

DE TRASALBA A LOURENZÁ: A PAISAXE NA OBRA DE FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO

FROM TRASALBA TO LOURENZÁ:
LANDSCAPE IN THE WORK OF FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO

María López-Sáñez
Real Academia Galega
Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0002-8335-1687

Resumo: Como ensaísta e crítico literario, como creador e viaxeiro, Francisco Fernández del Riego puxo a paisaxe no centro da súa obra, trazando unha continuidade entre a xeración Nós e a dos 50 á que el pertenceu, e que ocupou un lugar sobranceiro no ensaísmo sobre a paisaxe en Galicia. A carón de ensaios de compañeiros de xeración como “Abrente e solpor da paisaxe”, de Celestino Fernández de la Vega, Del Riego legounos en “Panorámica da nosa paisaxe literaria”, asinado como Salvador Lorenzana (1955), unha visión transversal da literatura galega desde a perspectiva específica do tratamento da paisaxe. Neste achegamento é axiña perceptible un nesgo cara á sensorialidade que transcende o visual e unha atención moi especial cara ao elemento animal na paisaxe. En coherencia con esta perspectiva crítica, na propia produción literaria, como en *O cego de Pumardedón*, Del Riego opta, nunha novela na que a recreación da contorna e do espazo resulta central, por un protagonista cego, para así pór o foco sobre os outros sentidos. De xeito transversal ás súas diversas facetas é posible identificar un modo persoal e moi específico de achegamento ao territorio e á paisaxe que nos propoñemos explorar nas seguintes páxinas.

Abstract: : As an essayist and literary critic, artist and traveler, Francisco Fernández del Riego put landscape at the centre of his work, thereby tracing a continuity between the “Nós” Generation and the Generation of 1950 to which he belonged, and which occupied a prominent place in essays on the landscape in Galicia. In addition to essays by colleagues from the same generation, such as “Abrente e solpor da paisaxe”, by Celestino Fernández de la Vega,

Del Riego contributed “Panorámica da nosa paisaxe literaria” (1955), under the pseudonym of Salvador Lorenzana: a cross-sectional view of Galician literature from the specific perspective of the depiction of the landscape. A bias towards sensoriality that transcends the visual and a considerable focus on animal elements in the landscape is quickly perceptible in this approach. In line with this critical perspective and in the literary production itself, as in *O cego de Pumardedón*, Del Riego opts for a blind protagonist in a novel in which the recreation of the environment and space is central in order to focus on the other senses. Transversal in terms of its various facets, it is possible to identify his personal and very specific way of approaching the territory and the landscape that will be studied in this article.

Palabras chave: Francisco Fernández del Riego, “Panorámica da nosa paisaxe literaria”, *O cego de Pumardedón*, paisaxe literaria, descrición.

Key words: Francisco Fernández del Riego, “Panorámica da nosa paisaxe literaria”, *O cego de Pumardedón*, literary landscape, description.

A paisaxe foi un elemento central para a xeración de Francisco Fernández del Riego. Sobre ela, a xeración dos 50 asentou os alicerces do xénero ensaístico, ata o punto de que se pode afirmar que foi a responsable, en gran medida, do proxecto e da estratexia culturalista que se desenvolveron nos escuros anos da longa noite de pedra. Del Riego recolleu o elo de Otero Pedrayo e compartiu época, vencellos e intereses con algúns dos homes que escribiron os ensaios máis lúcidos e suxestivos sobre a paisaxe en Galicia, como “Abrente e solpor da paisaxe”, de Celestino Fernández de la Vega (1958), ou *Mito e realidade da terra nai*, de Xoán Rof Carballo (1957). O propio escritor mariñao contribuíu a este afondamento ensaístico na paisaxe cun vasto artigo que percorre transversalmente a produción literaria galega, “Panorámica da nosa paisaxe literaria”, asinado co pseudónimo de Salvador Lorenzana. Este traballo pecha o volume colectivo *Paisaxe e cultura*, publicado por Galaxia en 1955. Significativamente, o libro ábrese co ensaio de Otero Pedrayo “Ensaio sobor da paisaxe galega”. A organización estrutural do volume deixa patente a conciencia que tiñan os seus impulsores de estaren efectuando un relevo, un trasvase dunha xeración a outra, da xeración Nós á xeración de Galaxia, entendendo que a paisaxe era un elemento fulcral dese troco e desa continuidade.

A circularidade sublíñase con referencias cruzadas no primeiro e último dos textos, o de Otero Pedrayo e o de Del Riego, de recoñecemento e de plasmación dese diálogo arredor da paisaxe. “Galaxia chega, como no seu tempo chegou Nós,

e a paisaxe, a tona e pel sensitiva da nosa Terra, ó recibila, fondamente se alegra” (Otero Pedrayo 1955, p. 47). Ao final da obra, Del Riego reafirma o vencello e a débeda co tratamento da paisaxe no autor ourensán: “Quizaves ninguén coma Otero Pedrayo acertou, antre nós, a pintar a paisaxe de Galicia cun grado máis fondo de espiritualidade” (Lorenzana 1955, p. 244), idea e débeda que recoñeceu noutros escritos, como en *Galicia*: “Foi o mestre Otero Pedrayo quen me abriu de par en par as portas do mundo xeográfico deste país noso”.

A paisaxe ten en Francisco Fernández del Riego unha presenza transversal á súa dimensión de ensaísta e crítico, de creador literario e de viaxeiro. Atendendo a estas tres facetas podemos achegarnos á singularidade e á fasquía propia da súa percepción e do seu tratamento.

O “AMOR PREFERIDO DOS NÓSOS POETAS”: ANÁLISE CRÍTICA DO TRATAMENTO DA PAISAXE NA LITERATURA GALEGA

O artigo “Panorámica da nosa paisaxe literaria” ábrese afirmando a relevancia deste elemento na experiencia humana: “A significación da paisaxe no vivir humano ten un valor transcendente” (Lorenzana 1955, p. 219). Del Riego atribúe a este feito un valor causal, explicativo respecto á centralidade que ten na propia literatura galega: “Velaí por que os nosos escritores e poetas, cando quixeron ir á procura do espírito do país natal, tiveron que ollar a paisaxe” (1955, p. 220), chegando a afirmar que “[a] Natureza é o amor preferido dos nosos poetas”. Deste xeito, traza un traxecto desde o psicolóxico, individual e vivencial cara ao colectivo, territorial e cultural.

Existe unha filiación de pensamento co seu compañeiro de xeración Celestino Fernández de la Vega. Hai, en “Abrente e solpor da paisaxe”, a ollada dun filósofo que afonda na categoría estética da paisaxe e na súa conformación histórica; ideas que aparecerán desenvolvidas e sustentadas no ensaio de De la Vega asúmense e incorpóranse no de Del Riego dun xeito máis sintético, simplemente como presupostos, para o seu afondamento na literatura galega. Así acontece coa asunción da paisaxe como un “invento romántico” ou do Romanticismo como un intre decisivo en que “a paisaxe deixa de ser elemento accesorio pra se trocar en tema principalísimo” (1955, p. 220).

A análise transversal e o repaso do tratamento da paisaxe nos nosos escritores arrinca coas grandes figuras do Rexurdimento. Pouco a pouco, van aparecendo os trazos que caracterizan a singularidade de Del Riego na súa percepción e achegamento á paisaxe, plasmados, tamén, como veremos, na súa produción ficcional. O primeiro (e quizais o principal) trazo desa singularidade é a multisensorialidade, pois a súa visión da paisaxe é fondamente sinestésica e inmersiva.

Nas definicións da paisaxe como categoría e construción cultural non asimilable sen máis á natureza, é esencial a noción de percepción perspectivizada, o cal implica un posicionamento focalizador e unha captación de índole estética e non meramente funcional. Desta mesma definición, que, con lixeiros matices, se atopa en moitos teóricos da paisaxe (Fitter 1995; Roger 1997), destaca, sen dúbida, a súa dimensión visual. Na propia pintura paisaxística, tan determinante na historia estética do concepto, a paisaxe redúcese en gran medida, como resultado das características propias da arte pictórica, ao visual, quedando limitados outros sentidos á evocación que poida suscitar a estampa.

Mais Del Riego rachou radicalmente con esa centralidade da vista na captación da paisaxe e fíxoo tanto na súa lectura da nosa tradición literaria coma no seu propio tratamento literario. Os elementos visuais, como o cromatismo, intégranse con outros que apelan aos outros sentidos. “Cor, son, cheiro, tacto, sabor, figuras, entran a formar a integridade da atmosfera paisaxística” (Lorenzana 1955, p. 221). E este, que se fai presente xa nun momento bastante inicial do ensaio, é o trazo característico e definitorio da súa ollada singular sobre a paisaxe. O concepto de Natureza aparece xa con maiúscula e, ao falar de Rosalía, el mesmo acode a unha metáfora de índole paisaxística: “A súa poesía aseméllase á neboa incerta que aboia sobre do campo, e ó murmurio dos piñeiros na beiramar” (1955, p. 223). Con todo, malia que Rosalía foi, sen dúbida, a autora que concitou máis interese na súa xeración, especialmente na atención ao tratamento da paisaxe, no seu repaso transversal Del Riego deita un potente foco sobre a produción de Pondal, algo que se explica xustamente pola singularidade do gusto tan especial que sente pola dimensión auditiva. Pondal apela aos “sons, brúidos, susurros, murmurios, o balbordo do mar, o ouvear do vento, o zoar dos piñeiros” (1955, p. 226). E, ao carón da dimensión auditiva, agroma outra nota dominante na ollada que Del Riego deita sobre a contorna: a atención prestada ao elemento animal da paisaxe, a fauna, parcialmente explicable pola propia importancia do auditivo e por seren moitas veces os animais (nomeadamente os paxaros) os que introducen este sentido. A “fauna de paxaros, de feros corvos”, as “píllaras lixeiras”, os “mazaricos” (1955, p. 225).

Esas liñas identificadas xa no achegamento ao Rexurdimento prolónganse no percorrido que fai polos autores posteriores e convértense en determinantes para as comparacións e as xerarquías que establece. Así, na análise da lírica novecentista pon o foco sobre a produción de Noriega Varela e Ramón Cabanillas, salientando o predominio da vista no primeiro poeta, que se recrea no máis espiritual dos sentidos: “Hai na paisaxe de Noriega cores, brillos, reflexos, unha fonda calidade plástica” (1955, p. 230). Mais eleva sobre esa ollada o tratamento máis sensorial e atento aos diversos sentidos de Cabanillas, no que percibe “un goce máis sensual,

máis sonoro” (1955, p. 232), ofrecendo “unha mestura das sensacións visuais coas acústicas, e, aínda coas olfactivas”. De aí que se perciba unha preferencia polo tratamento dado á paisaxe no segundo dos autores, malia que saliente a fauna e flora montesías perceptible na poesía de Noriega Varela. Engádesse, así, a través do tratamento destes dous autores, unha explicación posible á preferencia de Del Riego polas impresións dirixidas aos outros sentidos, ás que atribúe unha maior sensualidade, fronte á espiritualidade que atribúe á vista. Unha propensión de gusto e carácter cara ao deleite gorentoso, sensual e hedonista dos sentidos explicaría, daquela, un achegamento que soborda a mera estampa visual na percepción e experimentación da contorna natural.

A oposición establecida entre Noriega Varela e Ramón Cabanillas replícase, de xeito semellante, na comparación que establece entre Luís Amado Carballo e Aquilino Iglesia Alvariño. No primeiro caso, como acontecía con Noriega Varela, ponse de relevo a sensibilidade plástica, a raigaña pictórica, o cromatismo; mentres que Iglesia Alvariño se caracterizaría pola multisensorialidade, na que sobrancea o musical, o olfactivo e mesmo o pouco frecuente sentido do gusto: “sensibilidade musical e pictórica e olfactiva [...] Tamén o senso do gusto, pouco frecuente na lírica galega” (1955, p. 239).

Ao se achegar á xeración Nós, Del Riego comeza, como non podía ser doutro xeito, por Ramón Otero Pedrayo, a quen reconece como mestre na percepción xeográfica do país. Ao referirse ao seu modo de representación de Galicia, emprega, significativamente, o termo de “espiritualidade”, vencellado á dimensión plástica e visual: “Quizaves ninguén coma Otero Pedrayo acertou, antre nós, a pintar a paisaxe de Galicia cun grado máis fondo de espiritualidade. Non hai emoción máis sentida que a súa cando se pon en contacto coa natureza do seu país” (1955, p. 244). A multisensorialidade é, novamente, o que fai que se deteña de xeito especial nas descrições de Vicente Risco, caracterizadas por unha amalgama sinestésica de impresións dos sentidos:

Nunha paisaxe recendente, de soutos sombrizos, o escritor escoita lenes brúidos, lixeiros estralares. Antremedias do silencio mesto séntese a caída das follas secas, e o ecoar das pisadas sobre das follas húmicas. Óense recendos de campía, o cheiro dos soutos e o da sombra dos castros. E todo adobiado por un vizoso cromatismo: as herbas verdes, as follas cobreadas e douradas, o sol a rebrillar amortecido na fondura. (1955, pp. 246-247)

Pola contra, a brevidade coa que se refire a Florentino López Cuevillas vai acompañada dunha constatación do predominio case absoluto da dimensión

visual na súa obra: “Fóra dalgunha leve alusión acústica, o prosista envórcase de cheo na aventura pictórica” (1955, p. 248).

Percíbese, pois, unha pauta que vai determinando o gusto e a valoración da análise de Del Riego, así como a atención prestada a cada autor, de maneira que a multisensorialidade e a presenza da fauna e o son que introduce na natureza se converten en elementos determinantes da atención prestada e en claros factores de ponderación positiva. Así acontece con Ánxel Fole, no que conflúen ambos os elementos: “Hai unha constante propensión, no prosista, a evocar a flora e a fauna que poboan as súas paisaxes. Non é estraño escoitar o canto do paspallás, o chirlar das anduriñas, o asubío dos aurioles, o voo das pombas, o ouvear dos cans” (1955, p. 251) e tamén con Álvaro Cunqueiro, que esixe de Del Riego o recurso á personificación e á metáfora para poder describir “o sortilexio das súas visións da paisaxe”: “A finura e a ledicia das cousas e do ambiente choutan en irisacións, en músicas e en cores” (1955, p. 251).

A VISIÓN DO ESCRITOR: A PAISAXE EN O CEGO DE PUMARDEDÓN

A novela *O cego de Pumardedón* pode servirnos como elemento de contraste para analizarmos a coherencia ou discrepancia entre o que Fernández del Riego valora como crítico literario e a súa propia aposta estética. Aparentemente, o protagonismo dunha personaxe cega, que se converte na entidade focalizadora do universo narrativo, semella en contradición co feito de que o libro teña unha forte dimensión paisaxística; mais, pola contra, trátase dunha obra na que o esencial recae xustamente na descrición da sensación inmersiva e envolvente do territorio. A escolla dun cego como focalizador convértese, así, de feito, no mecanismo, sen dúbida consciente e intencional, que permite prescindir do visual para colocar o foco sobre os outros sentidos e sobre os elementos naturais que os interpelan: o borboriño da chuvia, o vento, as campás e os trebóns, os foguetes e os fogos de artificio, o son do reloxo, o canto dos paxaros e o algareo dos grilos. Con todo, a vista, a través de diversos mecanismos que teñen que ver coa memoria e coa imaxinación, tan importantes no conxunto da produción do autor mariño, tamén está presente.

O protagonista non só é cego, senón que se chama Mauro, nun exemplo máis da tendencia ao xogo simbólico de Del Riego con antropónimos e topónimos. O propio *Pumar de Don* é un dos topónimos que el evoca ao comezo de *Lourenzá*. Cego, envolto na brétema e sumido na escuridade, Mauro protagoniza unha novela que xoga coa memoria histórica e coa autoficción; nela teñen unha presenza constante o xardín que rodea a casa e o camiño, a campiña, os espazos

lembrados, as árbores e o sabor dos seus froitos, e por iso a personaxe sente o degoiro de saír, expresado de contino: “Abre de par en par as fiestras do cuarto. A vida está fóra delas. O xardín esténdese maino, recendente, amigo. Devece daquela co desexo de saír” (Fernández del Riego 1992, p. 53). A campiña tórnase no último consolo:

Soamente aquí, en Pumardedón, séntese revivir como queredría vivir sempre. Co vento acariñándolle a face, aínda que mutilada pola cegueira, a volta con novos pensamentos. A campiña familiar, que coñeceu outrora e que agora resuscita na memoria, ensináralle a alentar, a pensar. É a mesma campiña íntima, tan axeitada á sensibilidade, delicada, ao pensamento senlleiro. A campiña sentimental da nenez, despois excitante, moral, da mocidade. (1992, p. 139)

O simbolismo dos nomes, a dimensión autoficcional da novela e o seu entroncamento coa memoria histórica reforzan o funcionamento do espazo no sentido simbólico (e mesmo de correlato obxectivo) que se fai explícito no relato. A asimilación do xardín co eu afirmase deste xeito: “Mauro debrúzase un algo, e as pingas caen na súa faciana. Alenta o recendo do xardín mollado. Entretense, porque ese xardín baixo a treboada é, en certo xeito, coma unha imaxe de si mesmo” (1992, p. 7). A propia alusión explícita ao tópico do *hortus conclusus* faise en referencia non ao xardín real que arrodea a casa, senón ao corazón de Mauro: “O corazón de Mauro viña ser daquela —segundo reza a xaculatoria virxinal— ‘hortus conclusus’, pecho, imposible de castrar” (1992, p. 13). Tamén o tópico do paraíso perdido da infancia proxecta a súa sombra sobre o tratamento espacial, ao facerse explícita a procura que o protagonista fai no seu retorno e pechamento en Pumardedón buscando un acubillo que lle permita “reatopar o clima da nenez” (1992, p. 25), do intre previo á guerra e á traxedia que o condenou á cegueira, un tempo no que o mundo aínda se presentaba ante el coma un “mundo novo”, baixo a idea dun “ideal anovador”.

Só nunha ocasión en toda a trama narrativa abandona Mauro Pumardedón, nunha viaxe que resulta frustrada na súa intención e finalidade e que se resolve no retorno ao espazo central, único, identificado co propio personaxe. Ese peche en si mesmo, o seu corazón coma *hortus conclusus*, exprésase tamén a través da precariedade das demais relacións humanas. Laura, a muller, é unha presenza “ausente” cara á que sente agradecemento; mais esperta nel a conciencia da morte, un “cartucho queimado do amor”. A mesma metáfora reaparece para se referir á súa relación pasaxeira con Xenerosa. O amor semella ausente da novela, e nin a morte de Laura nin o remate da relación con Xenerosa causan gran pesar nin conmoción. Mauro é un personaxe entregado a si mesmo e a única expansión do seu

eu é a casa, o xardín e a campía, de xeito que a súa exploración é unha forma de autoconhecimento. Poida que por iso haxa un rexeitamento do espazo urbano, do lugar no que se plasma a civilización, nunha procura do eu a través da Natureza: “Neses momentos xa chegara á conclusión de que as cidades, as fábricas, os libros, a ciencia, a radio, os autos que pasaban veloces polas estradas principais, eran algo irreal e efémero en comparación coa Natureza” (1992, p. 9).

Así pois, a presenza dun personaxe focalizador cego nunha narración marcada pola forte dimensión representacional e a importancia da contorna circundante tradúcense nunha plasmación marcadamente multisensorial, na que o habitual predominio das impresións visuais se ve amortecido e cede a miúdo terreo ante a captación auditiva, táctil ou olfactiva.

No ámbito desa pluralidade dos sentidos, a primacía corresponde, sen dúbida, ao oído: o son do reloxo marca o transcurso das horas; as campás, os tronos, os fogos artificiais irrompen na campía; o algareo dos grilos e o canto dos paxaros fan patente a vida buligante da fauna na natureza:

De moi lonxe chegan os tanguidos das campás. Mauro anda a esvarar por un plano de semiinconsciencia que non lle impide ouvir todos os ruídos da noite: o ladro do can distante. Os berros monótonos dunha curuxa. En voz monocrorde, o mar que se laia (1992, p. 49).

Ás veces é o olfacto o sentido dominante, chegando mesmo a guiar a Mauro. Como na ocasión en que percibe un cheiro que non identifica ao comezo, que non é o que outras veces captaba dos caraveis ou do céspede, que o vai guiando, pensando nun momento que poida ser o das marismas ou dalgún xardín veciño, e que acaba resultando un forte recendo a piñeiros:

A noite recende fortemente a piñeiros, a agullas de piñeiro, a pinas entreabertas zumegantes de resina. Cada inspiración é como unha ferida. O vento bafexa algunhas lufadas húmidas. O xardín cheira a caravel, a roseira murcha, a follas mortas. (1992, p. 34)

Como resultado da amálgama de sentidos, da multisensorialidade na representación do mundo natural, emerxe, decote, a sinestesia. Trátase da figura dominante e máis característica da novela e soborda as pasaxes descritivas, infiltrándose nas da memoria. Aparece, por exemplo, na evocación do compañeiro de batalla, Ernesto, que, coa súa man dereita seiturada pola metralla, nunha das pasaxes máis líricas da obra, xa nunca poderá escribir o seu “soneto de seda”.

A beleza da paisaxe serve para intensificar o contraste coa crueza bélica. Revisítase sempre o tópicos da indiferenza da guerra á beleza da paisaxe na que transcorre, unha idea que xa fora tratada por outros autores como Erich María Remarque (1929). O avance dos exércitos sobre o territorio prodúcese contrastando a deshumanización e a indiferenza fronte aos trazos estéticos da contorna e os seus elementos específicos da flora e a fauna, que aparecen así tamén feridos pola contenda:

A estadea bélica camiñaba allea aos contrastes, aos desdobramentos do horizonte. (1992, p. 50)

Os soldados avantaban, apoiados polas baterías, adiantados polos tanques. Cantaban as metralladoras ao pé das restrevas. Entre o seu mecánico fogo granado, as bombas de man, os morteiros, abrían profundos, escuro calderóns. O batallón de Mauro recuaba cara ao punto de partida. Torcen logo por un vieiro poeirento que levaba a un sobreiral. [...] No ceo, rachado de azuis intactos, soaba só o rechouchío da laverca, arredada, arredada. (1992, p. 51)

A loita esvaecía entre as árbores, entre os pequenos outeiros. Os tiros illados das avanzadiñas ecoaban nas sobreiras. (1992, p. 53)

A PERCEPCIÓN DO VIAXEIRO: A PAISAXE NOS ESCRITOS DE VIAXES DE FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO

A produción de Del Riego é especialmente vizosa en textos de evocación de viaxes, moitos deles breves e publicados na prensa periódica e outros máis extensos e sistemáticos. En conxunto, estes artigos permítenos achegarnos a unha intensa actividade de percorrido do territorio focalizada desde a ollada do home interesado na cultura, na antropoloxía e na sensibilidade paisaxística. Nesa multiplicidade de textos, case imposible de abranguer na súa totalidade, constátase unha fonda coherencia coa perspectiva do crítico e do autor literario, corroborándose, como notas dominantes e características, trazos propios e específicos e tamén outros compartidos, como a multisensorialidade e a atención ao elemento animal na natureza, que fortalecen, aínda máis, a íntima ligazón dos tres planos: o do crítico, o do escritor e o do viaxeiro. Referímonos á frecuencia coa que, na evocación do percorrido polo territorio, emerxen as referencias literarias, proxecándose, sobre a paisaxe, a sombra dos escritores que a cantaron.

Así, a modo de simple exemplo, en “Onde remata o vello mundo”, a lembranza dunha viaxe xa afastada no tempo polas terras de Fisterra acaba levando á evocación de Eduardo Pondal e de Gonzalo López Abente e o artigo péchase, de feito, de modo fundamente literario e sonoro, acudindo á metáfora musical para referirse ao vento e aos piñeiros, ao xeito da poesía do escritor bergantiñán, investindo a paisaxe de reminiscencias mitolóxicas, da presenza de naiades e titáns:

Escoitabamos, na impresionante soedade, a música filarmonizada polo mar, o vento e os piñeiros. A paisaxe grandeira, asolada, que Pondal cantou, erguíase de novo da nosa presenza. E ó seu esconxuro, a figuración do deus iñoto que, asegún Strabón, presidía os ritos misteriosos dos celtas nas noites de luar. (Lorenzana 1952, p. 19)

CONCLUSIÓNS: A PAISAXE INMERSIVA, SONORA E HABITADA POLA FAUNA DE FRANCISCO FERNÁNDEZ DEL RIEGO

Nun artigo publicado en *Nós* no ano 1932, “Encol do elemento animal na paisaxe”, afirmaba Otero Pedrayo que “[o] elemento animal fica o máis esquencido de todos os que nas diferentes combinacións integran a paisaxe. O máis fuxitivo. O apenas sinalado” (1932, p. 158). No mesmo texto constataba, o autor de Trasalba, que esta aparente insignificancia non impedía que, desde a antigüidade, o animal tivese unha fulcral función simbólica. A explicación do aparente paradoxo radicaba, para el, na dimensión fuxidía do animal na paisaxe, no carácter efémero, fugaz, da súa presenza, en contradición coa quietude que se procura na plasmación paisaxística. De aí que, ao referirse especificamente aos paxaros, chegase a cualificalos como “sintetizadores dun instante da paisaxe” (Otero Pedrayo 1932, p. 161). Poida que, por iso mesmo, se distanciase dese predominio tradicional da dimensión plástica e visual desta categoría para afirmar a importancia do son e a presenza do animal:

A paisaxe non pode ser como no cadro, muda. A paisaxe exprésase en sonoridade. [...] A sonoridade mecánica manda na paisaxe inverniza: romor de vento, de choiva. A sonoridade vital enche dende a primadeira o outono a paisaxe. Cantar do moucho, do reiseñor, do sapo, vibración de élitros, croar das ráns. A sonoridade animal enche moitas paisaxes. (Otero Pedrayo 1932, p. 160)

Este artigo de Otero Pedrayo do ano 1932 ben podería constituír o manifesto paisaxístico de Fernández del Riego, quen se achega á análise da paisaxe na literatura, crea os seus propios textos literarios e plasma os espazos desde a perspectiva do viaxeiro seguindo os principios da sonoridade e a presenza do elemento animal.

Del Riego, tomando o relevo da xeración Nós e recoñecendo, de xeito explícito, o maxisterio de Otero Pedrayo, intégrase na xeración dos 50, para a que a paisaxe foi determinante na súa consolidación do xénero ensaístico, e atende esta categoría nas súas distintas facetas: a de crítico, a de escritor, a de viaxeiro. A coherencia do tratamento transversal da paisaxe nos tres tipos de textos permítenos achegarnos a unha visión fondamente persoal e propia da paisaxe, mesmo a unha teoría implícita que se corresponde coa expresada por Otero en *Nós* no ano 1932. Nas páxinas de Del Riego, mergullámonos nunha paisaxe inmersiva, sonora, habitada pola fauna, nunha captación que non é plástica, atemporal e estática, senón que apreixa a cualidade evanescente e fuxidía dun horizonte abraiante atravesado polo voo paisaxeiro da laverca nun instante da batalla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Fernández de la Vega, Celestino (1958). Abrente e solpor da paisaxe. En: *Homenaxe a Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: Galaxia, 103-128.
- Fernández del Riego, Francisco (1992). *O cego de Pumardedón*. Vigo: Ir Indo.
- Fitter, Chris (1995). *Poetry, Space, Landscape. Toward a New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lorenzana, Salvador [Francisco Fernández del Riego] (1952). Onde remata o vello mundo... *Alborada. Órgano del Centro Gallego de Barcelona*. [Xullo de 1952], 17 e 19.
- Lorenzana, Salvador [Francisco Fernández del Riego] (1955). Panorámica da nosa paisaxe literaria. En: *Paisaxe e cultura*. Vigo: Galaxia, 217-257.
- Otero Pedrayo, Ramón (1932). Encol do elemento animal na paisaxe. *Nós*. 105, 158-162.
- Otero Pedrayo, Ramón (1955). Ensaio sobor da paisaxe galega. En: *Paisaxe e cultura*. Vigo: Galaxia, 45-105.
- Remarque, Erich María (1929). *Im Westen nichts Neues*. Berlin: Propylaen Verlag.
- Rof Carballo, Xoán (1989 [1957]). *Mito e realidade da terra nai*. Vigo: Galaxia.
- Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.