

# *Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX*

ANXO TARRÍO VARELA

A estas alturas do século XX, podemos xa botar unha ollada globalizadora sobre moitas cuestións que se suscitaron ó longo del nos distintos campos da ciencia, do pensamento, da arte e da cultura, en xeral, e deixar fixadas dunha vez por todas as grandes liñas mestras do pensamento moderno sobre as diferencias que definen ós nosos tempos con respecto ó pasado. Podíamos facer un inventario das grandes transformacións da vida material e tamén das revolucións ideolóxicas e dos diferentes discursos que acompañaron a esas profundas transformacións. Podemos enumerar e describir con relativa facilidade os movementos artísticos que tanto cambiaron o xeito de ve-la realidade no transcurso dos últimos cen anos. Podemos, en fin, e de feito hai xa unha abondosa bibliografía ó respecto, contemplar coa *perspectiva histórica* que sempre se aduce como imprescindible para explicar axeitadamente un fenómeno o proceso de transformación e de revolución que sufriu a novela moderna con respecto a aquela decimonónica que consideramos xa como tradicional, a pesar de se-lo tipo de lectura no que aínda está barada boa parte do lectorado da cultura occidental, que é a nosa.

Calquera tratado xeral sobre da novela moderna ten que partir, por forza, da constatación de dous feitos que xa semellan axiomas fundamentais e inamovibles. Son eles, en primeiro lugar, que o xénero que chamamos novela e que, por certo, aínda esta sen definir, leva no seu cerne unha indiscutible vocación de reflexa-la realidade humana; e en segundo lugar que, se a novela do século XX introduciu na súa práctica escritural tantas novidades como se lle recoñecen, foi debido, en última instancia, á necesidade de axeita-la linguaxe literaria ás novas realidades e ás novas cosmovisións, ós novos modos de vida, materiais e espirituais, ás novas ideoloxías e ás relacións existenciais e dialécticas do home co seu entorno, co universo e cos misterios da transcendencia. É dicir, que sendo a novela un xénero realista, non puido menos que axeita-la súa escritura ós profundos cambios que sufriu o home do século XX. Esta é, hoxe por hoxe, unha verdade asentada na teoría da novela que ninguén parece discutir.

Non será necesario sermos exhaustivos neste punto, pero pensemos, por exemplo, no relativismo crítico que define ó século XX con respecto ó

dogmatismo mecanicista do século pasado ou ó absolutismo teolóxico que pesou sobre da historia da humanidade. Pensemos na revolución que supuxeron os achados de Paulov, Freud e Marx, ó nos facer ver, respectivamente, que o home moderno pode definirse polo triple condicionante da fame, a sexualidade e a clase, como nos recorda Claude-Edmonde Magny<sup>1</sup>. O dogmatismo da razón, emitindo leis universais que paralizaban o mundo, viuse minado por un antirracionalismo e mesmo por un irraciona- lismo creador que desembocou no descubrimento doutras fontes de coñe- cemento, como a *intuición*. A orde burguesa, tranquila e segura, do século XIX, inmovilista no seu egoísmo, fíxose farangullas ó se descubrir, da man do pensamento marxista, que o mundo é transformable; que o que se nos daba como natural, necesario e incontestable non é máis ca un pro- ducto da cultura, é dicir, da acción do home sobre da natureza, e polo tanto, convencional e susceptible de cambio, susceptible de se efectuar de moitas maneiras. O individuo, relegado con anterioridade a un papel fixa- do polo Facedor do Cosmos, por un Deus con sucursais terrenas malversa- doras do fondo espiritual humano, descubre que o universo tamén vai dentro del e que é el e só el quen pode e ten que enfrentarse ó seu destino, como xa albiscaran os heroes románticos sen saber resolve-lo conflito. A verdade nace no eu de cada quen e hai tantas verdades como individuos, por máis que a razón social da convivencia e da evitación do caos impoña unhas regras de conducta e unhas leis de comportamento que a confronta- ción democrática debe axustar, en cada momento, ás necesidades e á evo- lución do pensamento. O absurdo ponse de manifesto coma unha vivencia que abouxa ó noso tempo. En fin, moitas máis cousas podíamos enumerar, pero non será necesario, para demostrar que o século que nos tocou vivir imprimiu nas sociedades occidentais uns profundos cambios que a novela non puido menos que rexistrar.

Pero, claro está, non se trata só dunha cuestión temática. Non se trata de que duns temas se pasase a outros ou de que soamente visemos aumen- tada a nómina de personaxes con respecto á novela anterior. Non. Todas estas transformacións que sufriron as sociedades modernas penetraron no cerne mesmo da novela ata facer dela unha cousa ben diferente do que atopamos nos séculos pasados. As técnicas, a linguaxe, as estruturas, en fin, que definen á novela moderna son sustancialmente diferentes das que se poidan rexistrar con anterioridade. Por iso se falou de *antinovela* de- diante de textos que hoxe se consideran como xoias preciosas da moderna novela. Por iso tamén foi síntoma de renovación o feito de que nun princi- pio se rexeitasen eses textos como pertencientes ó xénero novelesco. E iso pasoulle a títulos de Joyce, de Proust, de Gide, de Faulkner, de Robbe-

---

1. *L'âge du roman americaine*, Ed. du Seuil, Paris, 1968, pág. 78. Citado por Darío Vi- llanueva en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Ed. Bello, Valencia, 1977, pág. 48.

Grillet, de Lowry, de Huxley, etc., é dicir, de escritores que hoxe están recoñecidos como xenios da arte de novelar.

Non é a miña intención pasar revista a todos e cada un dos problemas que a novela moderna prantexou ó longo do século. Pero, dado que temos que enfrentarnos cunha escritura e cunha figura tan problemática coma a de Ramón Otero Pedrayo, obrigadamente terei que facer alusión ós elementos estruturantes e ás actitudes que hoxe en día considera a teoría da novela como propiamente definidores do xénero tal e como se manifestou nos anos que levamos de século XX. E aínda así só me fixarei nalgúns dos rasgos que me autorizan a incluír ó noso polígrafo na nómina de novelistas modernos e, polo tanto, renovador da novela do século XX, en xeral, e da novela galega, en particular; por máis que, ben mirado, a novela galega nace con el e cos seus compañeiros da *Epoca Nós*, e polo tanto podemos dicir que xa nace moderna.

Baixo o meu punto de vista, existe un elemento no entramado intelectual de Otero Pedrayo que debeu influir de xeito decisivo, nun intre dado, non só na súa práctica literaria senón ademais no seu comportamento xeral na sociedade e, cousa moi importante, na súa evolución ideolóxica dentro do galeguismo. Refírome á asumción, por parte del, do pensamento bergsoniano no tocante á importancia que o filósofo francés concedeu á intuición como método de coñecemento e conseguinte consideración do tempo realmente vivido, e dicir da *durée* como xeito íntimo que o home ten de medi-lo tempo e de senti-la vida<sup>2</sup>. Ben sabido é que foi Henri Bergson, dende o ángulo da filosofía, quen deu máis pé ó século XX para creba-la linealidade temporal da novela tradicional, afincada nas relacións Kantianas e matemáticas entre as categorías de espacio e tempo, e quen influiu dun xeito decisivo nas novas concepcións espaciais das artes plásticas.

No ensaio *Morte e Resurrección* (1931), onde Otero expón a súa teoría sobre do ser fondo do home galego<sup>3</sup>, dinos cousas como as que transcribo:

*Quen viva na campiña galega ou quen, lonxe dela, senta a cósmica disciplina das súas sazóns xa sabe de abondo qué pensar sobre da verba morte e da verba resurrección. Cando cavilamos nelas en galego, en celta, fóra dos libros, fóra das metódicas do pensamento ad usum, sentimos cómo elas se valeiran do senso sólido que teñen noutras linguas e noutras psicolaxias, cómo o seu sentido se espalla en fondura misteriosa na que latexan ó lonxe formas novas de vida* (28).

E un pouco máis adiante non dubida en aplicar a ese escuro e cósmico pensar do home galego o método intuitivo de Bergson:

2. Pódese consulta-la versión española que recentemente (Madrid, 1987) publicou a Editorial Cátedra do clarificador ensaio de Gilles Deleuze titulado *Le bergsonisme*.

3. Reproducido en *Obras Selectas*, 3 vols., Ed. Galaxia, Vigo, 1983. Cf. vol. II, ás páxinas do cal remiten as cifras pechadas entre paréntesis.

Morte e Resurrección *queren dicir cortes na realidade*, seguindo a fraseoloxía expresiva amada por Bergson: *¿e por qué non botar por diante esta afirmación do bergsonismo da alma galega?* (30).

Coido suficientemente expresivas estas palabras de Otero como para non necesitar traer máis declaracións filosóficas del neste sentido. Pero non sen avisar que un texto de grande importancia e beleza como é o *Ensaio Histórico sobre a cultura galega*<sup>4</sup>, esta enchoupado de bergsonismo, nesa visión dunha Galicia en continuo dinamismo paisaxístico e espiritual.

Se algún personaxe de Otero simboliza a crise do home do século XX ese é, sen dúbida, o Adrián Solovio de *Arredor de si*<sup>5</sup>, esa novela que sabemos constitúe toda unha viaxe espiritual á procura de si mesmo e, como consecuencia, un recoñecemento no galeguismo; toda unha confesión autobiográfica. As dúbidas de Adrián, os seus complexos intelectuais, os desacougos íntimos nos que se sulaga tan a miúdo, o seu comportamento xeral, en definitiva, son homologables, nalgunha medida, cos dos grandes agonistas literarios da novela do século XX, enfrentados a un mundo no que xa a tranquilidade dun Deus responsable dos destinos humanos desapareceu para deixa-lo home só con el mesmo nun valeiro existencial de vértigos, sensentidos e absurdos. Certo que Adrián Solovio, trasunto do propio Otero Pedrayo, escapa ó remuíño cosmopolita e case apátrida onde verdadeiramente medran eses antiheroes do século XX para se refuxiar, sen por iso renunciar ó universalismo, en Galicia, é dicir, no seo dunha sociedade precapitalista e maioritariamente rural na que el, dende o idealismo romántico que o define, coida aínda poder remonta-la historia e restaurala orde fidalga, patriarcal e supostamente idilica e segura doutros tempos. É este un aspecto de Otero que fai do noso patriarca maior unha figura chea de contradicións que os historiadores e ideólogos deben explicarnos. Pois ben, é xustamente Adrián Solovio quen, por se non abundase coavidencia da praxe narrativa de Otero, no seu conxunto, e coas súas declaracións deitadas no xénero ensaístico, nos fala da veneración que o de Trasalba sentía

4. Foi publicado en castelán na Editorial Nós (Santiago, 1933), baixo o título de *Ensayo histórico sobre la cultura gallega*. Non sabemos con certeza se foi redactado orixinalmente nesta lingua ou en galego. No número 79 da revista *Nós* (1930) anticipara o autor un capítulo escrito na lingua do país. No ano 1939, saíu unha reedición en Buenos Aires co título de *Historia de la Cultura Gallega*, e no 1954 unha versión portuguesa (Guimarães Editores, Lisboa) titulada *Ensaio sobre a Cultura Gallega*. Recentemente (1982), a Editorial Galaxia publicou unha versión galega na colección Biblioteca Básica da Cultura Galega, co título de *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega*. A ela pertencen as páxinas ás que remito.

5. Editorial Nós, Santiago de Compostela, 1930. Posteriormente, a Editorial Galaxia fixo varias reedicións con revisións lingüísticas. Cito pola última delas (1984), que leva unha introducción de Luciano Rodríguez.

polo filósofo francés. En efecto, no medio do remuíño intelectual que desacouga ó personaxe, dínos textualmente o narrador que Adrián «lendo a Bergson atopou un consolo» (102), pois para os seus adentros Adrián pensaba que:

«Esta honradez miña será a morte aparente e a vida salvadora para min. Endexamais sabería filosofía: algunha vez serei admitido na conversa olímpica dos filósofos e darei a miña intuición» (101).

E xa no arranque da novela, cando chega cheo de complexos provincianos a Madrid, fai alusión ó filósofo francés, quen dixera (dato que supoño tirado da realidade) que a capital de España aínda non era unha capital europea, *pas encore* (29). Adrián decátase de que o seu amigo Alberte, xa afeito ó vivir madrileño, non ten interese algún por Bergson; desleixo e indiferencia estes, ou ignorancia, que Otero fai contrastar coa admiración que desperta en Francia, cando instala a Adrián en París, onde un fato de mozos, nunha cervexaría, comenta animadamente unha lección do grande filósofo (153). Coido que isto é moi significativo e pode explicarnos moitas peculiaridades da escritura, do pensamento e da oratoria oteriana. Non será a única vez que Otero preste atención a Bergson. Así, por exemplo, nunha das reseñas que sobre as «Letras de afora» mandou á revista *Nós*<sup>6</sup>, Otero demostra outra vez un grande interese e admiración polo filósofo. Se nos convén este dato é porque ese «consolo» que servía para acougar a Adrián creo que ven ser toda unha declaración filosófica fronte do idealismo crítico de Kant (respecto de quen, por certo, se avergoña nun momento non ter lido toda a súa obra) a fronte do racionalismo, en xeral<sup>7</sup>.

En efecto, fronte do racionalismo fenomenolóxico kantiano, no que Adrián non acaba de atoparse a gusto, está a intuición bergsoniana como un método de coñecemento das esenciais que o século XX soubo reivindicar. E é aí onde Otero, dada a súa textura intelectual e o seu temperamento vitalista, atopa unha xustificación ó seu xeito de comportarse, de pensar e de escribir, así como ó seu proceso ideolóxico de iniciación no galeguismo. Son moitos os momentos nos que Otero nos falará da intuición como facultade suprema do home e intrumento idóneo para coñece-lo universo e a historia. Cando menos do home galego, naturalmente, irmandado co home celta, tal e como querían os intelectuais da *Epoca Nós*. Así se expresa Otero en *Morte e Resurrección*:

6. V. número 109 (xaneiro, 1933) páx. 13.

7. O feito de que Otero frivolicie, por boca da marquesa de Portocelos, en *Arredor de si* (157), as leccións de Bergson na Soborna non ten outra función que suliña-lo embotamento que está sufri-lo protagonista polos encantos da dona, pois diante das palabras de la («Eu non che sei outra filosofía que a adprendida nunha lección de Bergson na Sorbonne»), a Adrián, a quen tanto debían ferir, polo que xa sabemos, semellantes vaciedades sobre do filósofo: «*Só un instante lle incomodaba a lixeireza da dona*».

*Nun galego, nun celta —Renán, James Joyce, Laménais, Pondal— o acto puro do espírito mergúllase na intuición —o dolmen—, procura un alén, quere universalizarse —o románico— misturado de beleza orxiástica —barroca— sen poder fuxir do desespero de non conquistar o alén —sauidade romántica (43).*

Lembremos dun xeito rápido os presupostos da filosofía de Bergson. O seu método ten como centro a intuición. Para él, Zenón de Elea (s. V a.C.), o discípulo de Parménides e autor dos famosos argumentos contra da existencia do movemento (proba da frecha no aire e da tortuga a quen Aquiles non pode alcanzar), tería razón no terreo da intelectualidade, pero non no terreo da intuición vivinte. A intuición oponse ó concepto, que esquematiza e enxoita a realidade. As definicións refírense ó estático e a realidade para Bergson é un proceso decote en creación, sen principio nin fin, que non amosa dúas veces a mesma fisonomía, senón que mostra en cada intre un aspecto orixinal e imprevisible: é un fluir continuo onde nada permanece, unha continuidade móbil e viva, sen división algunha de partes. É a intuición a que capta ese proceso creador ceibándonos dos esquemas abstractos da razón que paralizan, solidifican a mobilidade das imaxes. Segundo Bergson, as ciencias e a filosofía operaron sempre coas categorías do pensamento conceptual, incapaz de aprehende-la vida e o tempo real. A intuición que predica o filósofo francés é o instrumento para capta-la vida dende dentro. Mediante a intuición coñecemos-la realidade do noso eu, que permanece no tempo, flúe, vive sen solución de continuidade. A esencia do eu é a duración real (*durée réel*), na que os estados de ánimo se compenetran nunha unidade. O pulo vital (*élan vital*) é a fonte inesgotable da que flúen tódalas cousas nun deitar perenne. E ó pulo vital primitivo dá Bergson o nome de *Deus*. Considera a Deus como o centro do que xorden os mundos, infinitos coma as moxenas dun imenso lume; Deus para Bergson é vida que non se detén, é acción e liberdade.

Pois ben, unha das criaturas oterianas que mellor reflexa esa teoría é o protagonista de *Pantelas, home libre*<sup>8</sup>, noveliña que constitúe, quinzais significativamente, a primeira entrega de Otero ó patrimonio narrativo galego, nun momento (1924-25) no que aínda no estaba moi claro o seu compromiso ideolóxico e político coa causa galeguista, segundo soubemos por certas cartas de Risco a Losada Diéguez recentemente recordadas por Xusto G. Beramendi<sup>9</sup>. Ou, mellor dito, precisamente cando semella que Otero se decide a unha participación máis xenerosa e activa nos programas nacionalistas, que tal ocorreu ó arredor do ano 1925.

8. Foi publicada en 1925, co número 8, na Colección «Lar» de novela curta da Editorial do mesmo nome, rexentada por Leandro Carré Alvarellos e Anxel Casal. En 1924 foi premiada na «Festa da Lingua Galega» celebrada pola *Liga de amigos de Compostela* o día 25 de xullo.

9. V. «O nacionalismo de Otero Pedrayo», *A Nosa Terra*, extra número 8, maio 1987.

Dende a súa indixencia cultural, Pantelas sente xa de neno ferver dentro del unha forza *sen nome*, unha forza cósmica de comunión coa natureza, que non outra cousa é para Otero a intuición no seu estado máis puro. A palabra cultura sufriu, segundo Otero, unha degradación, un desgaste. Non é certo, diranos en *Morte e Resurrección* (referíndose, sen dúbida, á cultura «cult» e libresca), non é certo que a cultura nos axude a comprender a natureza e que a maior cultura lle corresponda meirande espírito. Non. Para el, esta é unha «argumentación sofística»:

*Cando a cultura se tivo por patrimonio dos cidadáns, quebrouse a unanimidade galega e a cultura verdadeira somentes foi gardada polos labregos e polos mariñaos. Polas xentes que non sabían ler nin escribir, mais que estaban postas no centro do devir espiritual da raza e da súa psique (31).*

Só cando o home chamado convencionalmente *culto*, é dicir, o home ilustrado nos libros, soubo asimilar este ser galego deu lugar ó verdadeiro home da cultura, «ó tipo superior», quen, xa que logo, debe unir a unha fonda e íntima intuición unha formación e cultivo espiritual excepcionais. O Adrián Solobio de *Escrito na néboa*<sup>10</sup> sente cómo o home da cidade se somete á tiranía dun ritmo imposto, mentres que o vivir campesino nos libera desa tiranía. Ese Adrián, que non é o mesmo de *Arredor de si*, sente tamén como Pantelas «unha intensa emoción cósmica». Pero agora estamos xa diante do «home superior», do home que pode controla-la súa emoción porque dispón de elementos intelectuais dos que non dispoñía Pantelas e polo tanto non corre o perigo de perde-la razón, como fixera aquel primitivo personaxe oteriano. Xa estamos, pois, diante dun galeguista. Xa estamos diante do Otero convertido, despois dun longo e penoso camiño de reflexións e de dúbidas. Bergson e Galicia encaixan perfectamente e a intuición convértese para Otero no verdadeiro e único método válido de coñecemento, como xa o fora para o Risco de aquel *Preludio a toda estética futura* publicado entre os anos 1917 e 1918 na revista *La Centuria*<sup>11</sup>. Ben claro queda isto que digo cando Adrián procura unha definición de Compostela, cidade que, non o esquezamos, é para Otero símbolo e síntese de galeguidade e de universalidade: *Compostela: unha filosofía románica. Ou barroca que tivese por eixo unha intuición (19).*

Se me parei tanto nesta veta filosófica de Otero é debido a que, dende o meu punto de vista, determina e xustifica, non só a súa entrada no galeguismo activo e militante, senón, ademais, a súa poética, é dicir, a súa concepción da literatura e a práctica concreta da mesma. Para min sempre foi

10. «Novela orixinal e inédita», como reza na edición que a colección «Lar», co número 32, sacou á luz no ano 1927. Ten tan só 26 páxinas.

11. Subtitulada «Revista Neosófica». O ensaio de Vicente Risco foi publicado en 6 dos 7 números de vida que tivo a revista. Non aparece no número 4.

un enigma que un home da vitalidade intelectual de Otero se decidisea escribir, quero dicir dun xeito sistemático e prolífero, tan serodiamente (tiña xa arredor de 36 anos cando escribe o seu *Pantelas, home libre*, e 38 cando a ve publicada). Tamén me extrañou, de sempre, que escribise tan pouca poesía, sendo o seu cerne puramente poético<sup>12</sup>. Sospeito que ata descubrir a Bergson, Otero non se sentiu seguro do seu propio valer; que, oscuramente, sentía como defecto insalvable a falla de organización e sistematicidade intelectual que, dende logo, o definen. En efecto, naquela novela que xa citei e que sabemos constitúe unha síntese do pensamento oteriano, é dicir, en *Arredor de si*, ó aludir a Bergson como consolo e acougo, dínos que, esquemáticamente, a evolución do filósofo francés podería describirse deste xeito: *non é pecado, polo contrario necesidade, deixarse levar pola vida* (102). Ata descubrir a Bergson, quizais Otero pensaba que ese instinto seu de se deixar levar pola vida era realmente un *pecado*. Para o meu modo de ver, insisto, tal pensamento informa boa parte do talante humano de Otero e explica tamén en boa parte un certo caos que calquera que se achegue de vagar á súa obra non pode deixar de detectar. Mesmo Carlos Casares, no seu libro sobre Otero<sup>13</sup>, advertiu que na obra do trasalbés se atopan xuntos os máis afortunados momentos cos máis execrables disparates literarios. E é certo, porque Otero refugaba do pensamento sistemático, do rigor organizativo na exposición, deixándose levar pola corrente, certamente caudalosa, do seu fluir mental e cultural, que non eran nada cativos. Pero se esa creencia na intuición como desveladora de verdades profundas desembocou nun certo caos, en troques, serviulle tamén a Otero para inscribirse na modernidade literaria ó través da lírica que deitou nos seus escritos, movido, precisamente, pola convicción de que irrupindo con este rexistro nos xéneros prosísticos non só non transgredía nada sustancial senón que colaboraba a unha mellor expresión do mundo e á vocación realista que a novela leva de seu. E esta permisión cara ó lirismo é un fenómeno do século XX.

En efecto, os observadores da literatura do noso século coinciden en que a irrupción da lírica no eido da prosa e dos xéneros non canónica e tradicionalmente poéticos é un fenómeno propio do século XX<sup>14</sup>; e, en concreto, a acuñación da expresión *novela lírica* é un feito que surdiu na teoría da novela moderna, a pesar de que xa a finais do século pasado podemos detecta-los primeiros agromos de que algo ía ocorrer para afronta-lo esgo-

12. Xesús Alonso Montero anuncia unha publicación na que se recollerá boa parte da obra poética de Otero Pedrayo, descoñecida na súa meirante parte. Segundo parece, o noso autor escribiu máis poesía da que sospeitabamos.

13. Otero Pedrayo, Ed. Galaxia, col. «Conciencia de Galicia», Vigo, 1981.

14. V., por ex., Pedro Salinas para o que se refire ó fenómeno da irrupción do lirismo na literatura española: «El signo de la literatura española del siglo XX», en *Literatura española. Siglo XX*, 2.<sup>a</sup> ed., Alianza Editorial, Madrid 1970, páxs. 34-45.



tamento da poética realista e a súa teima por autoproclamarse como único xeito de representa-la realidade.

Dario Villanueva<sup>15</sup> lémbra-nos cómo xa Emilia Pardo Bazán, aínda falando do naturalismo e tratando de recortar esa poética para o ámbito español, sempre en nome da realidade, protestou, no seu famoso escrito titulado *La cuestión palpitante*, polo desleixo que Émile Zola amosaba cara á poesía lírica. A este respecto, dicía a condesa:

*Para la estética realista vale tanto el lírico más subjetivo e interior como el novelista más objetivo. Uno y otro dan forma artística a elementos reales. ¿Qué importa que estos elementos los tomen de dentro o de fuera, de la contemplación de su propia alma o de la del mundo? Siempre que una realidad —sea del orden espiritual o del material— sirve de base al arte, basta para legitimarlo.*

É curioso cómo moitos anos máis tarde habería xustificar Otero, ó través do Adrián de *Escrito na néboa*, o seu xeito de concebi-lo mundo dicindo: «¿Quen é capás de poñer marcos entre o mundo interior e o cosmos de afora»? (3).

Xa no ano 1884, Joris Karl Huysmans, a quen leeron con entusiasmo a e quen tanto teñen citado por identificarse cos seus personaxes os homes do cenáculo ourensán, entre os que estaban Vicente Risco e Otero Pedrayo, como ben é sabido, alporizara a Émile Zola coa súa novela *A rebours*, que lle parecía ó naturalista francés unha novela heterodoxa polo que contiña de subxectivismo; e un nome de grande importancia para a novela moderna, como foi Edouard Dujardin, non dubidou en inclinarse cara ó subxectivismo naquela obra súa titulada *Les lauriers sont coupés*, que hoxe se reconece, porque así o fixo o propio Joyce, como antecedente principal da técnica do monólogo interior do *Ulysses*.

A partir desde antecedentes, foron moitas e moi cualificadas as voces que se ergueron en defensa da entrada do rexistro poético na novela como reacción e reivindicación do espiritualismo intimista verbo do verismo naturalista. O resultado habería ser un dos puntos de apoio máis evidentes para a renovación da novela no século XX, en tanto en canto propiciou novas esculcas na realidade, indiciu á procura de novas técnicas, entre as que sobresaen os novos puntos de vista narrativos, e levou a algo moí importante: forzou ó lector a unha máis estreita coperación no acto creativo que, como xa é ben sabido, supón o feito de ler, punto este, por outra banda, moi importante para a literatura galega da *Época Nós*, en tanto en canto serve como dato dende o que calibra-lo salto cualitativo que se produciu entón nas nosas letras, con respecto a todo o feito con anterioridade.

15. *La novela lírica*, 2 vols., edición de Dario Villanueva, Ed. Taurus, col. «El escritor y la crítica», Madrid 1983.

Como di Ralff Freedman no seu estudio sobre Hermann Hesse, Virginia Woolf e André Gide, e titulado *The lyrical novel*<sup>16</sup>:

*Introducindo elementos líricos nun xénero baseado na causalidade e no tempo, os escritores revelaron novas posibilidades para a novela. A súa conducta levounos a unha interpretación máis efectiva da mente e ó descubrimento de campos de suxerencia metafórica imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos.*

E o mesmo estudioso non dubida en afirmar que a novela lírica, que emerxe coma unha antinovela, describe o acto do coñecemento. E isto é moi importante para comprendermos a Otero Pedrayo, que chegou a facer do lirismo a expresión máxima da realidade, moi en consoancia coa súa valoración da intuición. Na novela *Devalar*<sup>17</sup>, o personaxe Martiño Dumbria, sen dúbida trasunto do autor e irmán literario de Adrián Solovio, mirando

*(...) no mapa de Europa (...) miraba á Galiza. O lirismo fagutase a soa realidade (...) Sentía Dumbria que unha xeneración, só unha xeneración que tivese a heroica conciencia da trascendentalidade do intre seu, só unha, a súa, a dos mocíños, faría do lirismo historia (76).*

E Lady Woolf, o personaxe novelista que visita Santiago, nesta mesma obra de Otero,

*Soñaba ca fermosa tipografía do libro de Historia intuitiva que ela compoñía no retiro da súa casa quente e pechas da, serea lus, na néboa de millóns de vidas e fumes, do Londres enorme (37)*

É indudable, xa que logo, a relación causa-efecto que Otero establece entre a intuición e a expresión lírica, polo que, baixo o meu punto de vista, a súa obra narrativa, globalmente, pode ser analizada dende os presupostos da novela lírica, con todo o que ela conleva, como imos ver agora. Deste xeito, coído que podemos salva-la deficiente clasificación que se adoita facer, ó se referir as novelas oterianas, entre novelas realistas e novelas intelectuais ou culturalistas, unha clasificación que, se ben foi operativa e didáctica nalgún tempo, o certo é que non acaba de satisfacer a moitos estudiosos da obra de Otero.

Así pois, xa encadrado como un autor de novela lírica, vexamos qué elementos, decantados deste xeito de novelar, aparecen ó longo da súa extensa obra.

16. Ralph Freedman, *The lyrical novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, 1963. Hai unha traducción ó español: *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barral Editores, Barcelona 1972.

17. Editorial Nós, Santiago de Compostela 1935.

En primeiro lugar, está o propio estilo do trasalbé, xa calificado e recoñecido unanimemente como barroco, extenso, ramificado, etc. Efectivamente, se salvamos algúns momentos en que Otero pretendeu axustarse á frase curta, sen conseguir, por certo, manterse nela durante moito tempo, o que máis nos chama a atención é o enorme caudal lingüístico que caracteriza á meirande parte dos seus escritos. Un caudal que vai máis polos canles desbordados do ritmo e da musicalidade, en moitos casos, que polos disciplinados e sereos do concepto. Semella que Otero, nisto, foi consecuente coa súa crencia no poder da intuición como fonte de coñecemento, deixando fluí-lo pensamento na seguridade de que no medio do torrente lingüístico haberían xurdi-las xoias da verdade como algo espontáneo, sincero e ceibe de requintamentos racionalistas. Isto leva a que moitos párrafos da prosa oteriana apenas sexan outra cousa (e non é pouco ser) ca puras secuencias fónicas, musicais, encadeadas unhas nas outras, que levan engastados, aquí e alá, conceptos profundos sobre do ser da realidade. E si falo de musicalidade é por varias razóns que considero obxectivamente demostrables. A primeira podíamos procurala no propia textura lingüística, como xa dixer, máis pendente do ritmo ceibe que do ferrollo conceptual. Unha textura que é produto dunha disposición entusiástica de Otero fronte á realidade, produto tamén desa comunión cósmica do home galego, á que fixo alusión en tantos escritos, e dunha fe absoluta no poder revelador da linguaxe en liberdade, da man da pura intuición. O profesor Carballo Calero, no seu ensaio titulado *Ramón, príncipe de Aquitania*<sup>18</sup>, fíxonos ver que a tan loubada oratoria de Otero Pedrayo non era tal, *sensu stricto*, pois a oratoria canónica obrigaría ó noso autor a poñer un freo conceptual no seu discurso que empecería, di Carballo, «a musicalidade» do mesmo (que é o que a Otero lle interesa máis), en proveito dunha meirande claridade expositiva. O cal non quere dicir que non fose moi agradable escoitala verba fluída do patriarca.

A segunda das razóns polas que insisto na palabra «musicalidade» coido que merece non pasar desapercibida se temos en conta certas recorrencias que se aprecian en moitos escritos novelescos e ensaísticos do noso autor<sup>19</sup>. Refírome ás constantes alusións que Otero fai á música coma unha arte superior a todas. E isto volve inscribirno-lo no movemento de renovación da novela do século XX, na que, como é ben sabido, podemos falar de todo un subtipo de novela musical, de novela con estrutura musical ou, cando menos, dunha entrada masiva da linguaxe musical do ámbito da novela. Así, non hai máis que pensar en títulos como *Contrapunto*, de Huxley; *As ondas*, de Virginia Woolf; *Sinfonía pastoral*, de André Gide; *Zausberberg (A montaña máxica)* de Thomas Mann, e un longo etcétera do que Otero tiña coñecemento, como desmostrou nas reseñas e citas espalladas

---

18. Publicado en VV.AA., *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento*, Ed. Galaxia S.A., Vigo, 1958, páxs. 27-45.

en grande número de escritos. Neste sentido, o noso autor semella coincidir plenamente co novelista inglés Joseph Conrad (+ 1924), a quen cita en *Escrito na néboa*<sup>7</sup> e para quen «a novela debía aspirar á plasticidade da escultura, á cor da pintura e á máxica suxestión da música, que é a arte das artes»<sup>19</sup>. Pero asemade Otero con esta consideración cara á música é plenamente coherente co seu confesado bergsonismo, que leva aparellada, como xa vimos, unha concepción peculiar do tempo, o cal é, á súa vez, unha dimensión fundamental da arte musical e tamén, como é ben sabido, da arte da novela.

Moitas son as comparacións e as evocacións musicais que xorden nos textos oterianos. As súas descripcións de paisaxes sempre gardan unha imaxe musical explícita ou implícita, pois o noso escritor ten unha visión da paisaxe como algo dinámico, como algo con ritmo de seu. Así nolo fai ver ó traveso do Adrián Solobio de *Escrito na néboa*, que imaxinaba ó universo en camiño, como en camiño concibe o Otero de *Morte de Resurrección* ó propio pobo galego, aparentemente tan inmóvil como as penedías e a natureza no letargo invernal, pero que a el se lle antolla coma unha néboa, unha nebulosa en pleno proceso de consolidación:

*Espiritualmente, dinos Otero no citado ensaio, a nebulosa quere dicir a cósmica xuven-*

19. É xa moi significativo que Adrián Solobio, en *Arredor de si*, se decate da importancia que a música ocupa no seu espírito e se lamente de non poder desenguedella-lo novelo que forma no seu intelecto xunto cos conceptos e argumentos filosóficos: *Adrián escribía nun caderniño algunhas notas como etapas de ruta. Unha dicía: «Aínda estou ben lonxe da pureza e disciplina do pensamento. Medito mal e pouco. Todo o mundo variado e suxestivo afástame de mim mesmo». Isto aconteceu dun xeito sen piedade co estudio de Spinoza. ¿Por qué anoaba en relación inexplicable a doutrina da Ética coa música de Bach? Non o sabería dicir. Por outra parte teimaba fuxir das comparanzas. Pois logo dun tempo adicado ó filósofo holandés non se sentía capaz de facer unha síntese clara da doutrina. El vivira, ou parecíalle vivir, ceibemente nela. Non podía explicalo. Ficoulle un gran placer espiritual, a lembranza dalgunhas páxinas, a impresión dun soño metafísico imposible de gardar no espírito (C. páx. 100 da edición citada). Se queremos abundar neste tipo de declaracións, aínda podemos relembra-las palabras con que Otero Pedrayo contestou a Cosme Barreiro cando este lle preguntou «¿Que grado de madurez ten acadado a lingua galega como instrumento de cultura?»: «Está, contesta Otero, nas onces da mañá do seu locir (...) Cavilando no senso poético do noso ser e cultura, temos de procurar unha lingua famosa e “fugada”, á maneira da Música de outura (...) Hei de lembrar a dignidade dunha lingua de outra cultura, sun requintado instrumento case musical de espallamento atlántico nas ergueitas esferas (...)». Esta floritura final é un bo exemplo de empatar sonidos en secuencia preciosa sen dicir nada: só música. Moi propio de Otero (V. Ramón Otero Pedrayo. *Homaxe da Galicia Universal*, Caracas, 1958, páxs. 27-28.*

20. Citado por Mariano Baquero Goyanes, en *Estructuras de la novela actual*, Ed. Planeta, Barcelona 1970, páx. 87. Nesa mesma páxina aparece o nome de Bergson intimamente relacionado coa irrupción da música na arte da novela.

*tude, mañaneiro mundo de tódalas posibilidades (...) Na nebulosa está a enerxía, as radiacións máis sutiles (38).*

Por iso aquel primeiro Adrián Solobio de *Escrito na néboa* «pensaba que soilo a múseca é unha arte viva no senso cósmico» (12), a arte dende a que mellor se podía comprende-la paisaxe e o espírito de Galicia:

*O dicir: Spinoza, enchía o mundo unha severa harmonía, e deseguida, na decorrente emoción un soar de regueiro primaveral axiña descido da montaña; Bach. Tamén unha música de órgano en vibradoiras esferas; temas barrocos, graciosos, místicos, envolvendo a frase campesia (...) Un instante o mundo foi pra Solobio unha hasta catedral (18).*

É dicir que todo semella levarnos á consideración de que Otero escribe com fala, e fala a base de deixar ceibe o río de evocacións que a súa propia palabra vai enchendo. Coido que isto é esencial. Otero, concorde nisto coas reivindicacións da realidade subconciente que tanto promoveron os manifestos vangardistas a partir do *futurismo* non desaproveita ningunha imaxe que lle chegue por resoancia do seu propio decorrer mental, un decorrer que ten como principal característica un ritmo fluído e lixeiro, todo música. Por iso resultan tamén moi significativas as palabras que o narrador transcribe e que se corresponden co fluír do pensamento de Adrián:

*A este meu libriño vou ter que porlle un eixo musical, como o dun carro. De bo bi-dueiro montesío. E que camiñe sempre.*

Doutra banda, no balbordo de citas cultas, a erudición de Otero presenta unha nutrida nómina de músicos e compositores de tódolos tempos salferindo os seus textos. Coido que xa esta insistencia é de seu significativa, pois semella un aceno que o novelista nos fai para tentar de orientarnos na lectura dos seus textos. Pero a concepción musical que Otero ten da literatura non se esgota no eido da frase, do enunciado, do párrafo ou nas referencias cultas, feitos que xa de seu xustificarian a súa inclusión nos movementos de renovación da novela, pois, como di Darío Villanueva<sup>21</sup> nunha glosa das diferentes reaccións e opinións que a entrada do lirismo na novela provocou no panorama literario do primeiro tercio deste século,

*La trama de los sucesidos cede su lugar a la secuencia de las imágenes, con lo que la articulación épica se ve reemplazada por la lírica, la denotación por la connotación (...) Desde el momento en que se reduce la amplitud de cada unidad textual y se prescinde de la tiranía argumental, el lenguaje puede empezar a cubrir ese vacío de protagonismo y convertirse menos en instrumento que en fin. Cada una de las páginas de la novela puede ser ahora objeto de atención especial, pues, en definitiva, la obra ya no es conce-*

21. *La novela lírica*, cit., vol. I, páx. 18.

*bida como una entidad férreamente trabada, sino como la suma de momentos felices, de «epifanías» en cuya óptima plasmación la intensidad estilística es fundamental.*

Esas «epifanías» son abondosas na obra de Otero Pedrayo e atópanse nese balbordo lírico e musical no que el envolve o feble fío argumental das súas novelas.

Pero o pensamento musical de Otero non só se rexistra, como xa dixeran, neses momentos. En ocasións, a estrutura da novela antóllasenos semellante á dunha obra musical, á dunha sinfonía, con contrapuntos, fugas e variacións. Na novela do século XX non é extraño atopar achegamentos intencionados ó xeito da composición musical. Baquero Goyanes tennos recordado cómo a novela de Malcolm Lowry, *Under the Vulcano*, despois de ser rexeitada por varios editores, necesitou dunha explicación estrutural por parte do autor para ser recoñecida como unha obra de arte. En efecto, nun seu epistolario, Lowry desvelaba que os doce capítulos, o número doce, non era casual, senón que se baseaba nunha simboloxía universal: os traballos de Hércules, as horas do día, os meses do ano, as campanadas de medianoite, etc. E afirmaba que

*Pode lerse o libro coma unha sinxela historia, ou poden saltarse páxinas, se se desexa. Pódese ler coma unha historia moito máis profunda, se non se salta nada. Pode tomarse coma unha especie de sinfonía, ou de ópera, ou aínda de «ópera-western»: é jazz, poesía, canción, traxedia, comedia, farsa, etc.*<sup>22</sup>

E Thomas Mann recoñeceu insistentemente que foi na arte musical onde aprendeu a compoñer e desenrola-la súa narrativa.

Moitas máis declaracións neste sentido poderíamos traer a colación aquí, pero non é necesario: o exemplo da composición musical atraeu a moitos escritores do século XX e así nolo deixaron testemuñado.

No caso de Otero, coído que non sería faltar ó rigor se dicimos que, cando menos algúns dos seus títulos, se prestan a unha lectura musical. Non digo eu que Otero pensase por demais a estrutura das súas novelas, pero certamente, produtos como *Fra Verno*<sup>23</sup> e *Devalar*, dun xeito claro,

22. Citado por Baquero Goyanes, ob. cit., pág. 90.

23. Editorial Nós, Santiago de Compostela 1934. Hai unha segunda edición (Galaxia, Vigo, 1987) con corrección lingüística e un prólogo de Alvaro Cunqueiro que non figuraba na primeira. Non sería desatinado sospeitar que Otero se inspirase para elaborar *Fra Verno* na novela de Joseph Roth (1894-1935) titulada *Radetzky* (1932), pois hai algunhas cuestións que obrigan a establecer a asociación entre os dous textos. Así, refiríndose á novela do alemán, di nunha reseña publicada no número 123 da revista *Nós*, correspondente ó 15 de marzo do ano 1934 (o colofón de *Fra Verno* está datado en novembro dese mesmo ano): «A novela —longa agarda disimulada de un reate fadal, técnica de tempos e fuxidas comparábeles ca música— semella encobrir unha idea de traxedia sen a crásica feita máis coa mesma maneira de acontecer». E tamén son moi significativas, respecto da construción musical da noveliña de Otero, as pala-

posúen unha estrutura sinfónica, moi propia, por outra parte, da novela *unanimista*, que el coñecía ben por ter lido a Jules Romains, A John Dos Passos, a Thomas Mann, etc., como se pode demostrar polas reseñas que lle adicou nas revistas e polas alusións que a eles fai en escritos varios. E o mesmo podemos dicir de títulos como *A romeiría de Xelmírez*, cunha temática sinxela que se ramifica en variadas *fugas*.

En *Fra Venero*, que tamén podemos considerar como unha novela enciclopédica, en tanto en canto o texto parece invitarnos a consultar decote sobre das abondosísimas citas e datos que manexa o autor, ampliando deste xeito a lectura ata o infinito, tal como ocorrería coa lectura dunha enciclopedia ou dun dicionario, en *Fra Venero*, repito, a pegada da música acada a tódolos recunchos do texto e ó mesmo na súa totalidade, que finalmente se nos antolla unha sinfonía que tivese por tema á Europa do século XVIII, tan amada por Otero. O propio Werner, protagonista da novela e dramaturgo na vida real, confesalle ó seu amigo Hoffman (que non é outro que o músico do mesmo nome, tamén nacido en Königsberg, como Zacharias Werner) a mágoa que ten por non dispor da expresión musical: *¡Ouh Hoffman, se eu dispuxera da túa expresión musical!* (89). Salao que mesmo semella saír do peito do propio Otero. Porque a música é liberadora do espírito, no sentir de Werner, do narrador e do propio Goethe, quen, naturalmente, non podía faltar nun texto das características de *Fra Venero*, e a través do cal o autor implícito nos dá unha síntese magnífica da poética oteriana:

*Goethe agradeceu a chegada endexamais prevista. E sentía nova lección no cotián triunfo. O ulido vago, máis do aire que das flores, era unha presenza de ideas. A interpretación do mundo anunciábase enxoito e musical en temas de lírico esforzo, na procura dun estilo. (94)*

Por iso o autor implícito aboia á superficie da escritura, como en tantas outras ocasións, para decirnos que

*Se as Memorias goethianas gardasen o xuício sobre Zacarias Werner, este xuício sería pouco máis ou menos este:*

bras que deixou escritas o noso autor no número 109 (xaneiro, 1933) da mesma revista, con motivo de comentar un libro de Ernst-Robert Curtius titulado *Essais sur la France*: «Curtius enxerga ben a Francia por ser un bo Europeo. Cousa pouco doada pra un xermano por moito que teña cavilado nas quentes roínas de Delfos. Mais Curtius non sinte Europa como a sentiría un Goethiano: en estilo arquitectónico. Sintea en estilo musical. No arquitectónico entra a chousa do pastor e a roína ilustre. Categorias, e un fondo escolleito pra xogar á traxedia. *No musical cantan as almas dos pobos, e no seu tempo a máis humilde pode encher o mundo. No lírico —ao rivés do trágico— non hai crases. Hai verdade e sentimento*». ¿Non constitúen estas palabras toda unha glosa e defensa da propia escritura a ideoloxía oterianas, en xeral, e da visión de Europa que se nos ofrece en *Fra Venero*, en particular? Coido que a resposta non pode ser máis que afirmativa.

*Werner está posuído por Odín. Para ceibalo en grandeza creadora precisaría a expresión da arte titánica que o poeta non ten: a música. Realizándoo, ceibartase del. Non pode facelo. Seguirá ofrecendo ao mundo o espectáculo dun Prometeo. Faille falla un verán que funda ese Odín, grande iceberg xiado que lle colle a alma. E ese sol, agás da música, non o pode atopar na súa Xermania, demasiado primitiva, bárbara, lonxana, instintiva. (99)*

Finalmente, como sabemos, *Fra Venero* remata cunha apoteósica misa de *Requiem*, de Mozart, en homenaxe ó poeta morto:

*Poucas vegadas, dinos o narrador, no derradeiro párrafo da novela, ouvín tan solemne-mente executada a Misa de Réquiem de Mozart. Entón rematei de entender o misterio de Werner. O Lacrimosa e o Tuba mirum cobraron beleza maravillosa no funeral do Poeta. (130)*

Pola súa banda, a noveliña titulada *Devalar*, ten tamén unha lectura musical, en tanto en canto podemos facer dela una execución libre, com ocorre coa *Rayuela*, de Cortázar, abrindo o libro por onde queiramos, sen orde prestablecida, na seguridade de que á final se recompoñerá o todo que Otero quixo evocar con técnicas simultaneísticas e unanimistas. Quizais as catro estacións vilvaldianas poideran servírnos de modelo metafórico, pois Otero non mide o tempo ó xeito convencional, tamén nisto en coherencia fundamental co pensamento de Bergson. Haberase notado que raramente fai alusión o noso autor ó calendario convencional ou á medición do tempo matemático que o reloxo representa. Otero fai o cómputo temporal polas sazóns do ano, os froitos da terra, os despertares ou os aparentes letargos xeolóxicos, nun comenazar e rematar sen fin. Por iso *Devalar* comeza coa vendima e remata na castañeira coa esperanza dun novo ciclo, dunha nova e silenciosa sinfonía que volve a empezar, como nos di a voz do autor no derradeiro párrafo: *Eu prefiro escoitar o silencio misterioso de outro ano para Galiza.*

Así mesmo, hai en *Devalar* técnicas contrapuntísticas, moi propias da arte musical<sup>24</sup>. Pero nesta novela interéсанos máis atender ó rasgo que xa anunciei antes e que serve tamén a facer firme o convencemento da modernidade de Otero no eido da literatura. Refírome ó carácter de novela *unanimista* que indudablemente posee este texto. Otero coñeceu as novelas, poemas e obras dramáticas con que Jules Romains, fundador do *unanimismo*, ilustrou as súas ideas sobre da necesidades dunha harmonía natural e espontánea dos homes que participan dunha mesma emoción<sup>25</sup>.

24. Efecto que Otero consigue con outra técnica complementaria, cal é a do simultaneísmo.

25. Sirvan como exemplo estas palabras de Otero ó se referir ó libro de Alfred Döblin titulado *Wang-Lonn*: «O autor, xudeo, psiquiatra e berlinés, loce a técnica do destino, da oceanografía da conciencia, do *unanimismo*, ao servizo da arte da novela na que as albres non estorban a vista do bosque» (*Nós*, n.º 109, xaneiro, 1933).



Coñeceu o *Manhattan transfer* (1925) e a triloxía *U.S.A. (The 42nd. Parallel, 1930, 1919, 1932, e The Big Money, 1936)* de John Dos Passos, que tamén se pón como exemplo de autor unanimista, en tanto en canto o protagonismo das súas novelas pasa a ser todo un colectivo e non unha individualidade. Ser ir máis lonxe, ben coñecido é o dato de que xa no ano 1926 Otero coñecía á perfección o *Ulysses*, do que traduciu uns capítulos para a revista *Nos*<sup>26</sup> e tamén nesta novela achamos un exemplo de unanimismo, dende o momento en que a intención de Joyce foi facer unha reconstrución total de Dublin, como Dos Passos o faría con New York.

*Devalar* ten claramente a Galicia enteira como protagonista, coma un coro no que cada voz ten o seu tono e a súa función. Otero apenas deixa que se destaque ningún personaxe como protagonista, como non sexa o camiño, que metamorfoseado en mil formas roteiras (estradas, rúas, corredoiras, corredores, etc.) pode chegar a tódolos recunchos do país e saber tódalas historias, dando deste xeito cohesión a un texto que penso non foi entendido en profundidade, ó lle nega-la condición de novela. A este respecto, coido que non deben pasar desapercibidas as palabras con que o autor implícito sae á superficie da derradeira páxina do libro para dicirnos:

*Eu, engaiolado pola ilusión de ter ouvido falar ao camiño, quíxennlle preguntar polas xentes que pasan ao largo das follas de ista novela. Non me astrevín. Nin lle sabería preguntar nin o camiño me houbera respondido. Irán polo mundo adiante cada home, cada muller, cada neno, co seu consciente ou inconsciente tema.*

Aínda hai máis aspectos de modernidade neste texto de Otero, como a innominación dalgúns personaxes («o home de trinta e tantos anos», «o mozo de 17 anos») que atopamos en Kafka; a visión cinematográfica dalgúns secuencias, como a que ten lugar no capítulo V, titulado «Tren Mixto», onde o propio narrador se decata do efecto cinematográfico, ó nos amosar en tempo presente e elementos xerundivos, é dicir, en formas ben propias do guión cinematográfico, que:

*A máquina ten medo do ecoar ridículo do seu berro na noite; una vibración esclerosada recorre a soá do tren que comeza a camiñar coma un verme. E aló vai un elenco da Humanidade clasificada en primeira, segunda e terceira e nos refuxios do personal, cinguida a tódolos ámpidos da vida por relacións e lembranzas que acompañadas ao morto rolar do mixto vanse desenvolvendo con ralenti dunha fita vella de cinema (55-56).*

26. Apareceu no número 32, pertencente ó 15 de agosto de 1926.

27. Nin Nicole Dulin Bondue, que reconece as «numerosísimas veces» que Otero cita a Bergson (*El granito y las luces*, Edicións xerais de Galicia, 2 vols. Vigo, 1987. Vid. vol. II, páx. 328), nin X.G.G., que fai a crítica do libro da estudiosa francesa, parecen decatar-se da transcendencia que o pensamento do afamado filósofo tivo para o escritor de Trasalba (Vid. X.G.G., «Franza (sic) nos nosos escritores», *GRIal*, 99, xaneiro-febreiro-marzo de 1988, páxs. 102-111).

Así mesmo, xa aludín antes ó simultaneismo, que tamén detectamos en *Devalar* e que foi tan aplaudido na novela moderna, en textos como *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, ou *Rayuela* de Cortázar. Podíamos tamén rastrear o creacionismo, o hilozoísmo, a greguería, etc, non só neste senón noutros moitos textos oterianos; rasgos todos eles que nos levarían a un tema moi interesante, cal é o da influencia das avangardas poéticas na prosa narrativa e, concretamente, na de Otero Pedrayo. Pero coido que abonda co exposto para demostrar que Otero Pedrayo foi un renovador da novela con méritos equiparables ós que se lle recoñecen a outros escritores doutras literaturas.

Ocorre, non obstante, que Otero non aproveitou ata as súas últimas consecuencias os achados que a súa potente intuición lle proporcionou, pois non soubo ou non quixo pararse a considera-las técnicas de renovación que tales achados reclamaban e que certamente foron explotados abondo noutras latitudes. Refírome, por exemplo, ós novos puntos de vista, ás novas perspectivas narratolóxicas que aparecen ó longo do século. Otero seguiu a narrar dende a terceira persoa omnisciente sen se decatar que moitas veces un cambio de punto de vista e conseguinte alteración da persoa gramatical, haberían mellorar considerablemente os textos. Pero non o fixo así e non é do caso facer elucubracións ó respecto.

Baixo o meu punto de vista, pois, a devoción de Otero por Bergson non é algo accidental e pasaxeiro senón esencial e que está ben xustificada<sup>27</sup>, xa que a obra do filósofo francés, á parte de servirle de teoría e de consolo na construción do seu concepto dunha Europa máis humana e libre, permitiulle deixar ceibe o potencial lírico dende o que facer unha interpretación de Galicia e do mundo e liberarse dos xustillos de razón para compoñer unha literatura que ben merece ser divulgada fóra das nosas fronteiras.