forma paralela con respecto a Latinoamérica. Hay una anécdota contada por Elena Quiroga de la reacción de Cunqueiro frente a la opinión de algunos críticos al establecer ciertas semejanzas entre su *Merlín e familia* y *Cien años de soledad* de García Márquez: “Se alzaba apenas de hombros, y replicaba, bonancible: «Yo lo hice antes»” (1984: 73-74). A continuación Quiroga comenta que era verdad, ya que Cunqueiro publicó *Merlín e familia* en 1955, “adelantándose a la explosión de la novela hispanoamericana” (1984: 74). La misma opinión expresó la profesora de filología gallega y portuguesa, Pilar Vázquez Cuesta: “Cunqueiro anticipava-se genialmente (...) ao que había de chamar “realismo mágico” cuando se produxisse o *boom* do romance hispano-americano na década de 70” (1981: 74).

En 1983 el artículo de Gabriel García Márquez “Viendo llover en Galicia”, publicado en *El País*, atrajo la atención pública a la relación entre el realismo mágico latinoamericano y la imaginación gallega. En este artículo el colombiano cuenta su viaje a Galicia y su encuentro con Álvaro Cunqueiro y sus descripciones “deslumbrantes” que parecieron “delirios de gallego”. También el escritor relata que en la casa de Aracataca su abuela le contaba al futuro Premio Nobel numerosas historias donde se mezclaba la fantasía y la realidad, como lo hacen los gallegos, lo cual ejerció mucha influencia sobre su obra. A base de este artículo ha surgido el rumor de que la abuela de García Márquez era gallega y que el Nobel de literatura le debía su imaginación. De ahí, la idea sobre los antepasados gallegos de la figura clave del realismo mágico se ha arraigado en la opinión pública y a menudo los críticos vuelven a discutir este vínculo posible entre el famoso escritor y las tierras gallegas. Una investigación más detallada sobre este asunto se puede encontrar en el libro de Carlos G. Reigosa, *A Galicia máxica de García Márquez*, en la que indaga sobre los probables orígenes gallegos de la abuela del famoso escritor. Según Reigosa, el propio García Márquez le dijo ya en 1975 que en su obra hay una

presencia gallega en “o xeito de contar” (2013: 14), el modo de contar.

## 4. Realismo mágico en Galicia

### 4.1. *Merlín e familia* de Álvaro Cunqueiro

Este capítulo presentará un análisis de ciertas obras que se pueden considerar dentro del realismo mágico gallego, basándose en el marco teórico elaborado en el segundo apartado del ensayo. En el tercer apartado hemos visto que ya en los años 70 los críticos mencionaron a Álvaro Cunqueiro como un autor cuya obra se asociaba con este concepto. Para la discusión hemos elegido su primera gran obra en prosa, *Merlín e familia*, referida por los críticos como un ejemplo del realismo mágico (Bommel 1993: 193, Vilanova 1995: 167-68). Esta novela estuvo originalmente escrita en gallego y apareció en el año 1955 con el título de *Merlín e familia i outras historias*. Dos años más tarde, apareció la versión castellana *Merlín y familia* en la traducción del mismo Cunqueiro. El protagonista y el narrador de la mayor parte de la novela es Felipe de Amancia, quien cuenta los recuerdos de su infancia vivida al lado del mago Merlín y doña Ginebra. Merlín y Ginebra son personajes del ciclo artúrico y Felipe niño es su paje durante la estancia imaginaria del mago céltico en tierras gallegas, en Miranda en la selva de Esmelle. El esquema de los capítulos sobre Merlín es el mismo: a Miranda acuden múltiples clientes extraordinarios para plantear sus problemas al mago. Usando sus poderes maravillosos y su sabiduría, Merlín los soluciona y Felipe es un testigo de estos acontecimientos.

Para probar que *Merlín e familia* puede ser considerada una obra de realismo mágico, necesitamos encontrar las características estructurales y temáticas. Empezamos por los rasgos de la técnica narrativa. Ya desde las primeras palabras en la nota preliminar de la novela se declara que en las vidas humanas lo real y lo inventado, a menudo, se encuentran muy cerca. Felipe, que ya está “vello i anugallado”, escribe: “Verdade ou mentira, aqués anos da vida ou da maxinación, foron enchendo cos seus fillos o fuso do meu espírito, i agora podo tecer o pano distas historias, novelo a novelo” (Cunqueiro 1991: 11). Tarrío Varela indica que Cunqueiro iguala la realidad convencional con las experiencias de la imaginación, sin establecer fronteras entre ellas (1991a: 309). Vilanova presenta esta idea de un modo más elaborado: “El gran poeta gallego ha borrado las fronteras entre la imaginación y la realidad,

no para sumirse en un mundo inexistente de pura ensoñación y fantasía, sino para ampliar los límites del mundo real” (1995: 164). En líneas generales, estos dos críticos comparten la opinión de que en esta novela lo real y lo inventado se compenetran, lo que es ya un rasgo estructural del realismo mágico.

La narrativa mágicorealista debe desplegarse en dos planos, el de lo real y el de lo mágico. En *Merlín e familia*, como indica Bommel, hay dos niveles, el de la “vida ordinaria” y el de la “vida extraordinaria”, cuyo centro es Merlín (1993: 183). Sabemos que el mago nació en los tiempos antiguos y su vida se prolonga a través de los siglos: “Por don Merlín non pasaban anos, e disto queixábase coma dunha hora” (Cunqueiro 1991: 18). Además, Merlín posee varias dotes sobrenaturales y sirva de ejemplo la historia en la que Merlín manda a Felipe con una misión al bosque y le promete ayuda: “...xa che mandaréi forzas cunha memoria miña...” (*Ibid.* 84). Cosa parecida sucede también con las personas sobrenaturales que visitan a Merlín, así como objetos maravillosos que traen consigo. Encontramos en las páginas de la novela a demonios, una sirena, una señora de plata rota en pedacitos y puesta en una caja, una princesa encantada y convertida en cierva; también unos paraguas y quitasoles que convierten un día lluvioso en uno soleado, una noche en un día, o dan el don de lenguas. Al mismo tiempo en la novela hay personas que pertenecen al nivel de la “vida ordinaria” y que cumplen sus obligaciones cotidianas. En este grupo encontramos al mismo Felipe, también la cocinera Marcelina, las criadas Manueliña y Casilda y el mozo de cuadra Xosé do Cairo. Por un lado, no tienen nada de misterioso; por otro, están regularmente en contacto con el mundo maravilloso, es decir, fluctúan entre ambos lados. Según Bommel, es un recurso del cual se sirve el autor “para borrar la frontera entre dos niveles” (1993: 186), y esta fluctuación entre el nivel de la “vida ordinaria” y el de “vida extraordinaria” es un rasgo del realismo mágico.

Los aspectos temáticos no se manifiestan en *Merlín e familia* tan evidentemente como el ingrediente estructural. A primera vista, puede parecer que la novela no plantea cuestiones sociales. Por ejemplo, Vilanova afirma que Cunqueiro decidió evadirse de las circunstancias históricas y sociales de su época y que su obra es una genuina encarnación del artista puro (1995: 162). Asimismo, Martínez Torrón en su monografía dedicada al escritor

presenta una idea similar, declarando que la narrativa fantástica de Cunqueiro es el “ludismo”, una “fantasía lúdica” (1980: 169). No podemos compartir este punto de vista, ya que en el caso de *Merlín e familia* es indispensable considerar el contexto histórico en el que fue escrita esta novela, los años del franquismo, con la represión de la lengua gallega. Según González Somovilla, la novela supuso un hito en la historia de las letras gallegas de posguerra, por ser un intento de normalización del gallego, no como lengua literaria casi exclusivamente poética (2011: xxxiv). Y otros críticos insisten en la opinión de que la obra de Cunqueiro está comprometida con la realidad social. Por ejemplo, Tarrío Varela escribe que una lectura superficial de Cunqueiro, “ingenua o malévola, miope o interesada, quiso ver sólo un aspecto, el evasivo” (1991b: 10), pero, en realidad, la obra de Cunqueiro es una literatura comprometida con “la esperanza y la libertad del hombre” y con Galicia y su lengua (*Ibid.* 11). De la misma manera, Antón Risco indica que Cunqueiro “propone a sus paisanos un notable ejemplo de libertad de pensar, sentir e imaginar”, que la literatura de Cunqueiro “en pleno vigor del franquismo y del Nacional Catolicismo representaba un notable golpe de audacia por su autor”, y que “a través de sus representaciones más fantásticas y delirantes, logra decir mucho más de lo que creen quienes tratan de reducirla al puro ludismo” (1991: 13). De esta manera, se puede observar que la novela por sí misma aportaba un importante mensaje social.

Sin embargo, la fidelidad a la historia y la cultura de Galicia se encuentra también dentro del texto de la novela *Merlín e familia*, aunque no de una manera directa sino más bien de una forma velada. La idea de las raíces celtas del pueblo gallego fue uno de los fundamentos para delinear la identidad gallega. Es bastante significativo el hecho de que Cunqueiro elija como protagonista de su novela a Merlín, que personifica muchos elementos del celtismo y del druidismo, y, además, lo coloca en las tierras gallegas. Así, Galicia se ve representada como un lugar espiritualmente relacionado con el mundo céltico. Según Risco: “Lo que cuenta, pues, es que los gallegos quieran ser celtas, que lo sienten hondamente y que en ello reconozcan su imagen nacional simbólica” (*Ibid.* 13). El compromiso del autor con su país se manifiesta igualmente a través de las descripciones poéticas del ambiente de Galicia. También, a lo largo de la novela encontramos topónimos



gallegos y descripciones de castillos, conventos y otros lugares pintorescos. Pero sobre todo, la atmósfera de Galicia se siente a través de los personajes mágicos, muchos de los cuales son alusiones al rico folclore gallego.

Lo anteriormente expuesto nos permite afirmar que la novela *Merlín e familia* transmite discursos políticos y socioculturales muy importantes para Galicia. Cunqueiro expresa su voluntad de conservar el idioma gallego, poner de manifiesto los rasgos del galleguismo, como las raíces celtas, las leyendas y supersticiones, y, en general, el carácter gallego. En la combinación con las características narrativas discutidas también arriba, se puede sugerir que la novela *Merlín e familia* corresponde a ambas exigencias del realismo mágico.

#### 4.2. *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas

La segunda novela que nos gustaría incluir en el presente trabajo es la obra de la literatura gallega contemporánea, *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas. Fue publicada en 1998 y en el mismo año fue traducida al castellano. Años después esta novela se convirtió en un hito para la literatura gallega, ya que fue traducida a más de treinta lenguas. Además, la obra de Manuel Rivas, a veces, es caracterizada como un ejemplo de realismo mágico. Por ejemplo, Dolores Vilavedra indica que algunos elementos en la ficción de Rivas “hacen que la crítica hable de realismo mágico, aplicándole a la narrativa de Rivas ese tópico comúnmente relacionado con la literatura gallega” (2011: 92). Por eso nos parece oportuno analizar *O lapis do carpinteiro* desde de la perspectiva del realismo mágico.

La novela es un relato de la vida del médico republicano gallego Daniel da Barca, hombre valiente y de alta moralidad. La obra de Rivas está ambientada en la guerra civil durante uno de los momentos más dolorosos en la historia de España y Galicia. La idea central de la obra es el tema de la memoria que vertebrada toda la novela. La narración empieza en los años 90, cuando un joven periodista, Carlos Sousa, viene a entrevistar al viejo republicano. En la narración se alternan la voz del narrador omnisciente y la de Herbal, ex-soldado falangista que vigiló al médico durante una larga temporada. Herbal trabaja en un club de alterne y cuenta la historia de Da Barca a una prostituta, María da Visitação. Desde las primeras páginas, la novela es una ilustración de la indiferencia de la generación de los nacidos en posguerra

por su historia, ya que el reportero claramente demuestra una actitud despreciativa ante su tarea: “¿A quen lle interesaba iso hoxe?” (Rivas 2005: 10). Rivas da la responsabilidad de reconstruir el pasado a Herbal, un marginado social. De hecho, creció en la miseria; fue un carcelero y falangista despreciado por todo el mundo y termina su vida trabajando en un burdel. La oyente de su historia también es una paria, una prostituta africana “sen papeis” (*Ibid.* 18). De esta manera, observamos que el autor, intencionalmente, evita la versión oficial de la historia, encargando la reconstrucción de la memoria a los “marginados”, lo que se relaciona con un rasgo temático del realismo mágico, la representación alternativa de la historia.

En el desarrollo del discurso sobre la memoria, Manuel Rivas recurre a un elemento mágico, el lápiz del carpintero. Este lápiz perteneció a un compañero de celda de Daniel, el pintor fusilado por Herbal. Después de matar al pintor, Herbal coge su lápiz de carpintero. Al colocarse el lápiz detrás de la oreja, Herbal empieza a oír la voz del pintor muerto y le ocurren cosas extraordinarias. El soldado, que apenas podía escribir, ahora es capaz de pintar el Pórtico de la Gloria y hablar como una persona culta. El alma del pintor no sólo habla con Herbal, sino que también le da las instrucciones para salvar a su amigo, Da Barca. El fantasma del pintor se convierte en un ángel custodio de Daniel, y al mismo tiempo, ayuda a Herbal con sus problemas de salud: “Cando sentía o lapis (...) o garda Herbal notaba que lle desaparecían os afogos, como por encantamento” (*Ibid.* 75). El motivo del lápiz de carpintero sirve como una metáfora de la transmisión de la memoria. El lápiz es un conductor de los recuerdos, ya que había pasado de mano en mano antes de que el pintor lo consiguiera. Al final de la novela, Herbal regala el lápiz a María da Visitação, realizando según Hines-Brooks, “un acto catártico a través del proceso de recordar y contar” (2010: 29).

En la novela, Rivas emplea otras metáforas de la memoria, igualmente inventadas y de carácter fantástico. Para la memoria individual el autor usa la metáfora de los “engramas”: “os recordos son engramas (...) Son como cicatrices na cabeza” (Rivas 2005: 137). Para la memoria colectiva, los recuerdos comunes que se encuentran en la mente de las personas diferentes, hay otra metáfora, la “a teoría da realidade intelecente”: “Todos soltamos un fío (...) ese fío, de se cruzar con outros, de se

entrelazar, pode facer un fermoso tecido, un pano inesquecible” (*Ibid.* 13). Para el pasado traumático y doloroso que no es posible olvidar, Rivas emplea la metáfora de “dor fantasma”, recurriendo a la historia de un enfermo que tiene un dolor horrible en un pie ya amputado (*Ibid.* 88); “Disque é a peor das dores, una dor que chega a ser insoportable. A memoria da dor” (*Ibid.* 90). Es una perfecta metáfora de la memoria histórica, la memoria traumática de la guerra civil española, que ya terminó hace años pero todavía provoca el dolor. Y la novela *O lapis do carpinteiro* representa una apuesta literaria por la recuperación de la memoria colectiva e histórica.

Otra materia importante de la novela es el tema de Galicia, de su historia, de su cultura, de la identidad gallega. Rivas desarrolla esta temática a través de las numerosas referencias al patrimonio cultural. Se mencionan importantes datos históricos, se describen algunos rasgos del carácter gallego; y haciendo esto, el autor a menudo emplea en la narración los elementos sobrenaturales. La historia de Daniel sobre su encuentro con la Santa Compañía no es simplemente una referencia a las leyendas gallegas, sino una yuxtaposición de los planos de lo natural y lo sobrenatural, porque este hecho realmente le ocurrió a Daniel: “Creo na Santa Compañía porque a vin (...). E velai ante os meus ollos a fileira de lucernas (...) creo que ían para Santo Andrés de Teixido, onde vai de morto quen non foi de vivo” (*Ibid.* 28). Otra historia maravillosa, sobre la tempestad que hundió un barco cargado de acordeones que fueron arrastrados hacia la costa y sonaron toda la noche, remite a los lectores a la *Costa da Morte*, un lugar simbólico de Galicia: “Una noite, noite de moita inverno, houbo un naufraxio. Porque este, como sabedes, era e é un país de moitos naufraxios” (*Ibid.* 29). Por otro lado, esta historia ejemplifica uno de los aspectos de la retransmisión gallega, contar eventos extraordinarios como si se tratase de hechos cotidianos.

Non é un conto. É un sucedido.

¿E onde sucedeu?

En Galicia, dixo O’Bo desafiante. ¿Onde senón ía suceder? (*Ibid.* 28)

Los elementos del patrimonio cultural de Galicia actúan como los testigos silenciosos de las vidas de los protagonistas. La Torre de Hércules, el faro romano y símbolo de A Coruña, alumbró los fusilamientos de los presos. La

historia del amor entre Daniel y su novia se desarrolla con el telón de fondo de la catedral de Santiago de Compostela, que aparece en la novela en múltiples ocasiones. También, en la cárcel que estaba justo enfrente de la catedral el pintor dibuja el Pórtico de la Gloria y cada una de las figuras resulta ser en el retrato uno de sus compañeros. De esta manera, los lectores ven a los gallegos espiritualmente unidos con su patrimonio cultural. En la novela abundan las referencias a los datos y nombres reales. Así, por ejemplo, Daniel comparte la cárcel en Santiago con Ánxel Casal, fundador de la editorial Nós, miembro activo del Partido Galleguista y alcalde de Santiago de Compostela desde febrero de 1936 hasta su asesinato en agosto de 1936. Otro republicano, el pintor, de quien un falangista dice en la novela que “É o cartelista, o que pinta as ideas” (*Ibid.* 24), es un personaje ficticio, pero recuerda a la figura real de Camilo Díaz Baliño, que fue un artista gráfico e intelectual galleguista, también asesinado en agosto de 1936.

En su novela, Rivas recurre a múltiples elementos sobrenaturales que son clave para la narración, como el lápiz del carpintero y la comunicación de Herbal con el fantasma del pintor. Los diálogos con el difunto son parte de la vida cotidiana de Herbal y tienen consecuencias palpables para los personajes. Las creencias del pueblo gallego se presentan en la novela, no como una parte del folclore sino como una parte de la cotidianidad. En ningún momento, ni los personajes ni los lectores se quedan sorprendidos ante estos eventos mágicos. Es decir, el plano de lo sobrenatural está bien desarrollado en la novela, que contribuye en gran medida a la narración y se percibe de una manera natural. Asimismo, se puede decir que *O lapis do carpinteiro* demuestra los rasgos estructurales del realismo mágico. Al mismo tiempo, la novela se destaca por su compromiso con Galicia y plantea la temática de la recuperación de la memoria histórica de la guerra civil española, lo que encaja con la función social del realismo mágico. Por tanto, la novela *O lapis do carpinteiro*, por su contenido y técnica narrativa, sería un buen ejemplo de esta corriente literaria.

### 4.3. *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro

La siguiente obra que nos gustaría estudiar dentro del marco de realismo mágico es la película del año 1989 *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro. Dado que el apartado teórico se ha concentrado en el realismo mágico en la literatura, antes

de comenzar la discusión de esta cinta, cabe añadir que esta tendencia en el cine no se ha tratado en profundidad, ya que la mayoría de los críticos se limitan a calificar algunas películas como ejemplos del realismo mágico. Por la escasez de trabajos previos sobre el tema, nos parece permisible aproximarnos a las obras cinematográficas, apoyándonos en el marco teórico elaborado para la literatura. Una opinión parecida la encontramos, por ejemplo, en el artículo del crítico Juan Aquilino Cascón Becerra, quien sugiere que los rasgos de realismo mágico literario se traspasan también al cine (2006: 120). No obstante, sería adecuado tomar en consideración no sólo el argumento sino también elementos cinematográficos específicos, tales como los colores, la luz o los efectos especiales.

La película *Sempre Xonxa* es una de las cintas que marcan la fundación del cine nacional de Galicia. Su director, el cineasta gallego Chano Piñeiro, pronunció en 1985 una frase que se ha convertido en célebre: “Facer cine en Galicia é posible. Facer cine en galego é necesario” (*apud* Folgar de la Calle 2002: 208). En 1989, ocurrió un acontecimiento en Vigo que se considera el verdadero punto de arranque del nuevo cine nacional gallego: el festival *Cinegalicia*. Durante este evento se estrenaron los tres primeros largometrajes en gallego, subvencionados por la Xunta, entre ellos *Sempre Xonxa* de Chano Piñeiro. El guión de esta película, escrito también por Piñeiro, narra la historia de un triángulo amoroso entre Xonxa, Pancho y Birutas, amigos desde la infancia en una aldea gallega. Como muchos otros de sus paisanos, el adolescente Birutas emigra a América y, después de unos diez años, regresa como un “indiano” rico. Tiene la firme intención de casarse con Xonxa, pero descubre que Pancho y Xonxa ya llevan casados tres años. Para liberarse de Pancho, Birutas le ofrece a su amigo un puesto en la empresa que tiene en el exterior, esperando conseguir a Xonxa, pero la mujer le rechaza. La cinta abarca un periodo desde los años 40 hasta los años 80.

El tema central de *Sempre Xonxa* es la representación de la idiosincrasia gallega, de la historia y la cultura de Galicia. Siendo una película pionera en gallego, este trabajo, ya de por sí, constituye una declaración político-cultural en la Galicia democrática. Xoán Acuña caracteriza esta película como “un fito na historia do noso país” (1999: 117) y Manuel Rivas describe la reacción pública ante la primera proyección de *Sempre Xonxa* como “un auto de fe”

(*apud* Galán 1997: 132). La temática social gallega está muy presente en las diferentes líneas del argumento. En primer lugar, es un trabajo que apuesta por la etnografía de Galicia; la cinta se centra en el mundo rural, reflejado con detalle y veracidad. Piñeiro muestra a los espectadores escenas de la vida cotidiana, de las labores del campo y de las fiestas tradicionales gallegas, como el entroido y el magosto. Además, la película retrata la hermosura de la naturaleza gallega y su conexión espiritual con la gente de Galicia. Piñeiro ofrece vistas panorámicas y paisajes pintorescos, al fondo de los cuales se despliega la vida de los personajes unidos con su tierra natal.

Otro tema importante de *Sempre Xonxa* es el trauma colectivo causado por la emigración, que ha dejado una huella imborrable en la identidad gallega. Las secuencias de la marcha de Pancho para América rodadas en la Estación Marítima de Vigo tienen una carga emocional muy fuerte, como si fueran una historia sucinta del dolor y de la saudade colectiva. Hay lágrimas en los ojos tristes de las mujeres que se quedan, mientras que el miedo y la incertidumbre se reflejan en los ojos de los hombres que se marchan en busca de la fortuna, perseguidos por la miseria y el régimen. Igualmente, estas escenas muestran la diglosia impuesta a los gallegoparlantes por el franquismo, ya que los empleados del puerto, policía y aduaneros, hablan castellano, mientras que los emigrantes y sus familias hablan gallego. Los episodios en el puerto de Vigo remiten a las imágenes documentales de la emigración y son un homenaje patente a los trabajos de Manuel Ferrol, un maestro de la fotografía gallega. Especialmente se destaca la escena donde aparece un anciano llorando con su nieto. Por su composición es una referencia patente a la famosa fotografía realizada en 1957 en el puerto de A Coruña por Manuel Ferrol.

A pesar de que de *Sempre Xonxa* cuenta la dura realidad de la Galicia de posguerra, también retrata la Galicia mágica e imaginativa. Piñeiro lo hace a través del personaje de Caladiño, que ejemplifica la retranca gallega porque siempre se muestra muy irónico, especialmente hacia el cura local, y cuenta historias increíbles de manera impasible. Además de creador de las cosas más variopintas, como un maravilloso aparato volador, también se encuentra así mismo involucrado en los acontecimientos sobrenaturales. Caladiño afirma que posee el secreto de la eterna juventud y no es una falsedad, porque a lo largo de los

cuarenta años que transcurren en la película, Caladiño no envejece, lo que no sorprende a nadie en su aldea natal. Un día Caladiño y Panchito descubren a una doncella bajo tierra que luego desaparece entre los vapores de la fuente subterránea. Aquí Chano Piñeiro inmortaliza una leyenda de la tradición oral de su ciudad natal, Forcarei, de una ninfa rubia que bajó del castro de Loureiro para ir a mirarse en las cristalinas aguas y se quedó dormida allí (García 2005). A parte de las aventuras de Caladiño, hay otro episodio que entronca esta obra con la cercanía del trasmundo en la Galicia rural. Un ejemplo de ello es cuando la abuela de Panchiño, después de oír el grito de un ave nocturna que anuncia su muerte cercana, muere al día siguiente. Como se puede ver, lo mágico en la película se enraza principalmente en la mitología gallega, lo que hace que algunos críticos comparen este film con el realismo mágico latinoamericano (Sertal 2011).

De hecho, *Sempre Xonxa* refleja múltiples aspectos sociales propios de la Galicia de posguerra. Estos discursos en gran medida coinciden con la temática de esta inclinación artística. La Galicia rural se representa como un lugar marginado donde la miseria, la opresión por el estado español y, como consecuencia, la emigración, encajan con el discurso poscolonial. Al mismo tiempo, el argumento realista convive pacíficamente con los eventos mágicos. A pesar de que no son excesivos en la cinta, se enlazan naturalmente en la trama narrativa, lo que permite constatar algunos rasgos estructurales descritos en el marco teórico. De esa manera, se puede afirmar que en la película *Sempre Xonxa* se pueden encontrar algunos elementos del realismo mágico.

#### 4.3. *Ardalén* de Miguelanxo Prado

Además de las obras literarias y cinematográficas, en Galicia hay huellas del realismo mágico en otros canales culturales, por ejemplo, en la novela gráfica *Ardalén* de Miguelanxo Prado. Publicada en 2012, esta obra se destaca por el uso de la intertextualidad y la heterogeneidad, que incorpora al formato básico de historietas múltiples textos complementarios como artículos y otros documentos. Por otro lado, según la crítica, es “una historia impregnada de realismo mágico” (Jiménez 2013).

*Ardalén* narra la historia de Sabela, una joven que llega a una aldea gallega de la montaña buscando información sobre su abuelo, Francisco Lamas, que emigró a Cuba y anduvo

embarcado. Los hombres de una taberna local la mandan a buscar a un tal Fidel apodado El Náufrago. Este anciano vive solo y tiene muchos problemas con su memoria. Durante su conversación, le cuenta a Sabela que estuvo por el Caribe con otros gallegos en varios barcos, y que naufragó tres veces, pero no sabe nada de su abuelo. Pronto, en la taberna, Sabela se entera de que Fidel nunca ha estado en Cuba, y lo más lejos que viajó fue a la ciudad. Sin embargo, al final de la historia Fidel consigue reconstruir exactamente la historia del abuelo de Sabela, porque tiene un don sobrenatural. Esta habilidad maravillosa le permite poseer los recuerdos ajenos, lo que hace que sus evocaciones no sean imaginaciones sino las reminiscencias de otras personas. El anciano “se esponja de esos recuerdos ajenos” (Prado 2012: 164) que llegan del otro lado del Atlántico con el viento Ardalén, que viene cargado de memorias de otras personas.

El tema central de esta obra es la reconstrucción de la memoria. Como afirma el propio autor en su sitio web, *Ardalén* es una historia en torno a la memoria personal y colectiva. En su trabajo, Prado se centra en un asunto traumático, específico para la historia de Galicia: la emigración transatlántica. En el desarrollo de este tema, Prado emplea en la narración la dimensión sobrenatural en la forma de los recuerdos ajenos que visitan a Fidel como fantasmas. Los recuerdos de Fidel son reales, pero pertenecen a la otra persona, a un tal Antonio, un gallego que de verdad anduvo embarcado por el Caribe y sobrevivió a tres naufragios. Todo lo que ve Fidel en los días del viento no es fruto de la imaginación, sino son los recuerdos sobre los personajes de la vida de Antonio. La existencia de esta gente se confirma a lo largo de la obra con documentos y fotografías incluidos en la novela. Como explica Prado, estos documentos son recreaciones ficticias (*Ibid.* 252), pero también hay algunos datos reales.

En la novela las reminiscencias de unas personas se van entretrejiendo con las rememoraciones de otras, lo que constituye una alegoría perfecta de la memoria colectiva. Por medio de la reconstrucción mágica de la memoria colectiva, Sabela logra recuperar los recuerdos personales de su familia. El fantasma del abuelo de Sabela también aparece en los recuerdos de Antonio, quien en los años 30 trabajaba en el barco donde Francisco Lamas era mecánico. El alma de Francisco cuenta la historia de su vida y estos hechos coinciden con lo que los

lectores saben de las memorias de la tía de Sabela. Por ejemplo, la historia sobre su muerte en Puerto Cabello se confirma con la respuesta oficial de la embajada de Venezuela (*Ibid.* 224, 219).

Para crear la sensación de la infiltración de la dimensión sobrenatural en lo real, Migue-lanxo Prado, aparte de otras técnicas narrativas, emplea un especial tratamiento visual. Cuando el mundo mágico empieza a invadir la realidad, el autor sobrepone en todas las partes imágenes de peces y medusas, y luz verdosa, “tenue y levemente fosforescente”, que “se extiende por todo el cuarto en franjas irregulares que evolucionan con la lentitud de algunos sueños” (*Ibid.* 256). De esta manera, se puede constatar que la novela gráfica *Ardalén* participa de las características estructurales del realismo mágico, ya que el autor ambienta la trama simultáneamente en dos dimensiones, una real y otra mágica. Además, debido al uso de la intertextualidad documental se crea una particular sensación de verosimilitud de los eventos sobrenaturales incorporados en la narración.

Con los recursos mágicos Prado desarrolla el componente temático y despliega el discurso sobre la recuperación de la memoria y los recuerdos sobre el hecho trascendental en la historia de Galicia de la emigración trasatlántica. Para millones de familias gallegas, como en el ejemplo de la familia Lamas Caínzo, la emigración fue un asunto traumático. Francisco emigró a Cuba, como otros, en busca de una vida mejor, y cuando volvió a Galicia, no fue capaz “de soportar de nuevo esta miseria” (*Ibid.* 176). Su mujer, que nunca había estado de acuerdo con su marcha, le borró de la memoria e incluso prohibió a sus hijas mencionar su nombre. Prado incluyó en la novela algunas imágenes de documentos relacionados con la emigración gallega creados por el mismo autor. Lo hizo basándose en documentos reales, como un billete del pasaje (*Ibid.* 54) o una letra de cambio bancario (*Ibid.* 56), que les da a los lectores una idea de la manera en la que los emigrantes hacían llegar el dinero a sus familias (*Ibid.* 253).

Recordemos que, según el marco teórico, la narración en las obras mágicorealistas a menudo es producida por las personas marginadas. En este sentido, ambos protagonistas de *Ardalén* son ejemplos ilustrativos. Fidel, incapacitado y huérfano de padre y madre, vive de unas rentas miserables atormentado por su estado de salud mental. Sabela, recién divorciada y en paro, se encuentra en una etapa

psicológica muy difícil. En *Ardalén* los temas de la reconstrucción de la memoria de la emigración son elaborados con la ayuda de los personajes a quienes se les puede caracterizar como “marginados”. De esta manera, la novela pone en evidencia las características temáticas del realismo mágico y se puede concluir que la novela gráfica *Ardalén* es un ejemplo de este modo narrativo. El propio Prado admite que “El realismo mágico está con frecuencia presente en mi trabajo. Me parece una forma alternativa fascinante de intentar comprender la realidad” (*apud* Jiménez 2013). En otra entrevista el autor indica de nuevo que es una historia “que se desarrolla en clave de realismo mágico” (*apud* Vañó 2012: 10). También Prado subraya la fuente gallega de su inspiración, diciendo que “fue primero Álvaro Cunqueiro y, sólo después, los latinoamericanos, quienes activaron en mi ADN el gen dominante del realismo mágico” (*Ibid.* 10).

## 5. Conclusiones

La hipótesis planteada al comienzo del presente ensayo propone que existe una tendencia hacia el realismo mágico en la producción cultural de Galicia. Se han examinado cuatro obras de diferentes medios que previamente habían sido calificadas por parte de algunos críticos como ejemplos de esta corriente artística. La discusión de las novelas *Merlín e familia* (1955) de Cunqueiro y *O lapis do carpinteiro* (1988) de Rivas, así como de la película *Sempre Xonxa* (1989) de Piñeiro y de la novela gráfica *Ardalén* (2012) de Prado, revela la presencia del realismo mágico en estas obras. En todas ellas se observan ambos componentes del realismo mágico, el estructural y el temático, lo que corresponde a la teoría, descrita en el primer apartado. Cabe resaltar que estas obras son ejemplos destacados de la cultura de Galicia. Así, la novela *Merlín e familia* fue uno de los primeros intentos de normalización lingüística de la prosa gallega. La cinta *Sempre Xonxa* es una de las tres primeras películas en gallego. *O lapis do carpinteiro* es la obra más traducida en la historia de la literatura gallega. La novela gráfica *Ardalén* fue ganadora del Premio Nacional de Cómic. Es remarcable que los elementos mágicos, así como la temática, están estrechamente relacionados con la cultura, la historia y la identidad gallegas.

Con base en los resultados obtenidos, se puede sostener que en Galicia existe una inclinación hacia el realismo mágico. Es más, algunos datos indican que esta tendencia artística

en Galicia no ha sido reproducida del modelo latinoamericano, sino que se ha desarrollado de manera propia. Además, existe una cierta continuidad del fenómeno del realismo mágico en Galicia a través de las generaciones. Adicionalmente, la utilización de tal modo de narrar en Galicia no sólo ha sido una manera de expresión artística, sino también un instrumento importante en la reconstrucción de su identidad y la promoción de su cultura.

Para terminar nos gustaría destacar que la imagen del viento Ardalén, hasta cierto punto, puede servir como una metáfora para el fenómeno del realismo mágico, visto que se originó en Europa y luego llegó al otro lado del Atlántico. Esta comparación es especialmente conveniente a causa de las supuestas huellas de la imaginación gallega en la formación del realismo mágico y los estrechos vínculos entre Galicia y América Latina debido a la emigración.

## 6. Referencias bibliográficas

- Acuña, Xoán (1999): *Chano Piñeiro: unha historia do cinema galego*. Vigo: Cumio.
- Anderson Imbert, Enrique (1976): *El realismo mágico, y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Alazraki, Jaime (1990): “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester* 19/2 (*Special Issue on the Fantastic*), pp. 21-35 (<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>).
- Barroso, Juan (1977): “*Realismo mágico*” y “*lo real maravilloso*” en *El reino de este mundo y El siglo de las luces*. Miami: Ediciones Universal.
- Bommel, Antón van (1993): “El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro, *Merlín e familia*”, en VV.AA., *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura, pp. 175-196.
- Bouzas, Pemón y Xosé A. Domelo (2005<sup>8</sup> [2000]): *Mitos, ritos y leyendas de Galicia*. Madrid: Martínez Roca.
- Bowers, Maggie Ann (2004): *Magic(al) realism*. Nueva York: Routledge.
- Carpentier, Alejo (1967): *El reino de este mundo*. México: Compañía General de Ediciones.
- Cascón Becerra, Juan Aquilino (2006): “Realismo mágico: Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”, *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte* 18, pp. 113-26 (<http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/view/666/542>).
- Castro-Vázquez, Isabel (2004): *El lenguaje ecológico de Manuel Rivas: retranscrición, resiliencia y reexistencia*. Tesis doctoral. Tallahassee: The Florida State University (<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A185001>).
- Chanady, Amaryll Beatrice (1985): *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Nueva York: Garland.
- Colmeiro, José (2009): “Peripheral Visions, Global Positions: Remapping Galician Culture”, *The Bulletin of Hispanic Studies* 86/2, pp. 213-230 (<http://hdl.handle.net/2292/15157>).
- (2011): “Imagining Galician Cinema: Utopian Visions?”, en K. Hooper y M. Puga Moruxa (eds), *Contemporary Galician Cultural Studies: Between the Local and the Global*. Nueva York: Modern Language Association of America, pp. 202-220.
- Cunqueiro, Álvaro (1991<sup>2</sup> [1982]): *Merlín e familia*, en *Obras en galego completa. Narrativa*. Vigo: Galaxia.
- Folgar de la Calle, José María (2002): “Do cinema en Galicia ó cinema galego”, *Grial. Revista galega de cultura* 154, pp. 199-211.
- Flores, Ángel (1955): “Magical Realism in Spanish American Fiction.” *Hispania. Revista española de historia* 38/2, pp. 187-92 (<http://www.jstor.org/stable/335812>).
- Faris, Wendy B. (2004): *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Galán, Eduardo (1997): *O bosque inanimado: Cen anos de cine en Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- García, Rocío (2005): “Los montes que hicieron leyenda”, *La voz de Galicia* 25/08/2005.
- García Márquez, Gabriel (1983): “Viendo llover en Galicia”, *El País* 11/05/1983 ([http://elpais.com/diario/1983/05/11/opinion/421452014\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/05/11/opinion/421452014_850215.html)).
- González Somovilla, Miguel (2011): “Introducción y prólogo”, en *Álvaro Cunqueiro. Obras literarias en castellano*. Madrid: Castro, vol.1, pp. ix-liv.
- Gemie, Sharif (2006): *A Concise History of Galicia*. Cardiff: University of Wales Press.
- Hart, Patricia (1989): *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. Rutherford / London: Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Press.

- Hernández Borge, Julio (2008): “La población”, en F. Rodríguez Iglesias (coord.), *Galicia. Geografía general*. A Coruña: Hércules, vol. 17, pp. 268-311.
- Hines-Brooks, Shelly (2010): “Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: Textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literario* 8/1, pp. 20-33 (<https://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/recordandoyreconstruyendo.pdf>).
- Hooper, Kirsty (2011): *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Jiménez, Jesús (2013): “Miguelanxo Prado: «Quien no recuerda no vive»”, *RTVE.es. Noticias* 12/02/2013 (<http://www.rtve.es/noticias/20130212/miguelanxo-prado-quien-no-recuerda-no-vive/607308.shtml>)
- Leal, Luis (1967): “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos* 153/4, pp. 230-35.
- Lorenzo Sacco, Santiago (1991): *Galicia mágica: la herencia olvidada*. Barcelona: Martínez Roca.
- Martínez Torrón, Diego (1980): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. O Castro: Edicións do Castro.
- Menton, Seymour (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Míguez Macho, Antonio (2011): *Historia breve de Galicia*. Madrid: Sílex.
- Prado, Miguelanxo (2012): *Ardalén*. Barcelona: Norma Editorial.
- Quiroga, Elena (1984): *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro. Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública*. Madrid: Real Academia Española.
- Ramos, Carolina (2006): “The Animated Forest: Reflections on Galician Cultural Phenomenon”, en C. Santos y A. Spahr (eds.), *Defiant Deviance. The Irreality of Reality in the Cultural Imaginary*. Nueva York: Peter Lang, pp. 93-104.
- Reeds, Kenneth S. (2013): *What is Magical Realism?: An Explanation of a Literary Style*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Reigosa, Carlos G. (2013): *A Galixia máxica de García Márquez*. Vigo: Xerais.
- Risco, Antón (1991): “Cunqueiro y la literatura fantástica gallega”, *Ínsula* 536, pp. 12-13.
- Rivas, Manuel (2005<sup>19</sup> [1998]): *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais.
- Rodríguez Monegal, Emir (1975): “Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos” en D. A. Yates, *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: memorias del XVI congreso*. East Lansing: Latin-American Studies Center, pp. 25-37.
- Sánchez Ferrer, José Luis (1990): *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Anaya.
- Sanz Villanueva, Santos (1972): *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Sertal, Carolina (2011): “Sempre Xonxa”, *La Claqueta* 21/05/2011 (<https://laclaquetawebzine.wordpress.com/author/outrasvoceoutroslares/>).
- Tarrío Varela, Anxo (1991a): “Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro”, en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Quinto Centenario, pp. 305-17.
- (1991b): “Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro”, *Ínsula* 536, pp. 9-11.
- Valbuena Briones, Angel (1969): “Una cala en el realismo mágico”, *Cuadernos Americanos* 166/5, pp. 233-241.
- Vañó, Valentín (2012): “Obsesión por el naufragio”, *El País Babelia* 29/12/2012, pp. 10-11 (<https://valentinvano.files.wordpress.com/2013/03/paginasb.jpg>).
- Vázquez Cuesta, Pilar (1981): “Carta da Galiza / Álvaro Cunqueiro, precursor do «realismo mágico»”, *Revista Colóquio/Letras* 62, pp. 72-75 (<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=72&o=r>).
- Vilanova, Antonio (1995): *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen.
- Vilavedra, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- (2011): “La obra literaria de Manuel Rivas: Notas para una lectura macrotectual”, *Romance Notes* 51/1, pp. 87-96 (DOI: 10.1353/rmc.2011.0009).
- Villanueva, Darío y José María Viña Liste (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid: Espasa Calpe.
- Villares, Ramón (1985): *Historia de Galicia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Warnes, Christopher (2005): “The Hermeneutics of Vagueness: Magical Realism in Current Literary Critical Discourse”, *Journal of Postcolonial Writing* 41/1, pp. 1-13 (DOI: 10.1080/17449850500062733).
- (2009): *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.