GRIAL

127

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXIII / 1995

APROXIMACIÓN Á NARRATIVA GALEGA

SILVIA GASPAR:
A narrativa excéntrica (1985-1995).

DOLORES VILAVEDRA:
De *Polaroid* a *Tic-tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo.

XOÁN GONZÁLEZ-MILLÁN:
Loaira: a cartografía dun texto labiríntico.

CARMEN MEJÍA RUIZ / ISABEL GARCÍA PIQUERAS:
Aproximación á obra narrativa de Darío Xohán Cabana.

PEDRO HERNÁNDEZ:
Os mortos daquel verán na traxectoria narrativa de Carlos Casares.

JUAN RENALES:
A narrativa de Víctor F. Freixanes (1988-1993): a meditación sobre o tempo.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ:
A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia.

DOLORES VILAVEDRA:
Entrevista con Bernardo Atxaga.

GRIAL

127

XULLO, AGOSTO, SETEMBRO

TOMO XXXIII / 1995

Director:
CARLOS CASARES
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, XAVIER CASTRO,
CARLOS X. FERNÁNDEZ, GUSTAVO ADOLFO GARRIDO,
MODESTO LÓPEZ BOUZAS, HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño: M. JANEIRO
EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, suscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
E-mail: alba@galaxia.es
Imprime: OBRADOIRO GRÁFICO, S. L., Avda. Rebullón, 49 - MOS
ISSN: 0017-4181 / DEPÓSITO LEGAL: VG-99-1963

Esta revista é membro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España).

APROXIMACIÓN Á NARRATIVA GALEGA

317 SILVIA GASPAR: A narrativa excéntrica (1985-1995).

333 DOLORES VILAVEDRA: De *Polaroid* a *Tic-tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo.

345 XOÁN GONZÁLEZ-MILLÁN: *Loaira*: a cartografía dun texto labiríntico.

371 CARMEN MEJÍA RUIZ / ISABEL GARCÍA PIQUERAS: Aproximación á obra narrativa de Darío Xohán Cabana.

383 PEDRO HERNÁNDEZ: *Os mortos daquel verán* na traxectoria narrativa de Carlos Casares.

395 JUAN RENALES: A narrativa de Víctor F. Freixanes (1988-1993): a meditación sobre o tempo.

407 XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ: A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia.

427 DOLORES VILAVEDRA: Entrevista con Bernardo Atxaga.

435 LIBROS:
MARÍA XOSÉ QUEIZÁN, HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, DOLORES VILAVEDRA, OLGA NOVO, LUÍS FERNÁNDEZ PÉREZ, ALBERTE MARTÍNEZ LÓPEZ, XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ, MIRO VILLAR, PILAR CASTRO.

463 TEATRO:
DAMIÁN VILLALAÍN.

467 A CULTURA NO MUNDO:
GUSTAVO A. GARRIDO.

469 ÍNDICE DE COLABORADORES.

A narrativa excéntrica (1985-1995)

Silvia Gaspar

Á hora de abordar o período literario 1985-1995, sempre salta na mente unha punxente dúbida sobre a dependencia avaliadora que suscitan as datas míticas. ¿Por que unha década? ¿Por que esta? Ou é que se pode estimar unívoca a partición azarosa destes dez anos. Pero cómo considerar, se non, este decenio artificial mais intrinsecamente debedor da etapa que marcou 1975. Porque, aínda que a morte do dictador Franco parece enviar á noite dos tempos, o período que agora abandonamos é un resultado inmediato dos cambios que se operaron a seguir. Con matemática precisión, 1981 sinalaba no 23 de febreiro o final dun tempo xa imposible e, en outubro, coas eleccións ó Parlamento Galego, a entrada definitiva nun mapa distinto. Rota a dinámica social vixente no franquismo e renovado o sistema de relacións políticas (o PSOE no Goberno, en 1982), a comunidade galega exploraba as posibilidades do seu flamante goberno autónomo mentres se preparaba para encaixar a incorporación na macroestructura europea. E logo, o galego nas aulas, a Lei de Normalización Lingüística en marcha e a TVG preparando a súa emisión inaugural. Os nenos que nunca viran o NO-DO entraban na Universidade. Nesta explosión escomezaba a década 1985-1995, e todas as forzas debían reagruparse.

O HERDO DOS 80

Se damos un repaso á producción narrativa desde 1985 poderemos constatar unha certa periodicidade que axuda a construír unha imaxe de conxunto. Porque por máis que o home é un ser suxeito ás incidencias cíclicas, e por máis que estas incidan no seu pensamento, eminen-

temente simbólico, non deixa de sorprender a fidelidade con que os fenómenos sociais seguen o sistema métrico decimal. Deste modo, a década nacía cun 1985 bifronte que vía a narrativa dos anos anteriores nas publicacións de Alcalá (*Tertúlia*), Margarita Ledo (*Trasalba*), Paco Martín (*Ramón Lamote*) e mesmo Ferrín (*Arnoia, Arnoia*), ó tempo que daba saída a unha novela de Manolo Rivas (*Todo ben*), tímido anticipo dunha corrente renovadora que se iría facendo forte raiando os 90.

En canto ós primeiros nomes, trátase da chamada inicialmente promoción "do Pedrón de Ouro", denominación que logo se habería dilatar coas "novelas do Premio Chitón" (Tarrío, 1987) e mais as do Blanco Amor. Estes autores, xa abondo reseñados, son os que empezan a publicar en torno á data lindeira de 1975 e que se dan a coñecer como formación coa abondosa convocatoria de premios que se deu a seguir. Os nomes de Martínez Oca, Ignacio Taibo, Xavier Alcalá ou Víctor Freixanes quedan unidos ós de Alfredo Conde, Ursula Heinze ou Paco Martín, e aínda que o conxunto non está suxeito a marcas xeracionais, si manteñen en cambio certas pautas de uniformidade: unha prosa directa, testemuñal, unha predilección polos asuntos vencellados coa realidade inmediata e certa acusada ambición pola novela, producto da avantaxada aprendizaxe das técnicas postas en marcha nos anos 50 e que materializa unha xeneralizada vontade normalizadora da prosa galega. Mais co aninovo de 1985, as producción destes autores parecen rebasar un pico de serra resolto con fortuna desigual por cada un deles, de modo que as súas proxeccións posteriores se viron determinadas polo dobre carácter da promoción: un conxunto de francotiradores a viviseccionar o seu universo. Tal é o caso (moi significativo) de Alcalá, que en 1985 publica unha polémica *Tertúlia* sen visos de futuro, e que só seis anos despois atopará unha vía narrativa satisfactoria na crónica de viaxes, en *Latitude Austral*, de 1991, e *Arxentina, Viaxes ao país de Elal* e outras reportaxes, o ano seguinte. Tamén os demais integrantes da promoción tenden nos anos seguintes a caer nun silencio ocasionalmente velado por diversas publicacións (en moitos casos, breves) nas que volvía emerxer a condición dual da que xurdiron. Desenvolven polo común unha creatividade dispersa en relación a xéneros, estilos ou asuntos. Así sucede con Ursula Heinze, máis regular no ritmo das publicacións, pero inconstante na liña de traballo: relatos, crónica (*Arredor da muller*, 1985; *Mulleres*, 1991), literatura infantil (*A casa abandonada*, 1986) e outra vez novela (*Anaiansi*, 1989 e *Culpable de asasinato*, premio Blanco Amor 1992), xa centrada a súa obra en torno ó mundo feminino, con especial predilección polos espacios *huis-clos*. Paco Martín transita pola ficción dun interiorismo saudoso (*Dende a muralla*, 1991), á que non renuncia cando opta polo vieiro do relato fantástico (*Tres historias para ler á noite*, 1992; *Autovía*,

1994) nin da creación máis ou menos infantil, pero sempre humorística (*As cousas de Ramón Lamote*, 1985; *Andanzas dun robot pequeno*, 1994). Xosé Manuel Martínez Oca salda a súa primeira etapa en 1986: *Detrás do silencio* volve sobre temas anteriores cunha puntualidade que non volve callar ata 1995, cun autor definitivamente instalado no relato depurado e sentimental de *Náufragos en terra*.

Noutro sentido, dous autores de peso social triunfan nos anos seguintes con senllas novelas: Víctor F. Freixanes (*O enxoval da noiva*, 1988, e *A cidade dos Césares*, 1992) e o controvertido Alfredo Conde (*Música sacra*, 1989, e *Sempre me matan*, 1995) seguen apostando forte pola novela longa de claves cultas onde a revisión histórica ocupa un papel fundamental que, se ben se transforma con Freixanes na parábola da identidade urxente, adopta en Conde un formato de gusto veneciano, máis difuso no sentido que no envoltorio que o arroupa. Igualmente espaciada, e se cabe máis significativa e vasta, é a aportación de Anxo Rei Ballesteros, que a quince anos da fronteiriza *Dos anxos e dos mortos* ofrecía en 1993 unha esforzada *Loiara* ("novela autenticamente longa", en palabras de Vicente Araguas) que segue cuestionando a historia do seu grupo.

DE PREMIOS E OUTROS EXCESOS

Nada disto resulta casual, sen embargo, xa que a ruptura da fronte única que integrou ata ben pasada a transición a un amplísimo espectro social (nacionalismo, galeguismo, esquerda e afíns), e no que se instalara a meirande parte da chamada intelectualidade (tamén en sentido amplo), produce durante un dilatado período unha sensación de vacío de valores que se materializa nun xeneralizado desencanto, en contraste coa profusión crecente de matices culturais e ideolóxicos. No terreo das nosas letras, a creación dese "estado do benestar" que os certames literarios garanten defrauda as espectativas do público. Por un lado, os autores consagrados nos anos 70 non parecen ofrecer solución de continuidade acorde cos tempos. Diríase destes que souberon intuír a incerteza do momento, e tamén souberon agardar: Carlos Casares ve editada en 1987 *Os mortos daquel verán*, a derradeira das súas novelas, moi sintomática por canto ousaba aplicar unha visión distanciadora e mesmo xocosa ó episodio arquirreferencial da Guerra Civil española. E logo o silencio. Pola súa banda, Méndez Ferrín corría o risco en 1988 de dar á luz *Bretaña, Esmeraldina*, que non chegou a satisfacer as expectativas do seu público, aínda sacudido por aquel *Arnoia, Arnoia* que abría a década (1985) asumindo a imposibilidade de recuperar o tempo perdido. Aínda habiamos superar a barreira dos 90 para ver renacer daquelas cinsas *Arraianos* (1991), mostra antolóxica do mellor Ferrín.

Pero por outro lado as voces destacadas do momento son pesos inertes que se apilan nas librerías, mentres nas convocatorias segue pendente a punición do "deserto" (¿quen lembra hoxe *O sorriso de Gardel*, gañadora do Blanco Amor?). A reacción comeza a fins de 1988, cando o premio Xerais se converte en "a forza dos lectores": este é o primeiro paso para a creación dunha narrativa múltiple e, ante todo, comercial. A floración de certames marca a fronteira dos 90: en 1989 convócase a primeira edición do García Barros e o Torrente Ballester (bilingüe), en 1990 o Cidade de Lugo e o ano seguinte o Álvaro Cunqueiro (bienal). Ben entendido que á profusión de premios corresponde unha non menos prolixa dotación económica, o cal asegura a concorrencia de exemplares. A isto hai que engadir que o mundo editorial galego, por canto a narrativa se refire, triplicouse ó longo do decenio, pois se ó inicio deste contabamos con Galaxia, Xerais e Sotelo Blanco, o conxunto incrementábase en 1985 con Ir Indo, e de súpeto, cinco anos máis tarde (¿pero por que sempre cinco?), con Do Cumio, Positivas, Laiovento, Nigra e Novo Século; agarda ata 1991 Espiral Maior, e nos dous anos seguintes ven a luz Rodeira e Tambre, respectivamente. É obvio, á vista destes datos, que a producción non tiña máis que incrementarse ata o punto de que aquel "en Galicia o que non gaña un premio non publica" de Bernárdez Vilar (1987) pasou nos anos posteriores a facer certo o sofisma de que en Galicia ninguén desexa publicar sen antes pretender (e gañar) un premio. Pero ese proteccionismo subvencionador encabezado por institucións públicas e mercantís, xa minuciosamente cuestionado[1], non pode dilatar moito máis esa situación inflacionaria que, segundo a súa propia dinámica de creación, recepción e venda, tenderá a normalizarse a medio prazo.

FRAGMENTOS PARA A RECONSTRUCCIÓN

Sometendo todas estas datas a unha visión panorámica, constátase a dispersión e o maioritario baleiro que media entre as producciòns próximas ó inicio do decenio que tratamos (só fortalecidas coa adopción de cadansúa vertente creadora xa entrados os 90) fronte a un súbito rexurdimento contra o cambio de díxito. Un proceso inverso é o que afecta ós flamantes narradores que se incorporan ó inicio da década a este incerto campo de Agramante. A primeira incidencia é un amago que corre a cargo de Manuel Rivas no mesmo 1985 (*Todo ben*). Na mesma medida, *Polaroid*, de Suso de Toro, perfílase como un valor seguro, tras o ensaio de *Caixón desastre* (1983). Son estas primeiras

1. González-Millán, X. *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. E. Xerais, Vigo, 1994. Vilavedra, Dolores. "Premios, un rendible investimento", suplemento *Cultura* nº 1, *La Voz de Galicia*, 2-3-1995.

pezas ben recibidas polo público, e constitúen a antesala dun paralelo e insólito *crescendo* de popularidade con *Un millón de vacas* (Rivas, 1989) e *Land Rover* (Toro, 1988) que sorprenden a unha desconcertada crítica. A partir deste momento, esta dinámica de intención renovadora vai entregarse a unha perigosa intratextualidade facilitada que, se ben segue levantando adhesións entre os lectores (*Os comedores de patacas*, Rivas 1991, e *En salvaxe compaña*, 1993; *Ambulancia*, 1990), non satisfai por completo a todos os sectores da crítica (e acaso tampouco ós propios autores, se temos en conta as tentativas de mutación de Toro: *FM* [1991] e *Tic-Tac* [1993]). Ás portas de 1989, crítica e mercado harmonizaban pareceres, e unha nova xeración se lanza á narrativa. Mais tampouco neste caso se pode falar dun agrupamento homoxéneo, aínda que si se dan factores que determinan unha poética semellante. A fórmula destes autores (estructura fragmentaria, minimalismo nos asuntos, lírica do cotián e aplicación didáctica para a creación dun país, etc.) constitúe, xunto cunha explosión mercantil, cáseque un fenómeno sociolóxico e, en calquera caso, un punto sen retorno de ruptura estética. Doutra banda, convén lembrar aquí que a evidente fronteira marcada pola aparición das nomeadas pezas non se debe tanto ós seus valores intrínsecos canto a que constituían unha alternativa ó momento profundamente crítico que o común da sociedade (e, nela, tamén a literaria) atravesaba: eran unha forza literaria nova representada por autores xoves; tiñan un papel vinculante en canto que retomaban, nas súas manifestacións públicas, o perdido espacio da conciencia (nacionalista) colectiva; eran breves, directos e discreta ou solapadamente didácticos, polo que pronto pasaron a ocupar un papel relevante nas listas de vendas, principalmente escolares. Pero, sobre todo, desmarcábanse dos narradores dos 80 porque a nova estética substituía a sensación de baleiro pola de construcción, e non o facía con materiais convencionais, senón cunha poética baseada na integración do fragmentario.

PRIORIZACIÓN DA PROSA

Tamén a medida que avanzan os 80 se observa un profundo debilitamento dos xéneros que viñan representando participación e militancia: teatro e poesía, identificados en gran medida cos expoñentes da conciencia colectiva, cedían espontaneamente ó empuxe da prosa, iso si, cesión incentivada desde as editoriais, onde se penalizaba a baixa rendibilidade dos dous xéneros "minoritarios". A narrativa, sempre de consumo individual, adoptaba a forma totalizadora, coral e multifaz da novela ou ben a, aínda máis distanciada, do estudio e reflexión, do ensaio. Nesta época o exercicio da crítica profesionalízase con valiosas aportacións teó-

ricas, e ó tempo amplía os seus cauces de difusión[2]; a súa efectividade incide decisivamente sobre a aceptación das obras e crea un estado de opinión do que carecían as letras galegas, condenadas pola súa triste historia a valoracións benevolentes e aproximativas, sempre *en petit comité*.

Consecuencia repentina desta conmutación das áreas da expresividade é o 1989: case que intuíndo o cambio de decenio, o panorama narrativo reorganízase dando paso a unha fervenza de nomes e de discursos que coexisten cos que se tiñan desenvolto ata este momento. O aludido abandono do espacio lírico en aras da novela[3] iníciase timidamente coa década que nos ocupa: seguindo os pasos de Manuel Rivas, Ramiro Fonte primeiro (1988, *Catro novelas sentimentais*) e logo Manuel Forcadela (1989, *Sangue sobre a nevè*) comezan unha fecunda e ambiciosa andaina como narradores, á que non tardan en sumarse Darío Xohán Cabana (*Galván en Saor*, Premio Xerais 1989), Román Raña (*O crime da rúa da Moeda Vella*, Blanco Amor 1989), Fernández Naval (*O bosque das antas*, Premio Xerais 1988), Francisco Alonso (*Trailer*, Blanco Amor 1991) ou García-Bodaño (*Os misterios de monsieur d'Alier*, 1992). Trátase neste caso de autores de idade e procedencia diversa e que chegan, dentro da ficción, a solucións variadas e de fortuna desigual. Entre os nomes que primeiro se incorporan ó relato percíbese aínda a vea lírica, que toma a forma dun estilo requintado e unha acusada exhibición de referentes cultos, de resultados non sempre óptimos. Doutra banda, hai un segundo sector que se axusta plenamente ó concepto da narración novelesca, chegando nos seus intentos de aproximación á nova linguaxe a tocar campos afíns. En efecto, esa múltiple aportación á prosa que se dá ás portas de 1990 vén dictada, dun lado pola conversión (ficción e ensaio) das voces poéticas, e doutro porque son estas mesmas voces as que fan realidade unha polémica proposta que o sector crítico viña elaborando tempo atrás[4]: a eventual necesidade de sis-

2. O movemento parte ben de círculos académicos ou intelectuais, ben de esferas asociadas a medios de comunicación de certa relevancia. Ademais dos estudios socioliterarios, compendios históricos e obras monográficas aparecidos nos últimos anos, o papel das revistas culturais foi determinante. Á parte da histórica *Grial*, aparece unha primeira tanda de publicacións literarias ou de cultura arredor de 1985 (*Festa da Palabra Silenciada* ou *Luzes de Galiza*), mentres que a segunda floración ten lugar en torno a 1990: *Boletín Galego de Literatura*, *Seiva* e *A Trabe de Ouro*, *Anima+l* (1991), e mais o *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1993), ás que hai que engadir os suplementos literarios da prensa diaria.

3. Aínda que non en termos absolutos, o proceso adoita comezar con tentativas no conto e no relato, como fórmulas idóneas para o exercicio técnico que posibilite unha posterior orientación novelesca. Convén lembrar que os poetas non só habitan o espacio da narración, senón tamén conflúen no da crítica literaria, por exemplo cos tres nomes que se citan: Fonte, Forcadela e Raña. Tamén cómpre anotar que outros nomes consagrados da poesía (Bernardino Graña, Darío Xohán Cabana e, ocasionalmente, Manuel María, ademais de Euloxio Ruibal, procedente do teatro) súmanse ó movemento, mais optando polo camiño menos torturado e máis transitado da literatura infantil.

4. González Gómez, Xesús. "A literatura de quiosque" en *Dorna* nº 11, 1987.

tematizar unha literatura popular que puidese ser rendible dentro das coordenadas culturais da nosa comunidade.

LITERATURA DE XÉNERO

Desde a aparición en 1984 de *Crime en Compostela*, cundía no mundo literario galego a evidente sospeita de que era posible establecer unha liña de producción que, conservando a dignidade estética, fose aceptada por un meirande sector do público; a asignación de temas prevía incursións no mundo da actualidade, da novela negra ou do erotismo, os máis populares entre os lectores. Os cambios no sistema educativo e a entrada do galego no ensino pronto apuntou, xunto destes, outro sector privilexiado: a literatura infantil. Toda estas posibilidades faranse realidade a partir de 1989; neste ano convócase o primeiro premio Semana Negra de novela curta, os Cadernos de Pensamento e Cultura A Nosa Terra dedican un monográfico ó relato policial, fúndase a colección "Cómplice" (Do Cumio), a sumar á serie "Negra" (Xerais) do ano anterior, e publícanse catro novelas policíacas[5]. Pero ademais da liña "negra", nese mesmo ano 1989 dáse saída a unha curiosa orientación narrativa próxima á reportaxe xornalística e ó docu-drama, que se rexistrará entre as colecciónns narrativas e a nova serie "Crónica" (Xerais). En 1990 Edicións Xerais realiza un lanzamento memorable dos dous volumes de *Contos eróticos* (*Eles* e *Elas*), exhibidos ó público xunta dunha cesta de vermellas mazás, ás que se tiña acceso coa compra. Ó ano seguinte vían a luz baixo o mesmo signo *Anel de mel* (X. Valcárcel) e *Aventura en Nassau* (Bieito Iglesias), ás que hai que sumar outras dúas pezas clásicas do erótico, en forma de traducción ou escolma, a cargo de Positivas, que edificou a serie "Popular" para estas versións e mais outra de terror. Finalmente, 1994 acepta o envite mediante a convocatoria e edición do Primeiro Certame de Narración Erótica.

Quedaban así cubertos tres dos tres camiños indicados pola crítica, pero a estes habería que engadir pouco despois o cuarto da narración terrorífica, con primorosos exemplos de Paco Martín (*Tres historias para ler á noite*, 1992) ou Xosé Miranda (*A neve e a cadeira*, 1994)[6]. E tamén se intentaba outra das suxerencias desoídas ata entón e aínda hoxe pouco cultivada, a da ciencia-ficción. É esta unha vertente á que os autores parecen sumarse con reparos. Aínda que a ficción científica é un modo tan evidente de literatura popular coma a policíaca, os escritores

5. O que fai un total, ata ese momento, de 6 novelas negras en galego. O número multiplicarase por cinco a fins de 1995.

6. O grupo vese seriamente incrementado coas producciónns "xuvenís" de Xabier P. Docampo, Carlos Vila e Fernández Paz, todos eles de coidada eficacia.

parecen atribuír unha maior dignificación á segunda, o que outorga á primeira un certo carácter espurio. Este tipo de realización é o máis tardío na narrativa galega, que só conta coas aportacións de Caride Ogando (*Soños eléctricos*, 1992, e *Lumefrío*, 1994), Suso de Toro (*Sombra cazadora*, 1994), Darío Xohán Cabana (*O cervo na torre*, 1994[7]) e... (*Arqueofaxia*, 1995). Tres das cinco pezas foron premiadas en certames literarios regulares, ós que hai que engadir desde 1994 a convocatoria do premio Xenciana para contos fantásticos.

Pero o concepto de literatura popular vai máis lonxe, porque non se cinxe exclusivamente ás producciòns "de xénero", senón que implica unha interpretación ampla do feito literario. A literatura popular non o é polo seu elevado número de vendas, senón porque está suxeita a unha modalidade no feito mesmo da creación. Porque se para toda narración se espera un público extenso, a narración popular está concibida en función dos gustos da maioría dos lectores. De aquí se podería deducir que a adscrición ó tipo "popular" é deliberada, como adoita suceder nos marcos literarios estables; mais non no sistema galego, aínda en fase de organización, onde as producciòns rara vez se teñen escindido do primordial magma narrativo. Convén destacar aquí que o mesmo concepto "literatura popular" aínda está por ser definido na totalidade dos seus matices, tales como novela sentimental, novela de acción ou mesmo a inxente etiqueta "novela xuvenil". E, respecto desta, ¿como considerar todas aquelas producciòns policíacas, sentimentais, de ciencia ficción ou terror orientadas a un público escolar polo simple feito de ter protagonistas xoves ou ser de fácil lectura? Ben entendido que a fórmula "lectura fácil" alude en moitos casos á banalidade estilística ou conceptual, e non a unha especial elaboración da causalidade narrativa en función dun pensamento en fase de formación.

En definitiva, se volvemos sobre a promoción dos poetas entregados á narración observaremos que non só aplican maioritariamente unha orientación prosística á súa producción, senón que tenden a cultivar sectores asociados á creación popular, ben desde a extensa fronte do relato policial (Forcadela), ben desde a crónica do cotián (Alonso), ben desde a novela de acción e mais infantil-xuvenil (Cabana).

Este fenómeno é común ó panorama narrativo en Galicia nos últimos anos, no que parece consolidarse a creación e demanda da literatura "popular" non como unha producción menor, senón como unha alternativa diferente. Deste modo, obsérvase que mentres algúns autores asumen a busca doutro xénero, tamén se rexistran numerosos

7. A tipificación de ficción científica queda parcialmente oculta nesta novela tras do carácter non futurista senón pasatista, e mais tras da proposta non técnico-científica, mais técnico-política.

casos de inclusión non deliberada: nestas ocasións, os autores aínda fluctúan entre a ambición da literatura en clave culta e a entrega total a un labor menos estricto e máis comercial. A este respecto, foron moi ilustrativos os votos que no seu día (1994) facía Caride Ogando por "unha literatura de consumo, pero feita con dignidade". Este sería tal vez o caso de Fernández Ferreiro, que partindo de presupostos xornalísticos (recepción, funcionalidade da información cara ó publico, lingua...) vaga por un camiño que finalmente lle dará resultados óptimos con *Agosto do 36* ou *A cidade das chuvias.*

Queda, sen embargo, por desenvolver un imprescindible exercicio de profilaxe relativo ó implícito desprestixio da chamada literatura popular, unha consideración que os autores en xeral non queren asumir (¿Será por iso que en galego existe a novela sentimental, pero non a *rosa*?). Pero para dar ese paso cómpre entender a función imprescindible que estas pezas desempeñan en calquera marco literario estable, e aceptar finalmente a diferencia que media entre a literatura funcional e os productos infamantes.

UN CAMIÑO PARA AS AVANGARDAS

O aparente abandono da literatura convencional en beneficio dun reforzo das áreas colaterais non é, con todo, tan efectivo como poida parecer. En realidade, á par que a xeración dos poetas ocupa ese espacio da prosa, unha nova corrente se apodera da narrativa. Os seus integrantes carecen de trazos de grupo, pero en conxunto son máis novos que a promoción anterior, non proceden do círculo poético, atesouran diversas experiencias con algún medio audiovisual e manifestan unha ambición estética que non cinxen exclusivamente ó concepto de narración. En canto ó discurso literario, nel gravitan as claves cultas ó lado das *underground.* As súas primeiras producciòns aparecen ó inicio dos 90, e nos anos seguintes irán perfilando cadansúa forma de incidencia. Así, a fins dese ano aparece *Non hai misericordia*, a segunda obra de Xelís de Toro, que despexa todas as dúbidas que puideran caber sobre a orientación da iconoclasta *Seis cordas e un corazón* (1989): dureza que non renuncia ó enfoque lírico, priorización do compromiso social e humano por riba doutros condicionantes ideolóxicos, renovación dunha estructura integradora que se constrúe sobre microestructuras fragmentarias. É tamén sintomático o feito de que *Non hai misericordia* inaugura a tirada de Edicións Positivas, promotora das creacións máis vangardistas do actual panorama galego e que inclúen a meirande parte dos nomes que veremos a seguir. Serve como botón de mostra o segundo volume da colección, *Ártico*, de Xavier Queipo, que

tanto aquí como nas creacións sucesivas se move no terreo dun relato misceláneo e cosmopolita, entre o diario de bitácora e o intimismo, no que reconstrúe un universo mariño, atlántico e olvidado.

Esta liña de exploración sistemática dos camiños da narración acrecéntase unha vez dentro dos 90 con novos nomes. Entre eles, Xosé Cid Cabido sae do longo e necesario silencio en que se sumira na década anterior, e o anuncio da nova faceta chega no mesmo 1990 con "Patajorobí" (*Sede Central 2*), un conto antolóxico na liña da técnica clásica anglosaxona. Inmediatamente, *Días contados* confirma a deliberación do autor. Con eles, outros dous escritores saen á luz coma un aviso. O primeiro deles é un caso singular por idade e procedencia: Antón Reixa estivo vencellado en orixe á promoción dos poetas de *Dorna*, mais axiña achou unha forma de expresión máis totalizadora nos ecenarios, pero nunca incorrera no terreo da prosa. Será en 1991 cando esa expresividade (aínda non exclusivamente narrativa) saia á luz con *Transporte de superficie*. Nese mesmo ano, Xurxo Borrazás estréase con *Cabeza de chorlito*. Por algunha razón, todos estes autores non volverán publicar ata 1994, unha data máis propicia e definitiva. Deste modo, Cid Cabido sorprende con *Panificadora* (premio Blanco Amor), Borrazás cunha intensísima e maxistral *Criminal* (premio da Crítica Nacional), Xelís de Toro entrégase por completo ó *happening* con *Terminal*[8]; namentres, Queipo prosegue na súa liña (*Ringside* e *Diarios dun nómada*, 1994) e Reixa pasa ós medios de comunicación de masas.

CORREDORES DE FONDO

Finalmente, para completar o cadro desta década cómpre que ó lado dos perfís máis definidos se contemplen as figuras que, como corredores de fondo, se foron integrando na vida narrativa deste período. Máis ou menos próximo cada un deles ás promocións en torno ás cales comezan a escribir, presentan un interesante abano de matices necesarios para que se desenvolvan as pulsións de conxunto. Aínda que na maior parte dos casos responden ó retrato-robot do francotirador, non deixan de ser sensibles a certas constantes "de época". Deste modo, relativamente contemporáneos da "Promoción dos Premios" aparecen algúns escritores tardíos que, tal vez pola depuración deses anos de silencio, manifestan unha xeneralizada decantación polas claves cultas. Así Antón Risco, que desde a súa primeira aportación de 1986 (*Memorias dun emigrante*) dá saída a unha prosa rica e eficaz de particular querencia polo fantástico. Marina Mayoral debuta

8. O volume edítase en 1995, tras dalgunhas propostas escénicas no ano anterior.

en 1988 (*Unha árbore, un adeus*), o que a afasta da "Promoción dos premios"; mais, malia iso, queda a medio camiño entre unha narrativa de referentes cultos e unha vertente de novela "de xénero" (crónica, xuvenil, feminina ou sentimental).

Tamén xorden desde mediados dos 80 outros nomes como Xosé Ramón Pena, Miguel Suárez Abel e Xesús Rábade que, a pesar das dificultades que a narrativa ofrece naqueles anos, mantéñense fieis a cadanseu principio novelesco (sempre convencional), que ten sido recompensado en cada caso con galardóns literarios.

Canto á producción que se leva a cabo durante os anos 90, adscrita ó movemento de renovación da narrativa, déixanse sentir con progresiva forza as voces non disímiles de Bieito Iglesias e Xosé Miranda. Nótase en ámbolos casos unha disposición especial para a narración (*Vento de seda* e *A biblioteca da iguana*, respectivamente), ben dentro da consideración recta de novela, ben sexa nos xéneros "populares", que os dous teñen traballado; mais, por riba das modalidades de estilo, déixase ver nos dous unha reflexión sobre o discurso da identidade que se aplica á construcción dun modelo literario propio (por exemplo, de novela negra). A eles hai que engadir, en relativo paralelismo, a Marilar Alexandre, relevante voz narradora (*Tránsito dos gramáticos*) tamén próxima ás variacións xenéricas.

Por último, dous escritores disímiles —estes si— pechan o capítulo da producción desta década, aínda que ambos os dous representan outros tantos modos de realización convencional da novísima estética fragmentaria. Xosé Cermeño (*Os nervios da cabeza, Ciencia de facer camas*) é reputado como "evidencialista" por Cid Cabido, acuñador do termo. En canto a Aníbal C. Malvar, revelouse supetamente como hábil estructurador de tramas detectivescas de depurado estilo "negro". Pero, pasado o impacto inicial, será o tempo quen decida o papel que estes últimos autores xogan no conxunto da narrativa.

NO FINAL DUNHA DÉCADA

Chegados ó final deste paseo pola producción narrativa de 1985 a 1995, non se pode obviar a existencia dunha progresión orgánica que vai de comezo a fin deste período. Ben sexa por mor do azar, ben por calquera outra escura motivación do ser humano (non esquezamos que o home ten cinco dedos en cada man) a colleita deste decenio revélase suxeita a un movemento biquinquenal que, en conxunto, describe un ciclo do que agora se aprecian os resultados.

De feito, durante os cinco primeiros anos destácase o baleiro xeneralizado, proporcional ós esforzos de autores, críticos e editores por estabi-

lizar o sistema literario, previo paso pola consolidación dunha prosa forte; e, en oposición, será o bifaz ano 1989 o que anuncie a chegada do que se estaba xestando. En todo caso, é a partir de 1990 cando podemos establecer as principais tendencias que se asentan neste período, así como a corporeización de cadansúa traxectoria: deste modo, obsérvase a recomposición individual da fronte narrativa que xurdira na época da transición, se ben sometida cada personalidade a un proceso de especialización prosística, con grande rendemento en sectores colaterais á novela: os casos xa citados de Alcalá, Ferreiro e Heinze ilustran este punto.

Os primeiros innovadores do decenio amosan, raiando a segunda metade, un confiado optimismo nas propias posibilidades (pensemos na intrascendencia de *Ambulancia* e *Os comedores de patacas*), que Suso de Toro intenta remontar con exploracións de amplo espectro, pero sempre comentadas. Derivada da irrupción destes minimalistas, unha prosa de vontade renovadora toma dúas alternativas. Unha, procedente do mundo poético e ben apuntalada pola acollida das súas creacións, preséntase como a auténtica eclosión da narrativa longa, cimentadora dunha hexemonía literaria e comercial que conecta coa tradición propiamente galega (legado do cunqueirismo, actualización de temas tradicionais) e mais cos referentes universais, cultos ou non (novela histórica, pero tamén narrativa "negra"). Outra, fundamentalmente rupturista, de moito menor arraigo comercial (dado o seu carácter vangardista, o outro iría *contra natura*), que teima na elaboración do "discurso total" (non só narrativo, e non só literario).

En liñas menos destacadas, diversas nubes de corredores de fondo, algúns dos cales teñen xa gañado un posto destacado no podio; mais a perduración no tempo doutros nomes dependerá dos folgos que aínda teñan.

En conxunto, os anos que preceden a 1995 deitan un saldo moi favorable por canto ás expectativas narrativas se refire. As producciónns, polo demais, permiten recoñecer como informacións máis destacables do retrato-robot a de rexistrar un definitivo corte cos temas unívocos da tradición anterior, á vez que se leva a cabo a apertura de asuntos e de manifestacións estéticas. Esta condición de miscelánea vén igualmente avalada pola tendencia ó minimalismo, ou a fragmentación secuencial e de enfoques. En canto a isto, dáse unha maioritaria liquidación da perspectiva única, soamente permitida como narrador en primeira persoa na novela policial (pero aquí téndese ó estrañamento persoal). Conde, en cambio, a narración tradicional en terceira persoa, peneira de espacios abertos, menos abafantes que os creados polo realismo de décadas anteriores.

A conxunción de todos estes vectores leva a pensar que son as forzas resultantes dun ben encamiñado proceso de normalización. Non

en van o obxectivo primordial da moderna comunidade literaria galega pasa pola consolidación dos xéneros narrativos. Neste punto, non é casual que sexa a novela, e non o tradicional conto, a modalidade que suscite maior concurso de intereses nos últimos anos: a diferencia das outras creacións literarias, a ficción novelesca moderna é a única que se define pola complexidade do universo diexético que mostra, e mais pola totalización orgánica a que somete os diversos enfoques de que se nutre. Na actual sociedade galega, integradora dunha considerable diversidade de matices, só a novela (co seu potencial carácter polifónico) podería desenvolver o rol de estabilización do sistema; por iso é sintomática a denominación "novela urbana" que inicialmente se aplicou a determinadas producciòns dos 90. Por iso tamén a crítica se mostra unánime ó vencellar a coexistencia dos diversos rexistros narrativos co debilitamento do discurso militante.

Un papel destacado na creación deste novo estado de cousas correu conxuntamente a cargo das editoriais e dos certames literarios, resultado inmediato da súa súpeta superabundancia e da conseguinte necesidade de copar o mercado. O criticado "conductivismo" que ambas as forzas exercen sobre a creación literaria presenta, como todo neste mundo, dúas caras. Porque se, por un lado, o desprestixio da banalidade pendura sobre eles coma a espada de Damocles, tamén cómpre recoñecer o labor de captación de toda clase de lectores (léase democratización da literatura en galego) levada a cabo. Con criterios de mercado, si, pero a normalización tamén é iso.

E igualmente lúcida se mostra a incidencia da crítica, tamén insuflada dese espírito exclaustrador. De feito, a crecente profesionalidade (coa incorporación de estudios teóricos) das súas frontes estoupa nunha clara decantación de funcións: ó proceso de depuración técnica únese o de difusión, que fai dela un factor de peso social entre o público. Deste modo, os seus dictames non actúan tanto sobre os autores (o contrario sería materia para a ciencia-ficción) canto sobre os lectores. Hoxe en día a crítica moldea, somete a canon e uniformiza os criterios do lector de elite (que, no caso do profesorado, diríxe o consumo en masa), e actúa, finalmente, sobre a xeneralidade dos gustos e os consumos nun interesante asalto á recepción.

Á vista deste panorama, cabe supor un futuro de maior esixencia crítica, no que se estableza unha estratificación narrativa que permita a realización sen interferencias dos exercicios vangardistas e narrativa de referentes cultos, as producciòns máis comerciais, a literatura "de xénero", unha futurible literatura de ocio (nos lindeiros menores da popular) e mais a literatura infantil, sufrida sentina dos ensaios narrativos.

TEORÍA DA EX-CENTRICIDADE

Sen o menor ánimo de desenvolver o papel do augur, todos os signos parecen indicar a inminencia dun cambio nas estructuras discursivas e estilísticas por parte dos autores, que responderían ó establecemento de novas formas de relación social e mais da sociedade coa propia idea da literatura (relacións de aceptación, de consumo, etc.).

Non cabe supor nada máis natural, por outra parte, dun período que nace da destrucción material de conceptos ata entón comúns e sólidos. De feito, na comunidade galega procédese de forma relativamente espontánea á nuclearización dos compoñentes hexemónicos máis diversos, desde o Goberno (agora autónomo) á escisión do Campus Universitario, e desde a eterna dependencia das canles de comunicación estatal á disposición de medios informativos e de ocio propios: radio e televisión emiten desde Galicia, todos os xornais (mesmo de tirada estatal) inclúen información local, e mesmo as paixóns musical e futbolística están satisfactoriamente cubertas.

A poderosa forza nuclearizante do século XX e a progresiva desaparición dos principais centros de referencia leva necesariamente á exploración de novas relacións e novos centros, consecuencia dese desprazamento, o que obriga a habilitar espacios ata entón baleiros. O sistema literario galego aparece como unha mostra máis desa urxente reestructuración en todos os niveis da nosa civilización. Como un máis dos ronseis desa teórica posmodernidade, dese total proceso de individuación que responde ós grandes sistemas instituídos coa coexistencia alternativa dos núcleos menores, dando lugar a dous movementos consecutivos.

A repulsión da forza que tendía a un mesmo e grande centro dáse en dous movementos consecutivos. O primeiro destes intentos de reorganización baséase na re-poboación de espacios abandonados, pero presentes na mente da colectividade. As áreas elixidas son, como conviña a un movemento pendular, as absolutamente periféricas. A ex-centricidade (aínda non formulada a súa estructuración fundamental) maniféstase a través dos temas: a marxinalidade e a condena social, lingüística ou cultural, o feminismo, a homosexualidade e demais son os referentes inmediatos que se erixen como alicerces para a re-construcción. En lóxica consecuencia, advírtese un crecente desinterese pola ficción histórica, que ata eses momentos materializara os desexos de recuperación do dereito á palabra (particularmente no nutrido ciclo narrativo das memorias do neno) e mais porque este tipo de ficcións prefigura unha concepción convencional (concéntrica) do universo.

Como variante desta, vai tomando corpo outra forza que presta menos atención ó elemento anecdótico pero que en cambio dispón de

maior e mellor sustento nos alicerces. Dunha banda, dáse saída ós citados asuntos mediante a creación de xéneros "menores", nun auténtico asalto á narrativa por parte da ata entón estable poesía. Paralelamente, algúns autores danse á renovación de ciclos endóxenos[9], como o movemento cunqueirista encabezado por Cabana. Aquí cabe subliñar unha apreciación sobre as propiedades anti-hexemónicas do fantástico[10]: irrealidade e desposuimento son presentados coma os trazos da identidade colectiva. En canto a isto, tense apuntado en múltiples ocasións un certo entreguismo ideolóxico en aras do esteticismo entre as filas dos narradores xa-non-poetas. Doutra banda, a transubstanciación que esixe a nova heterodoxia non pasa polo abandono do compromiso, senón por unha modificación do concepto "escritor militante", que agora precisa adoptar un discurso máis aberto[11].

A diferencia do anterior, o segundo momento de creación de novos espacios literarios vai decantarse pola innovación de rexistros, en aberta aposta polo habilitamento de campos inexplorados. Aquí o sentimento rupturista é moito máis forte, ata facer do fragmento unha unidade estructural autónoma (pero defininda sempre polas súas relacións coas demais). Pero cómpre distinguir entre a calidade do fragmentario e a do breve. Así, mentres que o cultivo da narrativa popular e de consumo volve sobre as estructuras menores pero tradicionais, non se dá esta coincidencia na corrente á que nos referimos. De feito, a formulación do conto aparece independentemente na obra de diversos autores, moitas veces tomado como medida ideal para a depuración da propia técnica, precisamente por tratarse dunha estructura densa e pechada, parcial. Pero o fragmentarismo a que aludimos non busca esa construcción, senón que alimenta unha vontade de totalización orgánica dos anacos, unha ruptura do criterio narrativo, con independencia da súa extensión. En realidade, diríase que estes narradores representan plenamente o seu momento, pois traballan á procura de novas relacións a partir da des-construcción. De aí a discreta polémica en torno a *Non hai misericordia,* gañadora do premio Cidade de Lugo de narración, pero reivindicada polo seu autor como composición novelesca. Ou a complexa disposición da particularmente extensa *Loaira*, na que se

9. Co que se facía realidade a demanda dun sistema intertextual para a narrativa galega. (Tarrio Varela, Anxo. "Ideoloxía e novela" en *Dorna* nº *9*, 1985; González-Millán, X. *Op. cit.* 1994).

10. González-Millán, X. *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea.* Ed. Xerais, Vigo, 1991.

11. Por canto á decadencia da poesía se refire, a segunda parte do decenio asiste á normalización do sector. A consolidada traxectoria de novos poetas e a declaración dunha vangarda, unida á teimuda presencia de novas editoriais e coleccións e (¡como non!) a convocatoria de premios, son os índices do proceso. Avalan esta esperanza autores *duais* como Méndez Ferrín, que tras da badalada de *Arraianos* aínda se permitiu *Estirpe* tres anos máis tarde.

destacou a "estratexia fragmentaria" e o "policentrismo actancial"[12], ou do non máis reducido *Tic-tac*, coa súa "desintegración textual e discursiva". E de aí tamén a destrucción do concepto do "narrativo" (declive da novela convencional e mais da histórica) e derivación en *happenings* (pénsese en Reixa, ou nas *performances* de Xelís de Toro).

Non resulta difícil chamar a atención sobre o aborrecemento dos valores absolutos, sobre a perda da inocencia literaria e sobre a pulsión que obriga a renacer das cinsas, nunha década que desemboca ás portas do 2000, nun tempo en que calquera pode adiviñar o dominio das posturas extremadas, a implantación de hábitos excesivos e todos eses síntomas que acompañan o máis puro milenarismo.

S. G.

12. Vilavedra, Dolores. *Anuario de estudios literarios galegos 1992*. Ed. Galaxia, Vigo, 1993. *Anuario de estudios literarios galegos 1993*. Ed. Galaxia, Vigo, 1994.

De *Polaroid* a *Tic-tac* ou como ser posmoderno pasando por Otero Pedrayo

Dolores Vilavedra

"Non é o mundo o que é posmoderno, senón a perspectiva desde a que o contemplamos". Hans Bertens

Abordar a cuestión da posmodernidade é de seu un labor tan ambicioso coma case inexorablemente conducido ó fracaso, e moito máis cando se fai desde o ámbito dunha cultura en crise como a galega. Pois é en culturas periféricas e minorizadas desde o punto de vista lingüístico-cultural como a nosa onde resulta especialmente problemática a vocación internacional e teleolóxica da cultura da modernidade[1]. A complexidade do fenómeno posmoderno e o clima un tanto polémico e contradictorio no que medrou, motivaron que os seus estudiosos se esforzasen en combinar criterios moi diversos na procura dunha definición. Así, atopamos desde os que optaron pola simple e funcional determinación de límites cronolóxicos e espaciais ata os que estableceron fórmulas avaliadoras da maior ou menor importancia de determinados riscos como poden ser o compromiso político-social, o interese pola forma, unha determinada concepción epistemolóxica, etc. A conclusión que axiña se impón é a da non reductibilidade do fenómeno e o recoñecemento da viabilidade de diversas posicións —algunhas mesmo contradictorias— desde as que interpretar a posmodernidade, o que lle permite a Hans Bertens[2] recoñecer cando menos un posmodernismo avangardista, outro postestructuralista e outro estético e erótico (ou neoconservador). O certo é que todos eles presentan como común

1. Huyssen, Andreas. "Mapping the Postmodern" en *New German Critique* 33, 1984, pp. 5-52.

2. Bertens, Hans. "Postmodern Culture(s)" en Edmund J. Smyth. *Postmodernism and contemporary fiction*. Batsford, Londres, 1991, p. 135.

denominador unha absoluta falta de confianza na nosa capacidade para representar o real que orixinará unha profunda crise da representación, máis ca da representabilidade.

Sería conveniente, antes de implicarse neste tipo de debates e na medida en que conscientemente adoptamos aquí a posición non inmanentista que sintetiza a cita inicial, que nos formulasemos, nos foros axeitados, algunhas preguntas básicas como poden ser: ¿entrou a sociedade galega na modernidade? E se non foi así, ¿pode unha sociedade saltar esa etapa e integrarse sen máis na posmodernidade? ¿Cal é a relación entre ambas? Porque as posibles respostas van desde as que, operando en clave de sucesión cronolóxica, ven na posmodernidade unha etapa máis na alternancia de movementos artísticos que comezaría alá polo ano 1860 co modernismo e pasaría polas vangardas, ata aquelas que proclaman simplemente a substitución superadora dunha pola outra. As solucións a todos eses interrogantes poderían alumear o debate acerca de se o cambio producido nun importante sector da cultura occidental a partir dos 70 foi quen de xerar novas formas estéticas nas distintas artes ou se se limitou á reciclaxe de técnicas e estratexias encadrándoas nun novo marco cultural, e só así daría algún resultado a apertura do devandito debate na Galicia de arestora.

Só se consideramos a posmodernidade como unha condición histórica (por moi incipiente ou transitoria que sexa) e non coma un estilo máis, estaremos en condicións de asumir e mesmo reivindicar o potencial crítico dos fenómenos artísticos encadrables no seu marco. Esta consideración implica que a presencia do que serían os riscos formais convencionais da posmodernidade en productos característicos doutros momentos históricos[3] revélase pouco máis ca casual se consideramos eses riscos como determinantes só no momento en que se converten nunha dominante cultural[4]. No debate acerca de qué é o posmodernismo —quizais mellor ca posmodernidade, termo que insinúa unha periodización e, xa que logo, unha relación de continuidade—, a radicalidade das diferentes posturas amolece se nos achegamos ó fenómeno como a un espacio dialóxico, máis ca como a un concepto pechado de índole esencialista. Partimos da premisa de que "o postmodernismo existe discursivamente, nos discursos que producimos *verbo* del e *usando* del"[5], posición que ten obvias vantaxes epistemolóxicas pero que tamén implica unha boa dose de responsabilidade por parte dos *usuarios*. Neste marco, un debate que podería ter dado froitos máis celmosos foi abortado pola

3. Neste senso, sería moi ilustrativa unha comparación de certos textos galegos contemporáneos cos da Nova Narrativa Galega.

4. Jameson, Frederic. "Periodising the Sixties" en *Postmodernism. A reader.* Patricia Waugh ed., E. Arnold, London-Nova York, 1992.

5. McHale, Brian. *Constructing Postmodernism.* Routledge, Londres-Nova York, 1992, p. 1.

desconfianza e os prexuízos da esquerda[6], ignorando (no mellor dos casos) ou ridiculizando o debate da posmodernidade; resulta irónico que a intervención de Jürgen Habermas na polémica a comezos dos 80[7] servise fundamentalmente para alicerzar os devanditos prexuízos. Polo que respecta ó campo cultural galego, é inviable tentar pechar a cuestión suscribindo a análise que ve no posmodernismo a lóxica cultural do derradeiro capitalismo; tales análises superestructurais teñen ben pouco que ver coa nosa contradictoria realidade, por máis que algunhas valoracións voluntaristas se empeñen en tirar conclusións en exceso optimistas do grao de desenvolvemento da sociedade galega.

Desde unha perspectiva política, a posmodernidade aposta por unha relación lúdica, deconstructora ou transgresiva co Saber e a Autoridade, de xeito que inmediatamente pasa a un primeiro plano a problemática do descentramento do suxeito e da "outridade", potenciada pola oposición posmoderna á metafísica da presencia única. E velaí onde aparecemos nós, os galegos, abaneados pola tensión entre a ubicación na nosa propia cultura, que nos obriga a asumirnos como periféricos, a contemplarnos desprazados respecto ó centro do sistema no que (queirámolo ou non) estamos mergullados, e o recoñecemento das posibilidades autárquicas que aquela nos ofrece pero tamén das xa insalvables limitacións que a aldea global lle impón a calquera tentación endogámica. Neste senso, Galicia é un exemplo paradigmático de como a posmodernidade opera "nun campo de tensión entre tradición e innovación, conservación e renovación, cultura de masas e alta cultura, no que os segundos termos xa non resultan automaticamente privilexiados sobre os primeiros"[8]. Velaí a razón desta achega á obra narrativa de Suso de Toro, especialmente a producida nos últimos anos, que coido posúe un valor paradigmático e un significado relevante para o recoñecemento dun discurso posmoderno galego.

Tanto *Polaroid* (1986) coma *Tic-tac* (1993) foron obras acollidas contradictoriamente, ás veces incomprendidas por un sector do público que se percataba con perplexidade de que eran froito dun proceso de búsqueda de novas formas que concluía en textos creados "non para deleitarse con eles senón para comunicar unha impresión máis marcada do impresentable"[9]. O discurso literario de Suso de Toro (con algunha

6. O lector galego ten agora ocasión de coñecer a posición ortodoxa da esquerda por medio da recente traducción do libro de Alex Callinicos *Contra a Postmodernidade*, Laiovento, Santiago, 1995.

7. Habermas, Jürgen. "Modernity versus postmodernity", en *New German Critique* 22, 1981.

8. Huyssen, Andreas. *Art. cit.* p. 48.

9. Lyotard, Jean-François. "What is Postmodernism?" en *Innovation/Renovation. New perspectives on the humanities*. S. e I. Hassan ed., University of Wisconsin Press, Madison, 1983, p. 340.

excepción da que o autor é perfectamente consciente) instituíuse como unha revolta consciente contra os pais do pensamento e a literatura galegas. Se Suso chegou a escribir "*Delendus est* don Ramón, o petrucio galeguista"[10] é xustamente porque está convencido de que "os tópicos culturais sepultan aquilo sobre o que se edificaron e non nolo deixan ver. A única maneira de tratar sobre algo con respeto é sendo irrespetuoso con tódolos tópicos que o ocultan"[11]. Como o do posmodernismo, o discurso literario de Suso de Toro disinte da concepción da literatura como una institución estructurada segundo criterios universais de clasificación e avaliación aceptados por consenso, e propón unha praxe inspirada pola diverxencia do canon. Consonte isto, o seu programa literario preséntase como un proxecto de desintegración textual elaborado en resposta a unha visión unitaria e vertebrada arredor dun conxunto de valores incuestionados do que é "A Identidade Galega" e a viabilidade da súa representación por medio dun discurso literario específico. Pola contra, a conflictiva "outridade" galega enfróntase nos textos de Suso de Toro co diferente, o marxinal, o periférico, perfectamente sintetizados na figura de Nano, o protagonista (?) de *Tic-tac*: o resultado pragmático da súa presencia é a demostración de que non é que xa non haxa un único modo de entender a realidade senón unha única realidade. Hai moito en Nano de personaxe virtual.

Analizar cómo Suso de Toro leva adiante o devandito programa literario por medio dun conxunto de estratexias de xinea posmoderna requeriría quizais sintetizar previamente os principais caracteres definitorios do que é o posmodernismo. Pero esta tarefa presenta varios riscos, dos que o menor non é que eses caracteres sexan doadamente detectables noutros períodos históricos[12], co que o debate terminolóxico se complica ó apreciarse numerosas concomitancias entre modernismo e posmodernismo, na medida en que ambos os dous son unha reacción ou resposta á modernidade aínda que emitida desde posicións epistemolóxicas se non distintas, si distantes. Se "o modernismo proporciona unha prehistoria necesaria para a existencia do postmodernismo", tamén é certo que "esta existencia redefine o modernismo e ofrece unha base para a súa continuidade". O que si parece incuestionable é que "o que modernismo e posmodernismo teñen en común é un único adversario que é, para dicilo con rotundidade, o realismo ou unha concepción

10. De Toro, Suso. "O colo de Don Ramón", en *F. M.*, Positivas, Santiago de Compostela, 1991, p. 120.

11. De Toro, Suso. "Tan tristes tópicos", en *F. M. Op. cit.*, p. 42.

12. Este fenómeno é observado por numerosos estudiosos. Por poñer un exemplo, Silvio Gaggi (*Modern/Postmodern. A study in Twentieth-Century Arts and Ideas.* Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989, p. 20) cita —entre outros— a Pirandello, Brecht, Velázquez, Cervantes e Sterne. Polo que respecta ó ámbito galego, repárese no apuntado máis arriba verbo da Nova Narrativa Galega.

inxenua da mímese; ambos os dous (modernismo e posmodernismo) son variantes do posrealismo"[13]. Coido que se trata dun excelente punto de partida que nos evitará perdernos por sarillos xenealóxicos escasamente pertinentes para a cuestión que agora nos ocupa.

Os intentos de establecer unha tipoloxía das características da posmodernidade van desde a xa célebre enumeración de Ihab Hassan[14] a numerosas panorámicas comentadas das propostas realizadas desde diversas posicións teóricas[15]. Por outra banda, unha concepción dialóxica e discursiva da posmodernidade impídenos fixar os seus derregos, na medida en que se trata dun fenómeno aínda en pleno desenvolvemento. Pero si é posible establecer algúns puntos básicos, doadamente apreciables nas devanditas obras de Suso de Toro e nos que, polo mesmo, imos centrar o noso comentario. Así, a negación da episteme analítico-referencial que inspira todo o discurso da posmodernidade ten, no literario, algunhas consecuencias fundamentais: a xa comentada crise da representación; a disolución da organicidade da obra, sustentada tradicionalmente pola ordenación lóxica e cronolóxica lineal; a conseguinte e definitiva ruptura da concepción unitaria do texto, e a negación dun suxeito que se concibe só como constituído pola linguaxe. Se do primeiro se deriva o feito de que o texto novelesco se configura como un obxecto autosuficiente que non precisa de ningún referente-correlato para existir, o segundo implica a fragmentación como método compositivo indispensable, como se pode apreciar tanto en *Polaroid* coma en *Tic-tac*, textos formados por anacos de historias máis ou menos inconexas que se van engadindo sen seguir ningún tipo de criterio de ordenación; o prológo de *Polaroid* ou os fragmentos titulados "Ars Cisoria" (*Tic-tac*, pp. 160, 168 e 175), concibidos como suma de citas aparentemente collidas ó chou, serían exemplos paradigmáticos, a escala reducida, desta poética do aluvión.

Pero quizais o aspecto máis rechamante da poética posmoderna sexa a loita agónica dunha lingua(xe) que o "eu" descobre como único corpus semiótico desde o que situarse no mundo e que paralelamente se revela como unha estructura ficticia e provisoria, regulada por leis alleas ó propio suxeito, e que o enfronta de novo —nunha dinámica de boomerang— coa súa propia inconsistencia e coa súa incapacidade —a

13. Bradbury, Malcom. "Modernism / Postmodernism" en *Innovation / Renovation. New perspectives on the humanities.* S e I. Hassan ed., *Op. cit.*, p. 323.

14. Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in postmodern theory and culture.* Ohio State University Press, 1987, pp. 167-72. Ihab Hassan ofrece once riscos definidores do fenómeno posmoderno: indeterminación, fragmentación, descanonización, disolución da identidade do eu ("self-less-ness"), irrepresentabilidade, ironía, hibridismo, carnavalización, actuación ("performance"), construccionismo, inmanencia.

15. Recomendamos, pola súa "neutralidade" interpretativa, a panorámica de Hans Bertens *The idea of the Postmodern*, Routledge, Londres, 1995.

do suxeito e a da lingua(xe)— para a referencialidade. Non é sorprendente que a lingua(xe) perda progresivamente a súa capacidade referencial nun mundo no que os códigos non verbais desempeñan un papel cada vez máis relevante. Neste marco, o texto non pode ter unha identidade lingüística única que sirva para definilo, na medida en que a linguaxe se utiliza para desintegrar e dispersar o significado por medio da combinación de discursos diferentes e adoito contradictorios. O mundo e a problemática identidade do suxeito posmoderno constitúense en e por medio dunha pluralidade discursiva da que as novelas de Suso de Toro nos presentan un amplo abano que vai desde o comentario de textos escolar ("Facer caca por ela", *Tic-tac*, p. 128) á instancia ("Excmo. Sr. Alcalde de Vilanova", *Tic-tac*, p. 47) ou á colaxe de diversos achegamentos a un mesmo fenómeno que constitúen a serie "Apoteose do churrasco" (*Polaroid*, pp. 74-89), parodia de diversos discursos políticos, ou os fragmentos "HawaiANA NAMORADA", "Dona ardente" e "Unha chacha chachi" (*Polaroid*, pp. 63-67), nos que a expresión do sentimento amoroso se apropia da retórica tópica das historias que acompañan as reportaxes pornográficas.

O valor subversivo e o potencial crítico da novela posmoderna xorde do feito de que esta se propugna como una vía epistemolóxica que cuestiona todas as formas convencionais de coñecemento entre as que a literatura ocupa, por suposto, unha posición privilexiada. Nesa medida o texto posmoderno dubida de si mesmo, non só dos seus valores ou obxectivos senón mesmo da causalidade da súa propia existencia; en palabras de G. Navajas, "o posmodernismo tende a cancelarse a si mesmo"[16]. Velaí porque o silencio e as formas discursivas non verbais, asemánticas ou pseudonomatopeicas, das que constitúen exemplos evidentes os fragmentos "Ai si, oh" de *Polaroid* (p. 37), ou "Nene apô" e "Aaah" de *Tic-tac* (pp. 50, 147 e 151), ocupan —nun aparente paradoxo inherente á súa propia condición— unha posición fundamental na literatura posmoderna. Trátase, en definitiva, de levar á práctica textual a minimización de obxectivos literarios reiteradamente defendida polos autores, tarefa á que contribúen tamén os procedementos de repetición circular (véxase a súa materialización no fragmento "Círculos", p. 205 de *Tic-tac*), propios dunha escritura que aborda a súa autodisolución, que se concibe fundamentalmente coma un medio para trascenderse a si mesma.

Apuntamos máis arriba como a posmodernidade se desenvolve nunha dinámica de tensións permanentes que se evidencian tamén nos procedementos de construcción textual. Así, se por unha banda as

16. Navajas, G. *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Edicions del Mall, Barcelona, 1987, p. 19.

repeticións desintegran a tradicional concepción da trama, tamén é certo que establecen unha continuidade entre as diferentes partes do texto, actuando dalgún xeito ó tempo como forzas centrífugas e centrípetas. Isto resulta evidente nos fragmentos titulados "Conductor" de *Tic-tac* (pp. 62, 124 e 131), pero hai outros exemplos quizais menos transparentes coma a mutua remisión que se produce entre os relatos "Ausencia do Minotauro" e "Mata-lo Minotauro (I e II)" de *Polaroid* (pp. 42 e 111-121, respectivamente). O mesmo acontece co emprego dos títulos dos capítulos, que adoitan funcionar como estratexias reforzadoras da unidade significativa do texto, mentres que aquí actúan basicamente como elementos subversivos do canon cultural ("Crime e castigo", "*A Ilíada* para nenos", "Itaca disque") ou mesmo autoparódicos, recorrendo a fórmulas atípicas ("Facendo caca por ela"), ou rechamantes polo desequilibrio entre título e texto, como acontece con "Prometeo alporízase ante a negativa de Zeus a concederlle o lume aos homes para daren chegado ao cumio da súa civilización" ó que corresponde como único texto a expresión "¡Caghoendiós!" Neste aspecto apréciase en *Tic-tac* unha maior complexidade e unha certa evolución desde *Polaroid*, onde os títulos aínda parecen concibidos para cumpriren unha función referencial sintética ou metafórica e están dotados dunha maior transparencia semántica e, nalgúns casos, dun certo potencial aglutinador dos núcleos textuais. Pola contra, en *Tic-tac* podemos distinguir dous niveis paratextuais que funcionan de xeito diverso: o microtextual, nos títulos que acompañan os fragmentos e nos que efectivamente predominan as funcións paródicas e desintegradoras, e o macrotextual, nos dos cinco grandes bloques en que se divide o libro e que son un exemplo perfecto da dialéctica entre subversión e coherencia semántica, xa que parafrasean os misterios dorosos do Rosario, suxerindo unha ordenación mínima do caos discursivo.

Esta dialéctica apréciase tamén na dinámica que se establece entre dúas modalidades de construcción textual que poderiamos calificar respectivamente como integradora e desintegradora. A súa combinación debe entenderse como un conflicto que:

> tende a potencia-lo texto, introducindo nel un elemento sorprendente e imprevisible que desequilibra a expectativa dun lector coñecedor do paradigma da ficción moderna [...] Deste xeito, engádeselle ó texto unha nova contradicción, contribuíndo a privilexiar un concepto inharmónico e inconcluso do mundo[17].

Esa dinámica derívase da práctica herdada de séculos de tradición literaria de construír un texto semanticamente consistente, o que facili-

17. *Ibidem*, p. 128.

taría en grande medida a súa decodificación, e a destrucción dese pulo integrador, fundamentalmente por medio das estratexias lingüísticas xa comentadas, desestructurando a trama e impedindo calquera reconstrucción dunha totalidade coherente, o que terá tamén como veremos importantes repercusións no proceso de lectura. Esta loita de forzas contrarias, ensaiada xa por Suso de Toro en *Polaroid*, chega a ser un dos eixos vertebradores de *Tic-tac*. Así, a carón de historias que poderiamos considerar semanticamente convencionais —aínda que narradas de xeito fragmentario— como son as de "O mar" e "O neno e o mar" (*Tic-tac*, pp. 34-37 e 52-54) ou a serie de textos "Chaman a porta" I, II e III e "O kiosco de Mauro" 1 e 2 (*Polaroid*, pp. 25, 33 e 36; 28 e 35), aparecen textos dificilmente reconstruíbles nun marco diexético minimamente coherente como os xa citados de "Ars cisoria" ou "Conductor" de *Tic-tac*. Neste senso, coido que non sería desatinado establecer unha distinción entre dúas estratexias de construcción diexética, aquela que opta por establecer entre a semántica textual e a empírica unha relación mimeticamente abortiva e outra calificable como non mimética[18]. A primeira é a predominante en *Polaroid*: por medio dela, a diéxese non se nos narra de xeito lineal senón interrupto, e o lector vese continuamente na obriga de procurar integrala nun marco coherente, sen chegar a conseguilo plenamente. A segunda, desenvolta en *Tic-tac*, supón un paso adiante no xa comentado proceso de destrucción da organicidade da obra artística, posto que se lle nega ó texto calquera posibilidade de establecer unha relación mimética cos seus referentes, ficando definitivamente reducido a unha colaxe verbal susceptible só de interpretacións puntuais e subxectivas, sen ofrecer ningunha vía de reconstrucción diexética por medio de mecanismos miméticos. En *Tic-tac* péchaselle ó lector a porta para calquera intento de empregar a realidade empírica como referente semántico de interpretación textual.

Do mesmo xeito que a énfase que os disursos posmodernos poñen no acto de enunciación é unha das vías polas que estes poden materializar o seu potencial crítico e non esgotarse nunha estética da negación, da destrucción e do caos, na medida en que "a *acción* de dicir é de seu unha acción política"[19], tamén a desintegración da figura do autor e da función do narrador ten un valor contestatario pois está intimamente ligada ó papel social do patriarca: revolverse contra a tiranía daqueles, conleva oporse ó poder deste. Por outra banda, tanto a perda de protagonismo do narrador como a vertebración polifónica do aparato de emi-

18. Mepham, John. "Narratives of Postmodernism" en *Postmodernism in contemporary fiction*. Edmund J. Smyth ed., Batsford, Londres, 1991, p. 151.

19. "Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism" en *Postmodernism and contemporary fiction*. Edmund J. Smyth ed., *op. cit.* p. 112.

sores inmanentes están estreitamente vencelladas co debilitamento do suxeito. Así, a polifonía non só actúa como unha estratexia dialóxica que contribúe a xerar unha pluralidade de mundos discursivos, senón que no caso de *Tic-tac* é tamén manifestación dunha individualidade patolóxica, a do protagonista Nano. Na medida en que as voces narrativas non esixen un correlato ontolóxico, a polifonía resulta moi eficaz para resolver discursivamente o autismo e a esquizofrenia de Nano. Desde o punto de vista da voz narrativa en *Tic-tac* escoitamos fundamentalmente, sobre un fondo de voces anónimas que constitúen unha sorte de marco ou telón de fondo e ó lado dun autor implícito que se reserva o dereito a actuar de cando en vez de narrador, a voz de Nano e a do seu *alter ego* e irmanastro, o escritor Isidro Puga Pena, vehiculizada polos seus manuscritos que se nos ofrecen intercalados ó longo do texto. Pero Nano é moitos Nanos (xa apuntei máis arriba canto hai nel de personaxe virtual), e desa personalidade fragmentaria e contradictoria deixan constancia os esporádicos anacos das súas libretas tituladas "Filosofías" (nalgunha ocasión atribuída a un apócrifo Manel), "Concerto para a man esquerda", "As historias que máis me gustan", "Soños e ocurrencias", etc. Xa que Nano (e Isidro) non teñen un interlocutor e na medida en que a narratividade, o contar, implica diálogo, é imprescindible que o constrúan e o xeito máis doado de facelo (e eu diría que o único ó seu alcance) é desdobrárense noutros eus cos que relacionárense por medio da escrita e que se materializan nos autores dunha serie de manuais dos que temos oportunidade de coñecer unha escolma: o manual "Prácticas de autolesión" de VV. AA., o manual de exercicios espirituais "Prácticas de autoodio" de A. Teijeiro Gerpe, o "Manual da autolesión" de A. Higgins, etc. Se o suxeito se constitúe e se recoñece como tal por medio do discurso, a conflictiva personalidade de Nano non atoparía unha representación axeitada por medio da terceira persoa narrativa; precísase da subxectividade e a inmediatez que aportan o monólogo interior e as formas derivadas do diario (cadernos, manuais) para que poidamos asistir ó proceso de introversión deformante por medio do que Nano analiza a realidade ou o que el considera a realidade, adoito confundida con soños, temores e desexos.

A fragmentación narrativa xera paralelamente unha multiplicidade de lectores implícitos ou, máis ben, de posicións desde as que o texto pode ser interpretado. As consecuencias deste fenómeno, pararelo pero non correlativo co xa comentado verbo da esfera da emisión inmanente, afectan non só á construcción do plano discursivo senón ó propio proceso de lectura e, en definitiva, ó papel que ten que desempeñar o lector empírico, con repercusións na súa propia posición ontolóxica, súpeta e quizais involuntariamente conflictivizada:

> a narrativa posmoderna non só provee ó lector do seu estatus no discurso textual, facéndo del/a o simple efecto do xogo combinado dos diferentes discursos lingüísticos, senón que tamén "des-coloca" o lector, producindo unha serie de posicións conflictivas desde as que a narración ten que ser lida[20].

Así, "O Lector" deixa definitivamente de ser a reconstrucción (máis ou menos hipotética) dunha identidade ontolóxica individual; a súa definición na esfera inmanente pasa agora polo enfrontamento con eses "outros" que habitan o espacio textual e cos que xa non ten que identificarse senón loitar na procura dunha fenda desde a que ubicarse nalgunha das distintas posicións desde as que o texto pode ser abordado.

Polo que atingue ós contidos, á *histoire*, as obras que estamos a comentar se vertebran arredor dunha identidade (colectiva no caso de *Polaroid*, individual no de *Tic-tac*) concibida como un mosaico de episodios que en boa parte resultan autorreferenciais; polo mesmo, resultan especialmente axeitadas para problematizar a identificación coas visións unitarias do suxeito e da colectividade que forman a nosa episteme. E para facer aínda máis efectiva esa negación dunha xerarquía de valores integrada e integradora, Suso de Toro escacha en mil anacos todos os nosos mitos; todas as metanarrativas lyotardianas nas que asentou e que lexitimaron tradicionalmente a nosa identidade individual e colectiva. Non se trata de parodiar, senón de alterar radicalmente o seu potencial axiolóxico; así, ofrécesenos unha visión alternativa de Caín e Abel, Teseo e o Minotauro en *Polaroid*, ou do Sacaúntos, o Malo e o Anxo da Garda en *Tic-tac*. O resultado é a radical subversión do horizonte de expectativas dun lector desorientado pola fractura que no texto se produce entre convención e ficción e, como consecuencia, obrigado a cuestionalo todo, desde a historia ata a súa propia identidade. Porque se Caín e Abel son igualmente malvados, se o Sacaúntos coñece a tenrura e o Anxo da Garda pode permitir que nos zosquen, entón todo é posible e o nihilismo albíscase como unha alternativa constructiva. Por outra banda, a devandita incredulidade cara ás grandes metanarrativas oficiais non é só inherente á episteme posmoderna senón que é unha actitude recorrente en momentos históricos de crise ou en contextos nos que se están a desenvolver procesos de modernización ou construcción nacional[21]. Así, a aparición a un tempo de novelas como *Tic-tac* de Suso de Toro e *En salvaxe compaña*[22] de

20. Docherty, Thomas. "Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity", en *op. cit.*, E. J. Smyth ed., p. 180.

21. Mepham, John. "Narratives of Postmodernism" en *op. cit.*, Edmund J. Smyth ed., p. 151.

22. *Vid.* ó respecto o artigo de D. Vilavedra "Na compaña de Manuel Rivas", en *Faro de Vigo*, 29-1-94.

Manuel Rivas pode ser valorada como un síntoma da xa comentada dialéctica entre tradición e modernidade que marcou o desenvolvemento do campo cultural galego na última década; se a primeira opta polo escepticismo e a desactivación da tradición para negarlle a esta o seu valor como principio de ordenación axiolóxica, a segunda propón un pacto entre presente e pasado, entre o que somos e o que puidemos ser, para suxerir unha alternativa de futuro.

A caracterización da *histoire* das novelas que estamos a comentar responde realmente a un dos eixos da poética de Suso de Toro, quen afirmou que "a narración dunha historia a través dunha arquitectura ben trabada, a novela, só é unha mentira piadosa para o torturado simio contemporáneo"[23]. Velaí por que fronte á unidade, o autor nos propón "o esvarar da significación, a indefinición e a mobilidade tanto dos contidos da realidade coma da aprehensión que deles facemos"[24]. Os casos de percepcións alternativas da realidade e, xa que logo, da posibilidade de que exista unha realidade diferente, mesmo de que o "eu" sexa un producto da nosa imaxinación, son recorrentes: "Un mal espertar" e "No armario" de *Polaroid* (pp. 10 e 103) ou "Outra vez" e "Memoria" de *Tic-tac* (pp. 72 e 95) constitúen exemplos moi significativos, pero non son os únicos.

Quizais o anuncio que Suso de Toro fixo nos medios de comunicación de que a publicación de *Tic-tac* supuxera o remate dun ciclo literario é resultado da súa percepción (máis ou menos consciente) de que a sistematización do *shock* e a institucionalización da disidencia esgótanse en si mesmos. O posmodernismo —"atrapado entre a truculencia ideolóxica e a nugalla desmitificadora, atrapado no seu propio *kitsch*"[25]— leva no seu cerne a semente da súa propia parodia e, xa que logo, da súa desintegración; chegados a este punto, revelarase como preciso dar un paso adiante na procura dun concepto diferente de ficción narrativa e asumir o limitado do proxecto de tentar buscarlle un novo senso xustamente na perda de senso ou, máis ben, na multiplicación (¿indefinida?) dos seus horizontes (Vattimo dixit).

D. V.

23. De Toro, Suso. "Novela", en *F. M.*, Positivas, Santiago, de Compostela, 1991, p. 97.
24. Navajas, G. *Op. cit.*, pp. 147-148.
25. Hassan, I. "Introduction" a *The Postmodern Turn*, op. cit., p. xvii.

Loaira: a cartografía dun texto labiríntico

Xoán González-Millán

Para Anxo (R.B.), pola súa narrativa esporádica e fundacional.

"Toda coherencia é un engaño, Xoán. Un rito. Unha mintira. Deberíamos cambearmos de nome cada minuto" *(Dos anxos e dos mortos).*

"Todo é unha metáfora...!" *(Loaira).*

"Atreverse a ser, coma derradeiro recurso, o soberano poeta da propia autodestrucción" *(Loaira).*

1. UN POSIBLE MARCO INTERPRETATIVO

Como punto de partida para a avaliación dunha novela como *Loaira*[1], na que os códigos de autorreferencialidade adquiren unha especial relevancia, o lector debe utilizar como instrumentos de primeira man os indicadores que o mesmo texto lle presenta. Esta información metanarrativa, intelixentemente incrustada nas múltiples diéxeses da novela, ofrece un primeiro nivel de lectura crítica, e algunhas das vías para unha recepción efectiva. Por exemplo, da modelación literaria da realidade representada en *Loaira* falan as varias denominacións do texto mesmo ("novela, "romance", "relato") e a consciente transfiguración dalgúns personaxes en entes de ficción: "Fora como ceder a unha especie de arroutada poética, como se sucumbise de repente á tentación de transformarse nun personaxe distinto, recordando: nunha criatura de ficción [...]. Detivérase bruscamente diante dela [...], o mesmo ca un personaxe de novela" (p. 135). A metaforización literaria da realidade prolóngase ás veces tanto

1. Rei Ballesteros, Ánxel A. *Loaira.* Ed. Galaxia, Vigo, 1992.

que a macroimaxe utilizada como vehículo adquire entidade propia; así sucede na transcrición náutica da viaxe nocturna de Mauro e María Antonia (pp. 321-326), transformados en "experimentado temoeiro" e "o guapo e xogoral grumete".

As referencias a textos e autores alertan ó lector sobre a súa utilización como espacios paranarrativos nos que a voz autorial inscribe claves interpretativas[2]. Dos varios escritores citados os máis emblemáticos para unha intelección da novela son sen dúbida F. Pessoa (pp. 272-275) e R. Musil (pp. 215-216), por sintetizar na súa propia obra algunhas das propostas fundamentais de *Loaira*; pero outros textos e autores, algúns explicitamente nomeados, funcionan tamén como fitos interpretativos: Goethe (p. 215), Dante (p. 74), Hermann Broch (p. 90)[3], Shakespeare (p. 230), Espronceda (p. 323), o detective de Conan Doyle (p. 328), Mallarmé (p. 488) e Novalis (p. 215), entre outros. A literatura galega está expresamente representada por dous textos fundacionais: *Follas Novas* de Rosalía de Castro (p. 215), e a *Crónica Troiana* (p. 319)[4].

Loaira apóiase nunha gramática abertamente interrogativa e inestable; e oponse a unha concepción narrativa pechada e articulada en torno a unha xerarquía discursiva, representada polo modelo da novela realista clásica na que a voz extradiexética impón a súa propia lectura da realidade ás demais voces intradiexéticas mediante a metalinguaxe narrativa propiamente dita. Na novela de Rei Ballesteros as instancias discursivas dialogan frontal e constantemente, impedindo que ningunha delas se faga co control da economía narrativa. Como xa se amosaba en *Dos anxos e dos mortos* (1977), o autor únese a unha tradición novelística que, como sinala Colin MacCabe referíndose ás últimas obras de James Joyce,

> refuse the subject position any dominat position from which language could be tallied with experience. Ulysses and Finnegans Wake are concerned not with representing experience through language but with experiencing language through a destruction of representation[5].

2. O espacio paranarrativo é o que, segundo W. Krysinski, utiliza a voz autorial para inscribir determinados componentes ideolóxicos e axiolóxicos, mediante a inscrición de diversos tipos de estructuras discursivas (ensaio, mito, alegoría, parábola, parodia, e outras modalidades). Krysinski, Wladimir. *Carrefour de signes. Essais sur le roman moderne.* Mouton, A Haia, 1981.

3. Autor dunha narrativa que xira ó redor da desintegración dos valores sociais e da coherencia orgánica do mundo moderno.

4. Todos os grandes textos narrativos inscriben en si mesmos a historia da novela como xénero literario. *Loaira* pertence a esta tradición. Futuros estudios deberían profundar na súa dinámica intertextual.

5. MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word.* Barnes & Noble, Nova York, 1978, p. 4. A presencia de Joyce, perceptible en moitos aspectos de *Loaira*, está explicitamente documentada no título dun dos capítulos: "Oomb, Allwombingtomb", tomado do *Ulysses*, (Joyce, James. *Ulysses.* Random House, Nova York, 1961, p. 48).

Como novela polifónica e multidiscursiva, *Loaira* proxecta constantemente novas e inestables realidades, dotadas da credibilidade propia dos discursos utilizados para representalas. E como totalidade, máis utópica ca real[6], a novela organízase en torno a múltiples eixes configuradores, cada un coa súa propia dinámica. A variedade de rexistros lingüísticos, de ritmos, de fórmulas discursivas e narrativas, permite interpretar este texto como unha *Suma novelística*, como un espacio no que a miscelánea de obxectos sémicos e a mencionada diversidade discursiva adquiren a mesma ou maior relevancia que os actos narrativos propiamente ditos. Como proxecto, *Loaira* textualiza o desexo utópico de abranguer todos os elementos racionais e irracionais da vida, nunha plenitude que os personaxes saben que só pode acadarse na unidade simbólica e inestable do espacio literario.

Loaira é un texto que asume todos os desafíos da novela como xénero. Atenta contra o principio de exclusividade no inventario dos elementos que interveñen na súa composición e promove unha multiplicación constante de combinacións e articulacións de elementos compartidos con outros xéneros, como se o autor estivese máis preocupado en interpretar ou cuestionar os principios mesmos de constitución xenérica que en utilizalos como instrumentos dunha vocación demiúrxica.

2. TEMÁTICA

Un tema literario "n'est pas un segment d'énoncé isolable à l'intérieur du continuum du texte, mais une *construction* élaborée à partir d'éléments discontinus (c'est-à-dire non linéaires) du texte"[7]. Esta definición é especialmente útil para o estudio temático dunha novela como *Loaira*, polo seu alto nivel de inestabilidade e pola súa intensa polifonía narrativa e discursiva, que condicionan e dificultan unha lectura apodíctica e unha articulación conceptual dos diferentes temas[8]. Aínda recoñecendo a posibilidade doutras opcións, a seguinte agrupación temática en tres unidades pretende identificar algúns dos ámbitos sémicos do mundo imaxinario de *Loaira*, e os principios da súa configuración.

O primeiro grupo temático xira en torno ós seguintes sociogramas[9]: *Galicia, memoria* e *coñecemento. Galicia, como* espacio histórico e sim-

6. O gran espacio mítico da novela, a Galicia imaxinada e desexada por moitos dos personaxes, é unha "Galicia que nunca habería de aparecer nos mapas" (p. 467).

7. Rimmon-Kenan, Shlomith. "Qu'est-ce qu'un thème" en *Poétique* 64, 1985, p. 401. O subliñado é meu.

8. O tratamento paródico e desintegrador da fábula/parábola da Princesiña Loaira, narrada por Brigit (pp. 245-257), exemplifica a oposición da novela á intervención dunha conceptualización impositiva das voces narrativas, que é unha das características xenéricas da fábula e da parábola. Para unha distinción entre concepto e tema pode consultarse Bremond, Claude. "Concept et thème" en *Poétique* 64, 1985, pp. 415-423.

bólico, invade todo o mundo narrativo de *Loaira*, que se incorpora así a unha longa tradición alegórica dentro da literatura galega. É inevitable recoñecer, sen embargo, que a voz autorial fai intervir un distanciamento irónico, para impedir ou dificultar a identificación do lector co mundo representado/mediatizado polos diversos marcos de alegorización da novela (a fábula/alegoría/parodia da Princesiña Loaira, a figura da Suripanta, a parábola dos Cabaleiros Suspirantes, a parodia do mito totémico da vaca, ou a interpretación entre mística e apocalíptica de Salgado que Mauro lle rememora parodicamente a Xurxo). A obsesión galeguista dalgúns personaxes invade incluso as súas relacións amatorias: para Salgado a súa idealizada amiga "Liberata é Galicia" (p. 430), e segundo Xurxo, as relacións entre Mauro e Amalia podían ser transcritas como "un trío de amor, Amalia, Galicia, Mauro" (p. 467). Este formula en varias ocasións unha visión místico/panteísta de Galicia (pp. 268, 467) Xurxo, pola súa banda, admite a ambivalencia da súa experiencia galeguista: "Quéroa moito [a Galicia] e detéstoa moito" (p. 466). Como contrapunto, inscríbense outras versións do galeguismo: a lectura marxista que Arturo Lens fai da imaxe dun "Nós agónico" proposta por Xurxo (p. 362); ou a parodia do discurso antinacionalista (pp. 317-319) que María Antonia esbardalla fronte a Mauro, e que contrasta co discurso galeguista que este último lle expón a Carmen-Paula (pp. 294-295). Outra cara do sociograma *Galicia* é a conciencia idiomática que percorre toda a novela (pp. 217, 229, 271, por exemplo) e a instrumentación irónica da diglosia (sobre todo pp. 287-291, 317-319, e 494-495).

A *memoria*, directamente relacionada co sociograma anterior, é outro eixe importante na organización sémica da novela, como subliña o narrador/editor ó transcribir o seu encontro con Xurxo na "Introducción":

> Empezaramos a falar da tradición. Concebíaa Xurxo coma un texto [...] anterior á constitución dos suxeitos persoais e substrato común e preindividual de todos eles. O tal texto reescribiríase a si mesmo: memoria *viva* que se reactualizaría e se auto-recrearía indefinidamente a través dos distintos individuos —pasados, presentes e futuros— dunha comunidade cultural determinada (p. 12)[10].

Xurxo vai ensarillando esta idea nun proxecto novelístico concibido como a transcrición literaria dun esforzo por recuperar a "memoria *viva*".

9. Utilízase aquí este termo na acepción proposta por M. Angenot e R. Robin: "il s'agit d l'ensemble des thématisations que la fiction et les autres discourses inscrivent sur un sujet donné, de l'ensemble des vecteurs discoursifs thématisant cet object". Angenot, Marc e Robin, Régine. "The Inscription of Social Discourse in the Literary Text" en *Sociocriticism* 1, 1985, pp. 53-82.

10. Subliñado no orixinal. Para destacar a relevancia deste sociograma, a voz autorial engade ás obras que Xurxo leva baixo o brazo cando é atropelado un ensaio titulado *Mnemósine*.

Este é o marco no que actúa a dimensión etnosemiótica da novela. A incorporación esporádica da figura arquetípica do avó como transmisor da memoria ancestral subliña a efectividade da conciencia étnica (pp. 93-94)[11]. Convén engadir, sen embargo, que a voz autorial evita a tentación dunha lectura estereotipada. O ton paródico do relato etnicista centrado en torno ás relacións de Mauro con Carmen-Paula (pp. 284-304) e a conseguinte inestabilidade da identidade persoal reflectida na multiplicación onomástica funcionan como estratexias de control e desintegración dos códigos étnicos. Boelhower sinala outro aspecto fundamental para entender a dimensión etnosemiótica en *Loaira:*

> a work of fiction invests in ethnicity to the extent that it is stocked with various ethnic *savoirs* selected from the encyclopedia, but the type of selections and the degree of their expansion, distribution, and narrative significance are equally important[12].

Na novela de Rei Ballesteros obsérvase unha distancia constante entre os códigos textualizados, entre eles os étnicos, e as voces narrativas que poñen a proba a súa relevancia e estabilidade.

O tema do *coñecemento* en *Loaira* confirma unha vez máis que Rei Ballesteros segue unha tradición narrativa que ve na novela unha aposta por un utópico coñecemento total[13]. Esta enerxía gnoseolóxica canalízase a través do comportamento erótico, como testifican moitos dos capítulos da novela, especialmente "Les larmes d'Eros". "Oomb, all-wombingtomb", "Monsieur", "Virgo Clemens" e "Doce Amalia". Brigit é un dos personaxes que mellor articulan esta dimension (p. 231). Tamén Mauro, interlocutor privilexiado de Brigit, "compracíase en pensar que o amor, máis alá das categorías de *verdade* ou de *mentira*, era tal vez unha figura poética: unha metáfora —desenvolvida no Tempo— da

11. Como observa Boelhower, "as long as there is an ethnic subject, any object can function as ethnic even in a non-ethnic context". Boelhower, William. *Through a Glass Darkly: Semiosis in American Literature.* Universidade de Oxford, Oxford, 1987, p. 105.

12. *Ibidem*, p. 109. Subliñado no orixinal.

13. No primeiro epígrafe da novela, cunha cita de De Quincey, sublíñase a relevancia desta dimensión, e ó mesmo tempo a súa problematicidade. Brian McHale documenta a exploración do paradigma epistémico na novela modernista (Joyce, Kafka, Musil, Dos Passos, etc.), articulado en torno a unha serie de preguntas que constitúen tamén un importante horizonte de reflexión en *Loaira*: "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? [...] What is there to be known? Who knows it?; How do we know it, and with what degree of certency? McHale, Brian. *Postmodernism fiction.* Methemen, Londres, 1987, p. 9. Igualmente útil é o paradigma ontolóxico que o mesmo McHale articula ó redor das seguintes cuestións: "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? [...] What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? [...] What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?" (*Ibidem*, p. 10). McHale recoñece a existencia de situacións híbridas nas que unha "intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability" (*Ibidem*, p. 11), como sucede en *Loaira*.

Eternidade" (p. 475). A Princesiña Loaira, álter ego de Brigit, ofrece na súa fábula reflexións moi semellantes sobre o "Amor" (p. 256). O erotismo, como sabedoría, relaciónase co panteísmo que algúns personaxes cultivan ó longo da novela, segundo constata Xurxo:

> Houbera un tempo durante o cal as manifestacións do amor non ocupaban o lugar do amor mesmo: expresábano con veracidade e inocencia e parecidamente a como testemuñan as flores o eros gozoso que percorre as raíces e as ponlas das maceiras ó chegar, nupcial, a primavera (p. 484)[14].

O último capítulo amosa a desintegradora ritualización da experiencia amorosa, a súa conversión en "liturxia erótica" (p. 482), en cerimonia[15]. Amor e desintegración (ou morte) están sempre interrelacionados, coma se fosen dúas caras dunha mesma realidade: "a cicatriz viñérase converter, xuntamente co lóbulo da súa orella esquerda, nun dos puntos máis sensibles, eroticamente vulnerables, do seu corpo" (p. 327); unha cicatriz que, convén precisar, fora producida por un intento de suicidio.

O segundo grupo temático está representado polos seguintes sociogramas: a imaxe do *labirinto*, a *loucura*, a *(in)comunicación* e o conxunto formado pola autodestrucción, a desintegración e a morte. A imaxe do labirinto como tema e como modelo discursivo está amplamente salientada ó longo da novela, da que se di xa na "Introducción" que é "intrincado labirinto" (p. 23); Xurxo, máximo responsable do manuscrito, ofrece unha caracterización semellante: "o configurado labirinto de preto de mil páxinas nas que finalmente viñeran resumirse *as evidencias parciais da súa obra*" (p. 136)[16]; e un dos cadros de Khan titúlase precisamente *Labirinto de Mogor* (p. 225). O tema da loucura, concibida como unha conciencia desintegrada, ou como unha autodefensa fronte á hostilidade social, reaparece constantemente para caracterizar o comportamento de Salgado, de Mauro e do mesmo Xurxo. O primeiro recoñece en varias ocasións a posibilidade do seu desvarío e relaciónao coa inestabilidade da súa identidade persoal: "¿E se era todo imaxinación e desvarío [...]? ¿E se eu non era quen cría ser?" (p. 167; tamén pp. 360-361 e 423); ás veces é unha "desconfianza morbosa con respecto a todo" a causa dun comportamento que produce incluso comicidade (pp. 209-210). Xurxo deféndese tamén dunha posible caracterización paranoica (p. 463); Brigit alude á súa estancia nun manicomio (p.

14. Para unha delimitación conceptual da *experiencia* é de utilidade a consulta de Rei Ballesteros, Ánxel A. "A outra memoria" en *Grial* 104, 1989, pp. 494-505.

15. A ritualización das relacións sociais e interpersoais era xa un tema en *Dos anxos e dos mortos* (Rei Ballesteros, Ánxel A. Ed. Castrelos, Vigo, 1977).

16. Subliñado no orixinal.

365), e Mauro amosa un desequilibrio que perturba ó seu interlocutor, un "moderado" e "demócrata" "catedrático universitario" (pp. 18-22).

A loucura é a traducción parcial doutro sociograma fundamental en *Loaira*, o da *(in)comunicación*, experimentada por todos os personaxes. Salgado inventa unha anti-linguaxe incomprensible para os seus interlocutores (p. 151)[17]; Mauro séntese "como se [...] estivera a enganar ós outros en lugar de se comunicar con eles" (p. 267). Xurxo vese forzado a crear un interlocutor imaxinario, Arsenio (p. 404); e, unha reflexión modelada sobre a "Parábola dos Cabaleiros Suspirantes" (p. 122), recoñece a dimensión de ruptura e (auto)destrucción que conleva o acto comunicativo:

> a comunicación, cando chega verdadeiramente a producirse entre varios individuos, é tamén unha especie de ferida. Gozosa, liberadora ou todo o que ti queiras. Pero unha ferida. E, por tanto, ata certo punto, un mal, unha ameaza [...] Atentar contra os límites que definen o noso propio ser individual e o ser dos outros (p. 274).

O tema da *autodestrucción* (e a *morte*) ofrece dúas vertentes aparentemente contradictorias. A primeira recoñece a progresiva "fantasmatización da vida" que converte ós seres humanos en "cadáveres diferidos" (p. 125); pero ó mesmo tempo a (auto)destrucción, como suxería a cita anterior de Xurxo, é unha condición necesaria para facer estalar o engano dunha identidade estable: "Atreverse a ser, coma derradeiro recurso, o soberano poeta da propia autodestrucción. Si: catade como vos destrúo a vós en min. E como vós, a través de min, vos vingades, fillos da grande puta, de vós mesmos..." (p. 401).[18] A novela amósase tamén como unha recapitulación de frustracións persoais: a de Xurxo (especialmente perceptible no capítulo titulado "O dragón e a doncela"), a de Salgado (articulada nos seus propios escritos) e a de Mauro (sobre todo en "Doce Amalia"). O sociograma da *desintegración* reflíctese na intensa fragmentación diexética e discursiva que percorre toda a novela, nos múltiples *hoxes* e *agoras* enunciativos (pp. 180, 333, 465 e outras) reclamados pola dispersión narrativa de cada capítulo. Do mesmo modo, e como parte desta mesma estratexia, a coherencia entre palabra e realidade, defendida polo realismo clásico, sofre en *Loaira* unha profunda transgresión. O comportamento de Mauro é paradigmático das constantes digresións narrativas que reflicten a desarticulación da

17. Este motivo fora xa utilizado por Rei Ballesteros en *Dos anxos e dos mortos*.

18. Como "campo de enterramentos, Necrópole: A Cidade Espectral da Morte" (p. 74), Compostela funciona como un espacio alegórico no que se desenvolven uns personaxes abocados á destrucción e á morte. Rei Ballesteros retoma aquí algúns dos aspectos previamente elaborados en *Dos anxos e dos mortos*. É especialmente significativo tamén o paralelismo co tratamento deste mesmo espacio en *O triángulo inscrito na circunferencia* de Víctor F. Freixanes, Galaxia, Vigo, 1982.

memoria individual e colectiva: "Na memoria de Mauro pasa a amontoarse agora unha desordenada aglomeración de escenas: secuencias inconexas dunha película confusa e fragmentariamente recordada" (p. 321); unha memoria que actúa "fragmentariamente: como un filme formado por secuencias discontinuas e mal amalgamadas entre si" (p. 322).

O terceiro grupo temático constitúeno dous sociogramas intimamente relacionados: o do carnaval e o do *mascaramento*. O primeiro, unha dimensión importante do discurso narrativo recuperado por Bajtin, está amplamente representado en *Loaira*. Xa na "Introducción" se nos informa que a morte de Xurxo ocorre un "martes de antriodo" (p. 14). As "figuras e inscripcións escatolóxicas —algunhas cómicas; outras endiañadamente obscenas— na soedade febrenta do escusado" (pp. 176-177), na pensión de Mauro, inscriben tamén na novela unha transgresión carnavalesca, así como todo o capítulo titulado "Finnale capriccioso con madonna", no que se describe un "tempo do riso todo e dos excesos" (p. 380), de absoluta liberdade, de máscaras, e dunha sexualidade rupturista. O mundo escatolóxico, un dos ámbitos privilexiados de inscrición do carnavalesco, está especialmente subliñado en "Man de ferro", "Virgo clemens" (pp. 438-440) e "As tres puntadas" (pp. 444-445). A discusión de Brigit e Mauro en torno ó concepto de revolución pon tamén de manifesto outra dimensión da novela, na que se reivindica, en palabras de McHale, "not political or social revolution [...] so much as [...] ludic and sexual revolution, revolution as carnival [...]. Dionysian outbursts of energy, anarchic and iconoclastic"[19]. Algúns dos personaxes, sobre todo os femininos, funcionan como axentes da subversión, da heteroxeneidade, da polifonía, e incluso da promiscuidade discursiva.

O sociograma das *máscaras* presenta tamén varias dimensións, subliñando así, unha vez máis, a inestabilidade temática e discursiva que percorre toda a novela. Ocultar a identidade dos personaxes en *Loaira* é tan necesario como manter unha imprecisión cronolóxica, "motivada, non por falta de memoria, senón polas necesarias medidas de mascaramento e discreción" (p. 14). O mascaramento metaforiza simultaneamente a subversión da identidade individual e a súa desintegración. Xurxo, nun esforzo por eliminar calquera posibilidade de fixación sémica, incluso metafórica, alude a unhas "máscaras que non son falsas; nin verdadeiras nin falsas" (p. 119). Menos flexible na súa concepción da vida, Salgado loitaba contra unha "Galiza enfeitizada [na que] nada era honrado e certo e ningunha cousa era o que, a primeira vista, aparentaba ser" (p. 340). Na "fábula" da Princesiña Loaira esta confésalles a Xan e a Pericán que agachara a súa maxestade "baixo mil disfraces diferentes para que non puidese ninguén recoñece[la]" (p.

19. McHale, Brian. *Op. cit.* p. 175.

255); ás veces o mascaramento é absoluto: "Na primeira cousa na que el [Mauro] se fixa é que o corpo aquel carece, de forma decepcionante, de cabeza: [...] igual ca se a debuxante, invitase ó eventual observador da súa obra, a imaxinarlle, ó seu capricho, algunha: a de calquera muller posible" (p. 280).

O disfraz, ou a máscara, directamente relacionados coa visión degradante da realidade, rematan nunha desintegración total; a última mostra deste tratamento é o retrato esperpéntico de Paulino Couce, un dos fragmentos finais da novela:

> Ve M. os líquidos ollos de coruxa de Paulino Couce e veo achaparra-lo corpo e encolle-los ombros e ensaiar unha careta de babexante oligofrenia na súa face: e xunta-la mans detrás do carrelo e botar groseiramente os labios para fóra igual ca se estivese tratando de imitar os fuciños dalgún porco (p. 497).

O mascaramento dos personaxes crea situacións paradoxais, como a de Salgado (falso patronímico, segundo a "Introducción"): "El, Manuel Blanco García, na documentación amañada que Membros da Organización, días antes, lle entregaran; Xosé Salgado Rebolledo, outro nome —este *auténtico*" (p. 25)[20]; unha situación semellante crea a presentación de Brigit: "Teño vintecinco anos e chámome Brigit... Ou, mellor, non... O meu nome *verdadeiro* é Ana" (p. 364)[21]. Outros personaxes, como Amalia, dispérsanse nunha multiplicación onomástica (Amalia, Doce Amali, Malia, Lía, D. A.); ás veces quedan reducidos a claves ou a iniciais, engadindo dificultades para a súa identificación, como a utilización dunha única e mesma letra, "S", para dous personaxes distintos (Salgado e Sonxa).

3. O SISTEMA ACTANCIAL

¿É *Loaira* unha novela de personaxe? ¿Non resulta improcedente falar de xerarquía actancial nunha novela que acentúa a inestibilidade e as contradicciónns das identidades individuais dos personaxes? As preguntas poden multiplicarse: ¿que relacións existen entre a dinámica actancial e a polifonía dos diversos discursos textualizados na novela?, ¿como se articulan a función dos personaxes en relación co tratamento dado a cada unha das modalidades?, ¿como circulan os sociolectos polas distintas voces narrativas?, ¿quen lexitima, oculta ou silencia as contradicciónns implícitas en cada un deles?, ¿quen subverte, parodia ou xoga ironicamente coas súas pretensións dogmáticas?

20. O subliñado é meu.
21. O subliñado é meu.

Xosé Salgado é unha das figuras emblemáticas da novela, como proba o inventario dos capítulos nos que figura como eixe de organización diexética e, nalgúns, como narrador/autor ("Operación gato con botas", "Lindo Belvís", "Cas Elisa"), "Ollos amarelos", "A revolución dos escuros (I-VI)", "Fragmento(s)", "A Suripanta", "Parolando", "Interludio para dúas nécoras", "Virgo Clemens", "As tres puntadas", "A pantasma"). Xurxo e Mauro sofren un gradual "salgadorrebollescamento"; e o primeiro admite ocasionalmente a relevancia de Salgado na configuración do mundo narrativo da súa novela: "tratar de encarnar literariamente o espírito dun home morto (un tal Salgado Rebolledo [...]" (p. 122); e máis adiante no mesmo capítulo: "esquecerse de Salgado Rebolledo e de si mesmo. Esquecerse da novela" (p. 142); aínda que noutro momento se sinala como eixe da (¿mesma?) novela a Arturo Lens (p. 400)[22]. A presentación de Salgado débese á experiencia directa de Mauro e Xurxo, e sobre todo ós seus propios escritos, nos que transcribe as súas obsesións, utilizando unha poética do insulto (pp. 444-445), que asimilará tamén Mauro (p: 21). A súa infancia problemática (pp. 200-205; 331-332) contrasta coa de Mauro, marcado pola figura senlleira do seu avó, e coa "infancia engaiolada" de Xurxo (p. 333). Os acontecementos e o seu propio comportamento converten a Salgado en teima e figura emblemática dos seus compañeiros:

> Pensa Mauro. E estremece e, volvendo a reconstruílos cos ollos restauradores da memoria, sente novamente o asombro e o estupor e a envexa mesturada co estupor: a sensación do Eterno Militante que descendera sobre el [Salgado] e procedera a realizar aquela especie de invasión (p. 277)[23].

E máis explicitamente confésalle Mauro a Brigit: "Era a miña teima [...]. Cando me encontraba con Xurxo Bugallal, acabáballe falando sempre de Salgado" (p. 278); unha información confirmada posteriormente polo seu interlocutor: "[A Xurxo] parecíalle Mauro un home que, con toda liberdade e para o seu propio pracer, estivese improvisando sobre un tema: Salgado Rebolledo" (p. 340). Pero o mesmo Xurxo recoñece estar tamén "obsesionado [...] salgadorebollescamente por *Galicia*" (p. 118).

Xurxo, presentado case como unha epifanía en "Nun bater de ollos", debátese entre a imaxe de si mesmo como alguén "borroso, sen

22. Segundo Mauro, Xurxo fálalle "dun proxecto de novela sobre Arturo Lens. Inspirada sobre a vida del, paréceme que dixo" (p. 319); aínda que o mesmo Xurxo admitiría posteriormente que "ese libro [sobre Arturo Lens], que non habería nunca ser capricho da miña vontade encabuxada, non o haberei de escribir endexamais" (p. 404).

23. Mauro tende a ver os personaxes que o rodean transfigurados en imaxes míticas: "Encontráraa máis fermosa do que nunca. Atopáraa mesmo, ata certo punto, transfigurada. Semellaba un personaxe histórico: unha atractiva muller que fose exemplarmente guerreira e santa ó mesmo tempo" (p. 312).

perfil, perdido definitivamente na anónima desolación do mundo. Un ninguén" (p. 401), e o proxecto vital, íntimo, reflectido na superación dun medo que, segundo o mesmo Xurxo, "me ataba á fixa imaxe de min mesmo: ó xugo das miñas prescindibles opinións" (pp. 16-17), e no atrevemento a "ser, coma derradeiro recurso, o soberano poeta da propia destrucción" (p. 401)[24]. A novela convértese no testamento desta conflictiva autobiografía, na que os demais personaxes son o eco, ou álter egos, desta mesma contradicción, como amosa a seguinte pregunta de Xurxo: "¿Como non entender agora, como non a comprender, ata o punto de a facermos *solidariamente nosa*, a amarga desolación e a moura pena que [...] leva xa varios minutos aflixindo o descorazonado corazón do noso amigo [Mauro]?" (p. 85)[25]. É especialmente significativa a descrición do primeiro encontro de Mauro e Xurxo, e a mediación metafórica da figura literaria de Pessoa (pp. 272-275). En torno a Mauro xiran, ademais dunha parte importante da "Introducción", varios capítulos ("A desincorporación", "O fío de Ariadna", "Liberata", e "Doce Amalia", e sobre todo "Les larmes d'Eros" e "Oomb, Allwombingtomb", dúas das seccións centrais da novela).

Xurxo, Mauro e Salgado comparten a dobre condición de personaxe e escritor. Xurxo, responsable principal do manuscrito, reflexiona constantemente sobre o acto da escritura (pp. 122, 142, e sobre todo 400-401); e é caracterizado por Mauro como un "auténtico poeta" (p. 319); máis distantes e irónicos son os comentarios que do mesmo Xurxo fai Vic/Bic (pp. 450, 452), e sobre todo Salgado (p. 400). Este último, autor el mesmo dalgúns dos capítulos, alude esporadicamente ós seus escritos (pp. 159, 398), e á súa caracterización antiliteraria: "Non é [...] literatura e trapalladas desas" (p. 399). Mauro, aínda que en menor medida, recorre tamén á escritura literaria como terapia (p. 276).

Un dos aspectos máis interesantes do sistema actancial de *Loaira* é o carácter emblemático de Arturo Lens como personaxe (dis)funcional. Na "Introducción" fálase dunha "memoria *viva* que se reactualizaría e se auto-recrearía indefinidamente a través dos distintos individuos" (p. 12)[26]; a súa actuación é detectable na progresiva asimilación recíproca de Xurxo, Mauro e Salgado. Non sucede así con Arturo Lens. "Non puido haber metáfora posible, transporte posible entre nosoutros [...] Quería asimi-la *esencia* de Arturo Lens cando o que, en verdade eu necesitaba, era desasimila-lo medo que me ataba á fixa imaxe de min mesmo" (p. 16), recoñece Xurxo nun capítulo *fantasma* "titulado

24. En Mauro esta tensión tradúcese no conflicto entre a súa intimidade e o condicionamento social do seu comportamento: "esta separación tan grande [...] entre a interioridade do individuo e a súa... a súa expresión social" (p. 267).

25. O subliñado é meu.

26. O subliñado aparece xa no orixinal.

parece ser que 'Duelo' (p. 16); retoma a mesma idea en "O dragón e a doncela": "Nada: pódese un ocultar tras das ideas coma tras dunha armadura, chacho: definir claramente os propios límites frente ós límites do outro... e desaparecer con el. Nada; non chegara nunca a pasar nada entre nó-los dous" (p. 403); e un pouco máis adiante, utilizando incluso unha terminoloxía moi semellante á do capítulo *fantasma*: "Soñábache eu daquela con merece-la gracia de sentir, transfigurado na xente e na paisaxe, o eco da voz del; da voz do meu finado amigo Arturo Lens a quen, cegado polo resplandor excesivo da imaxe de min mesmo, eu non soubera comprender en vida" (p. 404).

Metamorfose, encarnación e memoria colectiva son dimensións distintas dunha mesma experiencia persoal. Xurxo transfórmase "en rápida sucesión de metamorfoses sucesivas [...] nun imaxinario e fervoroso amante de Patricia" (p. 141); e Mauro e Amelia "eran dúas memorias vivas: dous consortes da Dama, dúas encarnacións da Deusa, dúas vivas metamorfoses dela, dúas epifanías da Señora" (p. 467). Rei Ballesteros bota man repetidamente da figura emblemática de Pessoa para articular esta experiencia (pp. 12, 273-274, 467): "Se hai sorte, aínda pode mesmo suceder que Pessoa chegue a falar convosco, é dicir, consigo mesmo, a través de min, ou sexa: que eu chegue a falar comigo mesmo a través de vós e de Pessoa" (p. 273).

A relación actancial Xurxo=Mauro=Salgado funciona como un dos eixes narrativos de *Loaira*. A inicial caracterización de Mauro como "activo loitador nacionalista da máis alporizada extrema-esqueda" (p. 17) prefigura a imaxe de Salgado, incluso nos xestos (p. 19). A defensa da "violencia armada" (p. 17), insistentemente invocada por Salgado nas súas declaracións, é asumida por Mauro (p. 17) e tamén por Xurxo (p. 477), precisamente no enterro de Salgado. Para comprender o "salgadorebollescamento" de Mauro convén lembrar que cronoloxicamente o da "Introducción" é o derradeiro dos períodos inscritos na novela, e que o comportamento de Mauro neste momento reflicte as complexas metamorfoses da súa personalidade, que rematan nunha loucura moi semellante á de Salgado, como insinúa o narrador/editor (pp. 21, 36). Unha das constatacións máis claras desta triple permutación de identidades é a observación que Liberata lle fai a Mauro sobre o seu parecido con Xurxo: "Parecédesvos moitísimo vó-los dous [...] Na vosa forma de falar, na forma de ser... Non sei. Parecedes xémeos" (p. 113); Xurxo comentaríalle ó seu imaxinario "Arsi": "diríase [...] que nos imos facendo, a cada segundo, unha miga máis intercambiables e máis abstractos" (p. 124). A "Parábola dos Cabaleiros Suspirantes" xira en torno a esta mesma idea: "De por veces figurábaselle que todos —tódolos da grea; desde Mauro Vilas a Salgado Rebolledo, incluíndose, naturalmente, el mesmo— respiraban por unha mesma e soa ferida" (p. 121).

Ocasionalmente Xurxo (pp. 334-335) e Mauro (pp. 339-342) imitan a Salgado, cunha intención paródica (un procedemento utilizado tamén na descrición da multiplicación do Capitán —o marido de Brigit— nos seus soldados (p. 369). E, como se dunha serie de heterónimos se tratase, as tres voces (as de Xurxo, Mauro e Salgado) adquiren resonancias semellantes: "continuaba a resoar na memoria alerta de X. Bugallal, a transformada voz de Salgado-Vilas, Xosé Mauro" (pp. 344-345).

A tensión entre a muller e o home é outro dos eixes de creación diexética en *Loaira*. Os personaxes femininos interveñen decisivamente na estructuración simbólica da novela, sobre todo a través do comportamento erótico; neste sentido, Brigit é unha figura emblemática, e como tal é descrita polo mesmo Mauro:

> Non era Brigit unha adversaria fácil de vencer. Non o era: ó seu atractivo erótico, á súa cultura espampanante, ó seu dominio de varias linguas extranxeiras, uníase unha ampla serie de circunstancias e cualidades persoais que, perante os ollos dos máis dos homes que alí había, situábana moi por riba, a milleiros de anos luz, do resto das mulleres coñecidas (p. 237).

En "Les larmes d'Eros" e "Oomb, Allwombingtomb" obsérvase un tratamento transfigurador das mulleres en figuras míticas (pp. 304-312). É tamén unha muller a que salva o manuscrito e asegura a súa preservación (pp. 14-15); e algúns dos títulos dos capítulos aluden a personaxes femininos: "Liberata", "A suripanta", "Doce Amalia". Para reforzar esta dimensión, a voz autorial metaforiza Galicia, o espacio mítico/alegórico da novela, como a "Dama", a "Deusa", a "Señora" (p. 467).

Ó repertorio de personaxes no sistema actancial de *Loaira* hai que engadir a intervención de Arsenio ou "Arsi", o interlocutor imaxinario de Xurxo, que é, como Mauro e Salgado, "un dos seus [...] cambiantes alteregos" (p. 124); un "inventado e paciente *outro* a quen [...] poder confia-las [...] coitas" (p. 404). Pero Arsi non esgota este repertorio de figuras imaxinarias; a Xurxo gústalle mergullarse constantemente na "rexión inconfesable [...] onde o real e o irreal, a sinceridade e a mentira, non estaban aínda definidos" (p. 140); é este espacio marxinal, heterotópico, o que lle permite converterse "mentalmente, no imaxinario irmán, na imaxinaria nai, no imaxinario pai da súa compañeira" (pp. 140-141).

4. ROMAN-À-CLEF

Cando o narrador/editor afirma na "Introducción" que existen "algúns amigos" capaces de identificar "todos e cada un dos (falsos)

patronímicos que aparecían ó longo do relato" (p.13), está sinalando unha tensión entre ficción e realidade, e xustificando unha posible lectura de *Loaira* como *roman-à-clef*, polo deliberado ocultamento da idenficación entre persoas do mundo *real* e os personaxes da ficción que obriga ó lector a actuar como descifrador. "Why fictionalize autobiography at all if you are going to *defictionalize* it on the facing page?"[27] podería preguntárselle tamén á voz autorial, que xa nos primeiros epígrafes da novela (un deles pertencente a un autor real, o escritor inglés De Quincey, e o outro a un autor ficticio, o mesmo Xurxo Bugallal) introduce a tensión entre os niveis de realidade e de ficción. O interese deste dato reside non tanto na problemática responsabilidade dos epígrafes, como na inestabilidade coa que se encontra o lector nun espacio aparentemente *neutro*, o da inscrición do primeiro epígrafe da novela, que en principio debería ser, segundo o canon, responsabilidade do autor *real*. O narrador/editor da "Introducción" engade elementos a esta tensión: "os feitos narrados neste libro e os homes e mulleres que neles interveñen correspóndense con persoas e situacións reais" (p. 13). Esta nota, entre as moitas que aparecen no texto, suxire unha posible lectura de *Loaira* como unha *crónica*; sen embargo, e na mesma "Introducción", fálase de "novela" e de "romance". Esta dobre condición discursiva debe ser interpretada como outra das manifestacións da inestabilidade dun texto que se nega, desde as súas primeiras liñas, a ser fixado ontóloxicamente. *Ficción* (literatura) e *realidade* (historia) están en constante belixerancia ó longo de toda a novela, como lle obxecta Vic/Bic a Xurxo sobre a súa versión dos acontecementos narrados en "Operación gato con botas": "Para unha novela, non está mal [...]. Aínda que, se fose eu o escritor... non o contaría exactamente desa forma" (p. 458). A referencia directa a R. Fonte, César A. Molina, un dos Cáccamo, etc. (p. 423), persoas historicamente documentadas, engade un grao máis de tensión e inestabilidade ó estatuto ontolóxico do mundo narrativo da novela.

Loaira intenta proxectarse, ademais, como acto e como producto, como texto e como metatexto. Na "Introducción" obsérvase xa este desdobramento. Noutro momento o mesmo Xurxo alude ás "preto de mil páxinas" do seu manuscrito. As consecuencias derivadas desta observación confirman a dimensión metafictiva da novela: Xurxo, como escritor e responsable último do manuscrito, está escribindo unha "novela", e o texto que nós lemos é a crónica da súa redacción, como parece suxerir o seguinte comentario do mesmo personaxe: "Esquecerse de Salgado Rebolledo e de si mesmo. Esquecerse da novela" (p. 142); non a novela en si. Esta liña interpretativa permite

27. McHale, Brian. *Op. cit.*, p. 202.

entender outra manifestación do mencionado desdobramento: o lector ten acceso ós escritos de Salgado (pp. 181-205) antes de que este lle fale da súa existencia a Xurxo (p. 399). Para explicar esta aparente dislocación non chega con recorrer á disparidade narratolóxica entre *fábula* e *intriga*; hai que ter en conta tamén a duplicidade de toda a novela como proceso e como resultado.

As condicións físicas e gráficas do manuscrito adquiren unha especial visibilidade en *Loaira*, e reforzan a dimensión material do manuscrito como un texto en xestación. Os cambios de grafía, sobre todo nos fragmentos escritos por Salgado, a súa distribución espacial (p. 219), e a referencia ós "puntos suspensivos" (p. 329), son algúns dos aspectos que acentúan a dimensión física do manuscrito. Determinados signos permiten identificar niveis diexéticos, como no capítulo "Liberata" que comeza con comiñas, e que o lector poderá interpretar posteriormente como producto das "fantasmagorías" (p. 111) de Mauro. A seguinte declaración de Brigit dá idea desa busca da dimensión material que impregna toda a novela: "Gustaríame que fixeras caso non só das miñas palabras, senón, tamén, da boca que as está a pronunciar" (p. 258). E finalmente, as múltiples ocasións nas que se alude á condición física do manuscrito central: número de páxinas, papel, o tipo de escritura, o seu constante traslado dun lugar a outro. Pero incluso os manuscritos intertextualizados, sobre todo os da autoría de Salgado, amosan esta mesma dimensión física, como o sangue na dedicatoria do poemario (p. 430); ou as inscricións escatolóxicas "na soedade febrenta do escusado" na pensión de Mauro (pp. 176-177).

5. HETEROGLOSIA DISCURSIVA

Xa se sinalou a presencia en Loaira de textos e autores explicitamente intertextualizados, ó lado doutras referencias menos directas, pero igualmente efectivas. Ó mesmo tempo, detéctase unha dinámica intratextual, representada polos ecos da novela previa do autor, *Dos anxos e dos mortos*[28]. Esta dimensión adquire un relevo especial ó

28. Entre os aspectos recorrentes en ambas as dúas novelas cabe sinalar: un vago paralelismo no sistema actancial, o multilingüismo, a figura do avó, o xogo coa polifonía, a alegoría do paraíso perdido, a conciencia galeguista e a inscrición da diglosia, o mascaramento, a modelación literaria, a intertextualización (Cortázar, Céline e Gide, autores non citados pero influíntes tamén na configuración de *Loaira*), a conciencia literaria, o carnaval, a relevancia da grafía, a figura mítica do (San) Xurxo, o discurso apocalíptico e a destrucción da identidade como principio de individuación. Algúns destes mesmos temas e estratexias discursivas serían tamén utilizados por Rei Ballesteros en *Xogos de damas*, un texto dramático publicado en 1988, e estreado o ano anterior: o multilingüismo, o tema do carnaval, o tratamento paródico de determinados discursos, a conciencia literaria, a inestabilidade da identidade individual, o acto da escritura, ou a tensión realidade/ficción (teatro dentro do teatro).

constatar que o manuscrito incorpora "unha considerable cantidade de parágrafos escritos por outras persoas" (p. 13), segundo testemuña do narrador/editor da "Introducción". Esta multiplicación de voces, importante polo efecto dialóxico producido, serve de marco e de horizonte a unha das estratexias fundamentais da novela: a inscrición dun amplo repertorio de modalidades discursivas que representan outras tantas visións da realidade. A presencia deste componente en *Loaira* obriga a considerar a efectividade dos textos e autores intertextualizados nun contexto "dialogique, c'est-à-dire par rapport aux formes discursives auxquelles il a réagi en les absorbant, en les transformant, en les parodiant, etc."[29]. Esta heteroglosia maniféstase nunha diferenciación idiolectal (representada polo inventario de modalidades discursivas) e enunciativa (a diversidade de rexistros lingüísticos, ou o tratamento irónico e paródico do mateiral narrativo)[30].

O catálogo das modalidades discursivas ofrece un inventario amplo e heteroxéneo. O discurso erótico está representado por "Les larmes d'Eros" e "Oomb, Allwombingtomb", dous dos capítulos centrais da novela. "O fío de Ariadna" reproduce un modelo de entrevista xornalística, como se indica no mesmo texto (p. 91); "A pantasma" incorpora outra entrevista, e na última sección da novela reprodúcese unha noticia dun xornal (p. 476). Os fragmentos escritos por Salgado son un exemplo de discurso marcado por unha hipercodificación politicoideolóxica; son múltiples os momentos nos que Mauro adopta un talante filosófico, que a voz autorial aproveita para parodiar esta modalidade discursiva, como exemplifica a exposición que aquel, bébedo, fai da "diferencia ontolóxica" de Heidegger (pp. 324-325)[31]. Utiliza tamén Rei

A función determinante que a voz textual lle asigna á ironía e á parodia en *Loaira* é un dos aspectos que a distinguen radicalmente de *Dos anxos e dos mortos* novela na que, como recoñece Atanis, o personaxe/escritor, predominaba un "lirismo borracho" (p. 119), e "carecía da ironía necesaria con respeuto ós persoaxes" (p. 121). A intencionalidade paródica no tratamento dos diversos discursos sociais é outra das coincidencias da novela de Rei Ballesteros coa de R. Musil.

29. Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Picard, París, 1985, p. 139. Este aspecto da novela debe ser relacionado coa importancia asignada ó sociograma do coñecemento previamente analizado. É esclarecedora, neste sentido, a seguinte nota de W. Krysinski sobre a narrativa de Musil, unha das referencias inevitables para a comprensión de *Loaira*: "Plus le roman met à contribution l'hybridation locutive et la différenciation idiolectale, plus il s'approche de la *connaissance* et moins il réussit à raconter unhe histoire" (Krysinski, W. *Op. cit.*, p. 100. O subliñado é meu).

30. A gran variedade de rexistros idiomáticos (castelán, alemán, inglés, francés, latín, italiano, grego) obriga a explorar, máis alá das implicacións sociolingüísticas, as manifestacións diglósicas en *Loaira*. Obsérvase tamén que a tensión entre os rexistros propios da oralidade e os do discurso escrito son utilizados ocasionalmente por Rei Ballesteros para crear situacións de comicidade (pp. 292-293). "Lindo Belvís", un dos fragmentos escritos por Salgado, amosa un discurso híbrido, alimentado por códigos propios da oralidade e da escrita.

31. A paródica referencia á ontoloxía heideggeriana subliña a importancia asignada en *Loaira* ó paradigma ontolóxico. Sobre este mesmo tema escribe Rei Ballesteros un artigo na revista *Grial* 104, 1989.

Ballesteros algunhas das chamadas *formas simples*: a fábula (pp. 245-257), o conto (p. 109), a modalidade epistolar (en "A pantasma"), a parábola (pp. 122, 342), e o retrato (pp. 127, 137, 180, 359). Especial relevancia adquiren o discurso apocalíptico, amplamente empregado ó longo da novela (pp. 213-14, 487-93, 340-342, 487-493), o místico (pp. 304, 371, 376, 467), e o esotérico (pp. 342-346), todos eles sometidos a un logrado tratamento paródico[32]; a novela de cabalerías (pp. 224-227, 319), a novela rosa e a foto-novela (pp. 135, 150, 326) son outras das modalidades parodiadas en *Loaira*. O capítulo titulado "Operación gato con botas" está estructurado sobre algúns dos elementos que caracterizan a novela de aventuras e policial; referíndose a Vic/Bic, Xurxo bota man dos estereotipos da novela de aventuras para caracterizalo: "fíxome pensar nun deses personaxes de novela de aventuras coma os que tiña eu lido na miña adolescencia" (p. 461); as referencias a determinados códigos estereotipados do discurso cinematográfico pertencen a esta mesma categoría[33]. O discurso biográfico está diseminado por toda a novela, pero adquire un especial protagonismo en dous capítulos, "O fío de Ariadna", e "Monsieur"; hai tamén exemplos de discurso onírico (pp. 487-493), e do ruralista-costumista, neste último caso para rememorar cun ton bucólico a infancia de Mauro (pp. 244, 298-303). Ó longo do manuscrito van aparecendo tamén letras musicais, todas elas marcadas por unha clara intencionalidade irónica. É moi significativo que a novela remate cun retrato discursivamente codificado segundo a retórica desintegradora do esperpento valle-inclaniano.

O xogo coas modalidades discursivas ocasionalmente provoca comicidade, como ó seguinte fragmento tomado de "Les larmes d'Eros", no que a linguaxe das novelas de cabalerías é sometida a unha absoluta desintegración:

> [...] que de tal maneira soían os máis bravos cortexaren a tan fermosas e discretísimas doncelas...
>
> —¡Insúltame! ¡Chámame puta! —oíra o noso Mauro nitidamente demandar (con feminina voz enrouquecida: en afervoado turpiloquio) na habitación do lado (p. 227).

Ou o seguinte diálogo:

> [Mauro] —Eres el gran amor de mi vida. [...] Te quiero.
>
> [María Antonia] —Joder, hostia, tío; me estás poniendo más salida que la hostia...! (pp. 326-327)

32. Resulta iluminador que Alfonso Berardinelli ("Robert Musil" en *La cultura del 900. I: Literatura*, Alfonso Bernardinelli editor. Siglo Veintiuno Editores, 1984 e René M. Albérès (*Méthaorphoses du roman*. Albin Michel, París, 1966). observen tamén en *Der Mann ohne Eigenschaften* esta dimensión mística.

33. As referencias ó discurso cinematográfico é unha constante en toda a producción literaria de Rei Ballesteros.

A introducción dun rexistro alleo nun mundo discursivo homoxéneo é unha estratexia que reforza a interpretación de *Loaira* como un texto carnavalesco, no que conviven discursos incompatibles. A manipulación paródica de discursos *mortos* ou estereotipados é outra característica a salientar. O discurso político (pp. 309-319), o relixioso (pp. 431, 489), determinados discursos literarios (representados polas modalidades narrativas previamente identificadas), ou os sociolectos de determinados grupos sociais (pp. 435-436), son algúns dos discursos que canalizan os tópicos cos que loitan constantemente algúns dos personaxes, como sinala o epigrafe do último capitulo: "Jugando con tópicos/queriendo decir/lo que nunca diremos/para acabar llorando/sobre los propios silencios" (p. 465).

6. POLIFONÍA NARRATIVA

O xogo de voces textuais que Rei Ballesteros inscribe na súa novela explica, en parte, a incomodidade experimentada polo lector no proceso de identificación dos niveis diexéticos e dos seus correspondentes actos narrativos en moitos dos capítulos. Os pronomes persoais, por exemplo, son utilizados non como anáforas fixas senón como elementos dunha relación inestable na constante permutación de identidades, reflectida na dramatización de tres voces pronominais distintas (eu/ti/el), que vén ser a multiplicación e fragmentación microcósmica (representada por cada un dos personaxes) dun proceso macrocósmico (colectivo e interindividual). "Operación gato con botas" ofrece moitos exemplos desta estratexia. Algúns capítulos, como "Nun bater de ollos", presentan especiais dificultades na xénese do acto narrativo, pola complexa interrelación da focalización, o punto de vista e o acto locutivo mesmo.

Xurxo, máximo responsable do manuscrito, defende unha visión coral da memoria colectiva, que el intenta articular na súa "novela". O capítulo titulado "O dragón e a doncela" é o máis explícito neste sentido: "Necesitaba oír aquela voz chegando a min por entremedias doutras voces, para poder transportala ás páxinas futuras do meu libro" (p. 404), e na páxina seguinte:

> Esperaba oír un coro, un conxunto coral e ben harmonizado a través do que, coma unha canción do pobo ou a lenda inmemorial dalgún poeta anónimo, se deixase oír, simultaneamente, máis alá das disonancias persoais e da entrafullada babel das opinións, a verdade actualizada e viva do defunto. Esperaba que, entre todos eles, chegasen a ser, por un instante, Arturo Lens (p. 405).

O anonimato voluntario da novela, forzado polas condicións sociopolíticas nas que se desenvolve a producción mesma do manuscrito, é consecuente coas reflexións do pseudoautor (X. B.) sobre a "memoria

viva" que se reactualiza e se auto-recrea indefinidamente. Esta concepción está na base da dimensión polifónica da novela, e explica a intertextualización dunha "considerable cantidade de parágrafos escritos por outras persoas" (p. 13). O insistente desdobramento de Xurxo en narrador e personaxe ó longo da novela (pp. 121, 401, 466) permite caracterizalo como un cronista obsesionado por garantir coa súa presencia a lexitimación do relato: "naquel desacougado abandoxar sen desfatiga, cría adiviñar Xurxo Bugallal (escribiría eu incluíndome explicitamente no relato)" (p. 482). Salgado utiliza un procedemento semellante: "¡Que demos estaba a face-lo tipo aquel, é dicir, *eu*, alí?" (p. 165). Ó mesmo tempo, Xurxo actúa como editor das historias nas que intervén como transmisor de información, sobre todo nos relatos centrados na biografía de Mauro. Outro narrador/editor é o responsable da "Introducción", na que incorpora coa súa presencia un primeiro nivel diexético e un dos metadiscursos privilexiados da novela.

A identificación das fontes de información para cada un dos capítulos amosa tamén un alto grao de problematicidade, que a voz autorial non oculta. "Operación gato con botas", por exemplo, obriga a identificar a orixe da información utilizada; e explica os riscos de Xurxo ó entrevistar a Vic/Bic para esclarecer as circunstancias da morte de Salgado. Mauro, protagonista de moitos dos acontecementos novelizados, destaca como un dos interlocutores privilexiados de Xurxo, segundo indicación deste último: "Mauro Vilas: agardarei ata o verán para choérmono-los dous un par de días nalgún sitio e repasarmos xuntos toda a historia" (pp. 121-122), facendo sen dúbida referencia á entrevista transcrita en "O fío de Ariadna". Outro problema directamente relacionado coas fontes de información é a transmisión dos manuscritos, especialmente os da autoría de Salgado, sobre os que se dan noticias esporádicas (pp. 398-399). Non é menos complexo o xogo de voces na transmisión de información dentro dun mesmo capítulo, como exemplifican determinados fragmentos (pp. 321 e 425).

Os silencios informativos compénsanse coa incorporación dunha voz imaxinativa que completa (=noveliza, ¿literaturiza?) a historia relatada. É unha das estratexias utilizadas de forma sistemática por Xurxo para interferir ou introducirse, e con el o lector, en determinados acontecementos. No primeiro capítulo atopamos xa un dos moitos exemplos: "Esta postura tan forzada e pouco natural resulta —segundo imaxinamos nós que está a comprobar Salgado—" (p. 55); no segundo capítulo esta voz imaxinativa aparece moito máis definida e determinante: "imaxinemos..." (p. 75); "deberíamos maxinar..." (p. 79), e en "Virgo clemens". Esta mesma voz preséntase, ás veces, como unha tentación irrefreable: "Non dera Xurxo evitado a tentación de tratar de representarse, imaxinariamente, o inferno familiar daquela casa" (p.

131). Salgado tiña recorrido a este mesmo procedemento na súa infancia (pp. 203-204); e Vic/Bic admítelle a Xurxo: "—Eu non cho sei, amigo [...]. Pero podo tentar imaxinalo" (p. 458), e no remate da entrevista, espétalle ironicamente: "—Ojo al parche, escritor: Yo no sé nada [...]. Yo imagino, ¿entendido? Como tú" (p. 462). Na última secuencia da novela, "Doce Amalia", conflúen dúas voces, a do Xurxo cronista ("necesariamente") fiel de determinados acontecementos, e a do Xurxo imaxinativo: "Se algunha vez se me ocorrese emborranchar algunha páxina encol da vosa historia [a da relación entre Mauro e Amalia] [...] penso que necesariamente debería de escribir" (p. 466).

A polifonía narrativa en *Loaira* consolida unha concepción da novela que a diversidade discursiva previamente analizada permitía conxecturar. A conxunción de ambas as dúas dimensións, constantemente reafirmada na novela de Rei Ballesteros, permite formular, con McHale, unha moi particular teoría da escrita:

> writing is no longer an expression emanating from a unified source or origin, but rather a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash [...]. The writer does not originate his discourse, but mixes already extant discourses[34].

Sen dúbida, un dos maiores achados de Rei Ballesteros reside na articulación das diferentes voces que fai intervir no seu proxecto novelístico e na configuración heterárquica desta polifonía narrativa[35].

7. UN TEXTO INESTABLE E INACABADO

Son múltiples os sinais que refiren ó proceso de redacción e transmisión do manuscrito: os "centos de cuartillas decruadas por unha miúda prosa gris coidadosamente escrita con bolígrafo" (p. 15), "un grande estoxo de cartón, a copia mecanografiada da novela" (p. 14), ou "estes papeis que eu estaba case a punto de mandarche" (p. 463). Ofrécense incluso diferentes versións dunha mesma situación: "Podíanse encontrar tamén, destacados na esplendidez do seu fastio (habería, anos despois, de chegar a escribir el: "na demolidora dozura do seu asco") varios tenderetes de 'tiro'" (p. 333), fórmula que Xurxo

34. McHale, Brian. *Op. cit.* pp. 199-200. O mesmo McHale sinala unha distinción, importante para unha comprensión de *Loaira*, entre a heteroglosia discursiva e a súa utilización polifónica como vehículo de confrontación e diálogo entre varias cosmovisións representadas polas diferentes voces narrativas e as modalidades discursivas (*Ibidem*, p. 166).

35. McHale denomina "*heterarchy* a multi-level structure in which there is no single *highest level*. This means [...] that it is impossible to determine who is the author of whom, or, to put it slightly differently, which narrative level is superior, which subordinate" (*Ibidem*, p. 120).

repetiría noutra ocasión: "Contemplando o ir e vir dos tres (habería de escribir X. B. anos despois)..." (p. 336).

As difíciles condicións de transmisión do texto obrigan a preguntármonos se se trata dun manuscrito inacabado e a reflexionar sobre as implicacións desta estratexia discursiva[36]. A violenta morte de Xurxo coa carpeta debaixo do brazo permite considerar esta última hipótese como plausible[37]. O narrador/editor da "Introducción" considera tamén esta posibilidade:

> ¿Dera Xurxo por rematada —por definitivamente rematada— a súa novela antes de vilo sorprende-la morte? Pregunta de nada fácil contestación é esta, pois toda a información de que dispomos deixa sempre aberta unha bastante ampla fírgoa para toda clase de opinións e conxeturas. [...] O seguro é que do manuscrito orixinal faltan —perdidas para sempre entre os lodeiros invernais da Praza— vinte páxinas (p. 16).

A existencia de "certos cadernos atopados posteriormente (algúns meses despois da súa morte) no domicllio particular de Xurxo" (p. 16) reforzarían a mesma hipótese, que evidencia non só o carácter inacabado do manuscrito, senón tamén a dimensión fragmentaria da novela, e a súa dispersión diexética. A morte violenta de Xurxo truncaría unha redacción final. Nun momento aquel aludira ó "configurado labirinto de preto de mil páxinas nas que finalmente viñeran resumirse as *evidencias parciais* da súa obra" (p. 136), unha información que confirma o carácter provisional do manuscrito. Os "Fragmento[s]" de Salgado incorporados na novela, nos que se observa a inscrición gráfica da súa inconclusión, funcionan como textos emblemáticos do carácter inacabado do manuscrito central.

Un dos aspectos máis salientados por Rei Ballesteros en *Loaira* é a inestabilidade da identidade individual[38]; os personaxes da novela sofren unha metamorfose múltiple, como lle recorda a Princesiña Loaira a Pericán: "eu [...] fun tódalas mulleres coas que ti, crendo traicionáresme, tiveches amores no camiño" (p. 256); para Mauro:

36. W. Krysinski sinala que "dans le paradigme de Musil, immense somme romanesque inachevée et inachevable en vertu de son principe constructeur, le récit fonctionne comme l'object même de la démonstration de son impossibilité". Krysinski, W. *Op. cit.*, p. 97; é esta unha observación tamén aplicable á concepción narrativa utilizada por Rei Ballesteros en *Loaira*.

37. A carpeta azul, na que "escrito a man, nunha das tapas, con borrosas letras de bolígrafo, [pode lerse]: Loaira. Evidencias parciais. X. B. (p. 124), é un dos obxectos epifánicos fundamentais do manuscrito como texto inacabado.

38. As referencias a Pessoa (pp. 272-275) reforzan esta caracterización e permiten enxergar a función emblemática do poeta portugués ó lado de R. Musil.

> as diversas mulleres que [...] el está ardorosamente entregado a imaxinar, ábrense sobre a tácita presencia de Brigit tal que unha serie de múltiples parenteses que viñesen superficialmente a interrompela fundamental continuidade dunha narración que decorrese, de forma subrepticia, por debaixo: "basso ostinato" (p. 284).

É relevante, neste sentido, a consideración da comunicación por parte de Xurxo como un atentado "contra os límites que definen o noso propio ser individual e o ser dos outros" (p. 274). Nunha das moitas resonancias de Pessoa, Xurxo indícalle a Salgado que "o primeiro outro completamente distinto de tódolos demais, é sempre un mesmo" (p. 360). De Amalia, "a variación mesma" (p. 470), ofrécese a seguinte descrición:

> O semblante de Amalia, os acenos e os movementos que ela está a facer perden a súa gracia natural e descompóñense nunha cambeante sucesión de figuras soltas, instantáneas e espasmodicamente sincopadas entre si [...] parece a moza descomporse nun desbaratado feixe de imaxes de si mesma (p. 496).

Dous capítulos en especial, "Oomb, Al]wombingtomb" e "Monsieur" xiran ó redor da multiplicación e inestabilidade das identidades persoais. Un personaxe emblemático neste sentido é a figura do capitán que se converte "física e realmente [n]a pluralidade dos seus homes. [...] A súa arte viña consistir máis ben en imitalos desde dentro, en recrealos en si mesmo" pp. 368-369). A inestabilidade dos personaxes, en canto transmisores do mundo social, esténdese a todo o mundo narrativo de *Loaira*, e ás diversas concepcións da realidade que cada un inscribe. A carencia dunha teleoloxía interna na disposición da gramática narrativa e a polimórfica e polisémica imaxe de Galicia, representada polos seus múltiples nomes (pp. 278, 342, 467 e o capítulo "A suripanta"), reforzan esta mesma caracterización. A inestabilidade faise tamén patente nas contradictorias interpretacións que sobre un mesmo acontecemento ou personaxe discorren pola novela (pp. 407-410 e "A pantasma").

2. DIMENSIÓN MACROTEXTUAL

Obsérvase en *Loaira* unha tensión constante entre a tendencia á individualización dos capítulos e a complexa programación macrotextual de toda a novela. "No *Hotel de las Naciones*", por exemplo, comeza e remata co mesmo sintagma: "O Baño de Diana" (pp. 117, 142); ó mesmo tempo, o espacio de cada un dos capítulos é utilizado pola voz autorial para intesificar a polifonía da novela e a correspondente inestabilidade. Aínda que se detectan sinais de construcción dun argumento global, a memoria receptiva é posta a proba constantemente, como

demostran algúns exemplos. Un misterioso personaxe, Xurxo, ó comezo da súa entrevista con Mauro, debuxa o seguinte autorretrato: "Co bolígrafo *Bic* nos dedos e coma se eu fose un xornalista" (p. 91)[39]; en "A pantasma" atópase o lector coa seguinte frase: "Faise chamar Vic (¿ou Bic? En calquera caso, un nome falso, por suposto)" (p. 449). Noutro momento fálase de "D. A." (p. 126), que o lector só poderá descifrar cando chegue ó capítulo final da novela: "Doce Amalia". Os códigos cronolóxicos están diseminados de tal xeito que, en vez de contribuír á ordenación da *fábula* global da novela, producen o efecto contrario dun crebacabezas sen solución, como constata un dos personaxes: "sempre esta imprecisión cronolóxica: esta relativa perda de noción do tempo" (p. 323). Un efecto semellante produce o sistema actancial que, pola intensa inestabilidade das identidades individuais dos personaxes, perde eficacia macrotextual.

A "Introducción" é un espacio paranarrativo cunha función claramente macrotextual e cartográfica. Ofrece unha primeira articulación dalgúns dos sociogramas centrais da novela. O lector obtén unha información previa que o narrador/editor considera necesaria como guía de "orientación para quen se arrisque a penetrar no intrincado labirinto desta obra" (p. 23). Alúdese ó carácter fragmentario e aberto da novela e á dificultade de trazar a súa lóxica narrativa, pola ausencia dun principio e dun remate precisos. É este un trazo que evidencia unha loita contra a xerarquización diexética como demostra o capítulo "O fío de Ariadna" (pp. 101-102) no que se expande a diéxese dunha situación narrada na última páxina da novela (p. 497).

"A desincorporación" e "O fío de Ariadna", dous capítulos macrotextuais, funcionan como actos de presentación e información sobre personaxes, acontecementos e lugares. O primeiro reflicte o estado anímico dos personaxes da novela e resume unha actitude xeracional representada por Mauro. "O fío de Ariadna" inscribe na novela un *locus* privilexiado de producción informativa: a entrevista de Xurxo e Mauro[40]; no mesmo capítulo, que remata de forma aberta, alúdese á prolongación do diálogo: "espeteille a primeira pregunta das moitas que haberían aínda de seguirlle" (p. 91). A súa función macrotextual explicaría tamén o predominio dun discurso biográfico (xenealóxico) no que se inscriben acontecementos e figuras que serán plenamente desenvoltos posteriormente. "O fío de Ariadna" semella tan longo como a novela mesma; Xurxo e Mauro vense con frecuencia (p. 339) e comparten información, que será logo reproducida, ás veces duplicada, en varios capítulos, como amosan os seguintes fragmentos: "que entre

39. O subliñado é meu.

40. En varios momentos da novela faise referencia á entrevista de Mauro e Xurxo, sobre todo no capítulo "Ollos amarelos".

aqueles tipos nos que [Salgado] confiaba cegamente, houbese, como o, seguramente, tivo que haber, un traidor, un axente de Castillo ou o que fose... era máis do que o Pequeno, podía, tanto física como psiquicamente, soportar" (p. 102); e: "o feito de que no medio deles houbese un soprón, como parece ser que verdadeiramente tivo que habelo, eu dígoche que era máis do que O Pequeno podía boamente soportar" (pp. 338-339).

As relacións entre os capítulos caracterízanse por unha complexa disposición moi semellante á dunha arañeira. Por exemplo, o primeiro capítulo "Operación gato con botas", centrado en torno á figura de Salgado, está conectado co penúltimo "A pantasma", e co titulado "Man de ferro". Ambos os dous amplían información sobre a personalidade de dúas figuras do primeiro capítulo, a do misterioso Vic, e a de Santos Soria; outros moitos capítulos incorporan referencias, e incluso versións distintas, en torno ós acontecementos narrados en "Operación gato con botas". Ás veces, incluso, un diálogo queda interrompido no medio dun capítulo (p. 338) para ser continuado noutro (p. 357). Outros amosan relacións de semellanza e paralelismos estructurais: o protagonismo de personaxes femininos (como indican os mesmos títulos); as coincidencias entre a "fábula" da Princesiña Loaira e o relato das relacións de Brigit con A e A-un (pp. 389-390); detéctanse paralelismos premonitorios en acontecementos distintos (pp. 14-15 e 212-214) como subliña Xurxo: "As Parcas tecen, con entrecruzados fíos, procedentes dos novelos máis diversos, o textual destino dos mortais" (p. 214); e algúns capítulos, como "Liberata" e "No *Hotel de las Naciones*", están estructurados sobre os mesmos principios de organización sémica (tensión home/muller, realidade/imaxinación, dimensión erótica).

Finalmente, as historias intercaladas, como a fábula/parábola da Princesiña Loaira, a "Parábola dos Cabaleiros Suspirantes" (p. 122), ou o breve relato "Triste no seu país" (p. 276), da autoría de Mauro, ofrecen claves interpretativas para o conxunto da novela; polo procedemento do *mise en abîme*, reflecten dunha forma reducida, e por homoloxía, algúns dos seus aspectos fundamentais. Esta técnica é outra das estratexias utilizadas para asegurar o necesario funcionamento macrotextual dunha novela que se nega, sen embargo, a aceptar a imposición xerárquica dun determinado metadiscurso.

9. NOTA FINAL

Loaira, un dos experimentos máis lúcidos e arriscados da literatura galega moderna, é unha novela que sintetiza e culmina un proxecto

narrativo iniciado na segunda parte da década dos 70. A aproximación crítica aquí utilizada, integrando unha diversidade de principios conceptuais e metodolóxicos, responde á dificultade de analizar na súa totalidade todos e cada un dos aspectos dunha obra tan complexa. As múltiples citas incorporadas á exposición só pretenden lexitimar unha posible lectura e ó mesmo tempo deixar a porta aberta a outras propostas interpretativas. Como indica o seu título, o obxectivo básico dun traballo destas dimensións non podía ser senón *cartográfico*, é dicir, de identificación e reconstrucción dos principios estructurantes da novela; pero incluso a este nivel primario as opcións son múltiples, porque dificilmente podería reivindicarse, e con carácter exclusivo, unha lectura precisa para unha novela como *Loaira* na que a producción do texto literario se presenta como unha radical subversión metafórica.

X. G.-M.

Aproximación á obra narrativa de Darío Xohán Cabana

Carmen Mejía Ruiz
Isabel García Piqueras

A obra narrativa de Darío Xohán Cabana goza dunha gran acollida entre os lectores galegos. Como sabemos, iníciase a partir de 1970 no xénero poético co libro titulado *Verbas a un irmao.* En 1973 publica un relato titulado *Memoria dunha aldea,* e desde este ano ata 1989 non volvemos ter obra súa ningunha. Neste ano publica *Galván en Saor,* obtendo con esta obra o prestixioso premio Xerais. A partir deste momento a obra narrativa de Darío Xohán Cabana comeza a súa andaina. En 1990 publica *Fortunato de Trasmundi* quedando finalista do Premio Blanco Amor. Nese mesmo ano publica outras dúas obras narrativas tituladas *O libro dos moradores* e *As aventuras de Breogán Folgueira.* En 1991 publica *O avión de Cangas,* finalista do Premio Merlín. En 1992 saen á luz *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro,* finalista do Premio Torrente Ballester, e *Vidas senlleiras,* gañadora do Premio Cidade de Lugo. En 1994 volve gañar o cobizado Premio Xerais coa súa obra *O cervo na torre.*

En *Galván en Saor* Darío Xohán Cabana volve tratar, como tantos outros escritores galegos, o tema artúrico. Segundo Anxo Tarrío "cando un escritor como Darío Xohán Cabana se atreve a volver sobre dun terreo tan trillado, debemos sospeitar que é para nos propoñer algo novo"[1]. Cremos que a proposta do autor é actualizar o tema do rei Artur, seleccionando os motivos medievais que a el lle interesan para o funcionamento da súa obra e dándolles un certo aire de modernidade. Con isto o autor consegue sorprender ó lector e mesmo incitalo a coñecer a historia narrada.

1. Tarrío Varela, Anxo. *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica.* Ed. Xerais, Vigo, 1994, p. 452.

En *Fortunato de Trasmundi* o autor preséntanos unha historia distinta. A través da viaxe de Fortunato ó mundo de Fóra, o lector atópase con dúas realidades: a que está más próxima do mundo humano e a que se afasta deste mundo creando unha realidade diferente próxima á fantasía. Como sinala X. R. Valtierra "Pola fantasía pode aparecer como posible ou probable o irreal; pódense crear personaxes, ambientes, obxectos que en circunstancias ordinarias serían impensables"[2].

O xogo narrativo trazado por Darío Xohán Cabana non deixa opción ó lector para elixir unha das realidades presentadas na obra, senón que é a realidade de Trasmundi a que elixe o autor e intenta impoñer ó lector. Agora ben, este terá sempre a liberdade individual de aceptar ou rexeitar a proposta do creador.

O *Libro dos moradores* é un compendio de historias illadas que fan referencia a toda a tradición popular galega. A tan coñecida Galicia máxica está presente. Damos con seres como o trasgo, a tartaruga, a serpe e outros que nos fan lembrar os bestiarios medievais e que Darío Xohán Cabana nos relata con sinxeleza, coa finalidade, como o propio autor di, de "ensinar un pouco deleitando"[3].

O seguinte libro é un relato de aventuras, como o propio título indica *As aventuras de Breogán Folgueira*. Breogán é un rapaz de catorce anos que abraiado polas lecturas medievais intenta reproducilas na súa propia realidade. Pódese dicir, daquela, que se trata dun libro que poden ler os máis novos, sen que isto empeza que a súa lectura non sexa apta par os adultos. Con respecto a isto, sinala Darío Xohán Cabana, "do que nunca tiven intención foi de facer historias 'para rapaces'. Eu escribo as cousas que teño que escribir por necesidade, porque me medran dentro e teño que abrirlles camiño para fóra"[4].

En *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* atopámonos cunha serie de aventuras medievais protagonizadas por un neno de catorce anos e un cabaleiro que exerce de preceptor. O que ó comezo da obra semella un relato de aventuras transfórmase, situando ó lector nunha illa onde os protagonistas se instalan e constrúen a cidade ideal. Cidade que quedará destruída polo pragmatismo humano. O autor xoga coa historia que narra para transmitir as súas dúbidas sobre a condición humana, xa que —como observa X. R. Valtierra— "o mundo feliz é irrealizable na realidade por culpa do home e de todas esas 'boas cualidades' que o autor nos presenta deixando ó home nu"[5].

2. Valtierra, X. R. "*Cándido Branco e o Cabaleiro Negro*. Un novo título de Darío Xohán Cabana" en *Diario 16 de Galicia*, 17 de outubro de 1992.

3. Cabana, D. X. *Libro dos moradores*. Ed. Ir Indo, Vigo, 1990, p. 36.

4. Cabana, D. X. *As aventuras de Breogán Folgueira*. Ed. Xerais, Vigo, 4ª ed. 1993, p. 112.

5. Valtierra, X. R. *Op. cit.*

Segundo Dolores Vilavedra, en *O cervo na torre* o autor "busca no pasado de Galicia as bases dunha identidade borrada dos libros de historia e substituída, na memoria dos nosos antepasados, por outras alleas que nos quixeron impoñer como propias"[6].

Para introducírmonos na análise da obra narrativa de Darío Xohán Cabana débense ter en conta unha serie de aspectos que unifican a súa producción e que consideramos que funcionan como fío conductor da súa obra: o tratamento do tema medieval desde distintas perspectivas en *Galván en Saor*, o *Libro dos moradores*, *As aventuras de Breogán Folgueira* e *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro*; o uso do fantástico e o marabilloso en *Fortunato de Trasmundi*, o *Libro dos moradores* e *As aventuras de Breogán Folgueira*, e a ideoloxía política latente en *Fortunato de Trasmundi*, *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* e *O cervo na torre*.

O autor desenvolve o tema artúrico en *Galván en Saor* desde unha perspectiva moderna. Sitúa a Galván, personaxe da Táboa Redonda, nun espacio galego, Saor (léase Roás, vila natal do autor), feito que fai lembrar ó Merlín cunqueirano.

Desde o comezo da obra o autor xustifica a presencia do personaxe artúrico en Galicia e desvélanos a súa procedencia:

> —... pois aínda que fala moi ben a nosa lingua non parece da nosa mesma nación.
>
> —E non son dela, señor —respondeu o viaxeiro— senón doutra terra de ben lonxe, da outra banda do mar, que se chama Bretaña... Tódolos meus amigos deron en tolemia e botáronse ós camiños buscando unha cousa máxica, e non pensan xa en máis nada. Por iso me viñen, por descansar algún tempo de os aturar[7].

A búsqueda do Santo Graal está presente, pero o noso personaxe curiosamente está canso de buscar esa "cousa máxica" sen saber exactamente o que é: vou canso de andar polos camiños sen sabe-lo que buscamos"[8]. Pódese apreciar un claro contraste entre o noso personaxe artúrico e o verdadeiro Galván. A búsqueda do Graal non era só un aliciente para calquera cabaleiro da Táboa Redonda senón tamén un reto. E o Galván medieval móvese case exclusivamente por este incentivo. O noso Galván é un Galván que quere saber o que busca, polo tanto máis pragmático, e ademais non quere tolear como os seus amigos —Percival e Galaaz— e renuncia por un tempo a seguir esa búsqueda. Isto implica o inicio da desmitificación dun dos temas medievais máis recorrentes.

6. Vilavedra, D. "La narrativa gallega de los 80. Una década de búsqueda", no prelo.
7. Cabana, D. X. *Galván en Saor*. Ed. Xerais, Vigo, 7ª ed. 1994, pp. 10-11.
8. *Ibidem*, p. 17.

Mencionouse que o autor actualiza o tema artúrico, un dos recursos que utiliza é a presentación do personaxe protagonista: Galván. A súa descrición non responde á do cabaleiro da Táboa Redonda senón que é unha descrición moderna, de fins do século XX:

> Vestía acolchado pantalón de motorista e negra zamarra de coiro con cinto. A carón del estaba arrimada ó penedo unha moto negra e grande, marca Peugeot[9].

Pero malia esta modernización do personaxe, o lector a continuación atopa a Galván loitando cun cabaleiro e vestido coa súa armadura medieval e o escudo protector:

> Sentiu un berro de lonxe e meteu esporas ó cabalo. A súa negra armadura e o escudo coa sina de falcón vermello resoaban metalicamente cos golpes das ramallas máis baixas dos caxigos...[10]

Este recurso narrativo utilizado por Darío X. Cabana aparece ó longo de toda a obra. Ó principio sorprende ó lector e mesmo o desconcerta, pero a medida que avanza a narración o lector habitúase a esta dobre perspectiva do cabaleiro medieval modernizado e o desconcerto inicial desaparece, afacéndose a ver bruscamente primeiro ó Galván medieval e logo ó Galván moderno. Esta brusquidade menifféstase, mesmo, dunha liña a outra:

> Montou a cabalo en canto algo menor boscaxe llo permitiu, orientouse polo sol que alumaba radiante a través das pólas sen folla, e deixou que o seu cabalo camiñase descansadamente ó paso que lle parecese.
>
> Torceu á esquerda ó chegar a Valeca, colleu a estrada, meteu terceira e deulle gas ó motor[11].

Se o autor utiliza un personaxe con dobre vertente non nos sorprenderá que exista na obra un dobre espacio narrativo e dous tempos: o espacio e o tempo actual e o espacio e o tempo medieval. A estratexia narrativa que leva adiante o autor é complicada e difícil de manter ó longo da narración, pero cremos que está ben conseguida. O espacio e o tempo actual teñen prioridade porque é de onde parte o personaxe coa súa moto. Unha vez que chega ó lugar de destino e deixa a moto, nese momento sucede a transformación do tempo e o espacio moderno en medieval, e a partir de aí teñen lugar as aventuras de Galván, que serán na súa maioría aventuras medievais. Unha vez que se narrou a

9. *Ibidem*, p. 21.
10. *Ibidem*, pp. 21-22.
11. *Ibidem*, p. 38.

aventura medieval, Galván colle a moto e regresa, sempre só, ó espacio e ó tempo actual:

> Ergueuse o señor Galván coa primeira luzada da alba, e saíu da pousada sen facer ruído... Volveu á estrada, montou na moto, e por un travesío entre as agras dirixiuse a Saor.
>
> Xa cerca do castelo de Mirez desmontou séñer Galván, prendeu o seu cabalo nun freixo e adiantouse a pé, en guisa de esculca[12].

Ó igual que existe a referida dislocación espacio-temporal, nas aventuras que vive o Galván medieval atopámonos coa inserción do mundo moderno no mundo medieval. Comprobamos que o Galván moderno non fai referencia ningunha a unha relación amorosa, en cambio o Galván medieval vive unha relación sentimental apaixonada na que están presentes os códigos do amor actual. A erótica descrición desta relación entre Galván e Silvania, doncela medieval inexistente no mundo do Galván moderno, é o que pon de manifesto a presencia do mundo no medieval. A súa clara descrición e o limpo erotismo volve sorprender ó lector:

> Encontroulle as tetiñas e colleunas na cunca das mans... e sentiu nas palmas a docísima presión dos botóns que latían... Baixou Galván a man esquerda... e separou os seus dedos, e un índice sabio buscou sen presa un húmido lugar que de contado pareceu inundarse de zumes inacabables[13].

Pensamos que nesta obra o autor pretende que un tema tan utilizado polos escritores galegos teña un aire moderno, o que supón en certa forma, un intento de desmitificación do mundo artúrico. Mundo que para o lector actual queda obsoleto e que pode ter atractivo sempre que, como o autor fai, se utilice de forma recorrente e chegue a sorprender ó lector conseguindo manter o seu interese, feito que Darío Xohán Cabana consegue. Como observa A. Tarrío, "quizais Darío Xohán Cabana está a propoñernos tamén o abandono das práctica místicas a que tan afeccionados somos os galegos, para pasar a un pragmatismo que poña a Galicia, dunha vez por todas, en vieiros acordes cos tempos que corren[14].

En *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* o autor volve a retomar o tema medieval pero desde outra perspectiva. En principio o lector cre estar diante dunha novela de aventuras medievais, pero a partir do capítulo sexto compróbase que non é así porque, nese momento, o dinamismo aventureiro desaparece e a novela transfórmase. Se en

12. *Ibidem,* pp. 40-41.
13. *Ibidem,* p. 49.
14. Tarrío Varela, A. *Op. cit.* p. 453.

Galván en Saor o tema medieval está desenvolvido ata o final e a súa modernización fai que o lector quede atrapado pola súa lectura, en *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* a pretensión do autor é ben outra. O tema medieval é un pretexto para desenvolver o verdadeiro tema da novela que, como máis adiante veremos, se relaciona con outro dos aspectos que consideramos que funciona como fío conductor da súa producción: o desenvolvemtneo dunha ideoloxía política determinada.

Dentro do corpus narrativo o tema medieval propiamente dito é mínimo. O cabaleiro, un dos protagonistas da obra, faise responsable da educación dun rapaz de catorce anos, o outro protagonista. A relación existente entre eles reproduce o código medieval da relación entre o cabaleiro e o escudeiro:

> —Moito vos agradezo que me salvasedes a vida, ou polo menos a liberdade —dixo—. Pero fágovos observar que neno non son, pois xa fixen os catorce anos este inverno pasado. Chámome Cándido Branco, para serviros.
>
> —A min chámanme todos o Cabaleiro Negro... ¿E ti, a onde vas tan soíño por estes vieiros tan pouco seguros?...
>
> —É que eu quero ser cabaleiro, que mo aconsellou o finado de meu pai[15].

Neste breve espacio narrativo dedicado ó medieval o autor narra moi rapidamente como os nosos protagonistas asisten ó consabido torneo medieval e alude ós requisitos necesarios para chegar a ser cabaleiro. O que, en definitiva, vén demostrar a teoría exposta: que o tema medieval é un simple pretexto.

Como o libro anterior, en *Aventuras de Breogán Folgueira* o protagonista é un rapaz de catorce anos que vive en Lugo e que estudia oitavo de E.X.B. Polo tanto o espacio e o tempo da obra son os actuais, en cambio en *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* a narración desenvólvese nun espacio e un tempo medievais.

Nesta obra o autor recorre ás autoridades para trasladar ó lector e mais ó protagonista ó mundo da cabalería. Será o tan coñecido libro *Amadís de Gaula* o recurso literario utilizado para crear a trama narrativa:

> Aínda que o libro lle parecía un pouco complicado, con tantas venturas e desventuras, andaba engaiolado por aquelas andanzas dos cabaleiros e das súas amadas, e moi especialmente polos amores do señor Amadís, Doncel do mar, e mais da señora Oriana, que tan finamente se expresaban[16].

15. Cabana, D. X. *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro.* Ed. Xerais, Vigo, 1992, pp. 11-12.

16. Cabana, D. X. *As aventuras de Breogán Filgueira*, op. cit., p. 24.

A lectura do Amadís traslada a Breogán Folgueira ó mundo da cabalería, imaxinando "que el era un cabaleiro andante, príncipe dalgún lonxano país, que estaba de incógnito en Lugo, e que a rapaza podía ser unha doncela de estirpe real, e que el se namora dela coma o señor Amadís de Oriana"[17].

Atrapado polo amor da doncela que vira desde a ventá da súa casa, Breogán descobre que é irmá dun dos seus compañeiros do curso anterior, a quen lle pide que a chame e consegue estar con ela un tempo. Na despedida invítaos a ir á súa casa a escoitar un disco de Os Resentidos. Todo lle sae a pedir de boca ó noso personaxe que ó día seguinte ten na súa casa a súa doncela e quedan sós porque Denís, o irmán de Dosinda, pon unha escusa e vaise. Breogán pon o disco de Os Resentidos pero unha vez que se acaba non sabe qué facer e será Dosinda quen lle dea pé para lle confesar o seu amor. Neste momento establécese un diálogo entre Breogán e Dosinda representando o mundo medieval. Pero nesta obra non hai transposición de dous mundos, senón que o autor deixa claro que é a lectura do *Amadís* o que empuxa ó noso protagonista a levar a cabo, mediante a forza da súa imaxinación, a representación dunha aventura amorosa medieval. Contrasta claramente na obra a actuación do adolescente diante de Dosinda e a facilidade verbal para expresar o seu amor ó xeito medieval:

> Por feliz amador me teño os días que tal visión lle é concedida a estes meus ollos, e benderei sempre o mes, o día e a hora en que por primeira vez vos vin e me namorei de vós[18].

O que chama a atención ó lector é que a súa compañeira lle segue o xogo totalmente, utilizando o mesmo código medieval:

> —Señor cabaleiro —respondeu Dosinda—, moi ben falades e moi cortés, e moito me prace o voso falar, mais eu reclamo da vosa cortesía que me digades que e de ú sodes, pois segundo a vosa fala paréceme que esta non é a vosa terra e que quizais estades aquí de paso[19].

O autor non se detén a nos contar se Dosinda é lectora de libros de cabalerías ou non, o único que temos é unha actitude favorable por parte de Dosinda que acepta o xogo amoroso medieval representado por Breogán. A partir deste momento os adolescentes seguirán vivindo a súa aventura amorosa, pero agora será a típica historia de adolescentes sen intromisión de ningún xogo imaxinativo. Asistimos a despedidas, encontros e, á fin, ó tamén típico desengano amoroso producto

17. *Ibidem,* p. 25.
18. *Ibidem,* p, 30.
19. *Ibidem,* pp. 31-32.

dos celos que, posteriormente, se aclarará. É nese momento de decepción amorosa cando volvemos a ver a Breogán recorrendo ó *Amadís*, para atopar un compañeiro que sufra tanto como está sufrindo el:

> Puxo a televisión, pero apagouna de contado, e logo intentou mergullarse nas desventuras de Amadís, no lugar onde o Doncel do Mar é chamado Bel Tenebrós, pero as letras mesturábanselle diante dos ollos e non era quen de pasar máis alá da carta da señora Oriana que tanto mal fixo ó seu fiel amador[20].

Podemos dicir que nesta obra o autor recorre a un libro de cabalerías para relatar a historia amorosa de dous adolescentes. Polo tanto o rexistro medieval volve ser un pretexto, como na obra anterior, para crear a trama que a el lle interesa e que desenvolve mediante a imaxinación duns adolescentes abraiados por esa lectura. Quizais este recurso utilizado por Darío Xohán Cabana poida parecerlle ó lector forzado, porque o código lingüístico medieval utilizado polos adolescentes é tan perfecto que resulta artificial e pouco crible.

O *Libro dos moradores* relaciónase co medieval porque lembra os bestiarios da Idade Media. Pero non só fai alusión á serpe, a tartaruga e a outros animais míticos senón que é un elenco das distintas lendas e tradicións populares galegas. Pódese dicir que o lector disfruta coa lectura deste libro pero, sobre todo, aprende cousas novas, fundamentalmente se é un lector non galego. A intención do autor é ensinar a riqueza da cultura popular galega. Sempre recorre ás autoridades para dar verosimilitude ós seus relatos como fan outros escritores galegos e se non, alude á súa procedencia da tradición oral galega; ou ben recorre, para que o lector non dubide da súa credibilidade, a unha historia contada polo seu pai ou calquera outro familiar achegado. No relato que titula "O Dragocán" nárranos a historia dun can voador e á fin, para documentala, o autor di:

> Meu pai mercoulle un a un moinante que o traía de Mercurín... Chamábase Lòro e era moi intelixente[21].

O segundo aspecto que funciona como fío conductor da obra narrativa de Darío Xohán Cabana é o uso da fantasía, a imaxinación e a marabilla. Se nos introducimos en *Fortunato de Trasmindi* desde o comezo da obra , atopámonos cuns seres que non pertencen ó noso mundo:

> ¿Non viches que todos levamos o pelo longo e moi rizo? Facemos a permanente pra tapar as orellas, por non cansar tanto os miolos[22].

20. *Ibidem*, p. 77.
21. Cabana, D. X. *Libro dos moradores*. Ed. Ir Indo, Vigo, 1990, p. 16.
22. Cabana, D. X. *Fortunato de Trasmundi*. Ed. Xerais, Vigo, 1990, p. 97.

Non só teñen un aspecto estraño senón que se lles confunde cos nenos e ademais poden vivir moito tempo. Teñen tamén poderes sobrenaturais:

> —Facede agora un pouco de forza cos miolos... para que ninguén se fixe en nós.
> E abriu a porta, que parecía cravada pero bolaba moi ben nos porlóns sen renxer sequera[23].

A historia que se narra ten como protagonista a Fortunato, ser fantástico que procede dun mundo pechado ós humanos. O noso personaxe viaxa ó mundo de Fóra comparándoo decote con Trasmundi, espacio creado polo autor e que representa o mundo ideal, en tanto en canto é o mundo no que el cre e pretende que o lector tamén crea nel.

Se Fortunato é un ser estraño, fantástico, no *Libro dos moradores* a presencia de seres fantásticos ou pertencentes ó mundo da marabilla é frecuente. En "O Dragocán" vemos a un dragón canino ou can alado, animal alleo á realidade humana e claramente vencellado a un mundo marabilloso como indica o propio autor: "esta nova raza cruzada ocupa como pode o lugar da marabilla"[24]. Mundo marabilloso ó que se pretende dar verosimilitude utilizando unha autoridade, pero nesta ocasión para contradicila:

> Cando Nemprot, desterrado polos sacerdotes semitas —que así foi a verdadeira e non como conta a General Estoria, páxina 55 e seguintes da edición de Martínez-López— se acolleu con vintecatro seguidores na Serra dos Ancares, trouxo con el o dragón canino, pero desaparellado por causa da precipitación da fuga[25].

O relato titulado o "Señor Aurio e o trasno Feliciano" conta unha historia que contradí a lenda existente acerca da enemizade entre os trasnos e os xastres. O xastre tiña unha gran afección á caza pero a súa profesión impedíalle dedicarlle todo o tempo que a el lle gustaría. Un bo día polo camiño tropezou cun trasno:

> ...e viu unha cara na que, se ben parecía humana a primeira vista, o tamaño excesivamente pequeno das faccións e excesivamente grande das orellas desmentía axiña a impresión inicial[26].

O señor Aurio estivo fumando un cigarro co trasno e logo regaloulle un par de perdices. Pasaron uns días e o trasno foi visitar ó xastre e fíxolle un galano: "Eran unhas tesouras de ouro... Viñan envoltas nun

23. *Ibidem,* p. 86.
24. Cabana. D. X. *Libro dos moradores.* Op. cit. p. 16.
25. *Ibidem,* p. 16.
26. *Ibidem,* p. 40.

papel cunha ducia de agullas do mesmo metal"[27]. De pronto un día o xastre decidiu utilizar o galano e descubriu con asombro que "as tesouras seguiron soas coma se lle leran o pensamento"[28]. Ó igual que o mundo da marabilla está presente neste relato, ó longo desta obra Darío Xohán Cabana descobre ó lector un mundo fabuloso no que se insere a mítica tradición popular galega. O máis curioso desta obra é o interese do autor en dar verosimilitude a este mundo, no que unha parte importante da xente galega cre, e intenta que se admita como posible realidade.

En *As aventuras de Breogán Folgueira* a presencia do fantástico redúcese á importancia que cobra a imaxinación de Breogán para facer seu un mundo literario. A súa imaxinación, a partir dunha lectura do *Amadís*, lévao a recrear o mundo cabaleiresco na súa propia realidade. Por exemplo, no momento en que Breogán describe a súa orixe, recrea, unha vez máis, o mundo cabaleiresco:

> —Eu son, señora, Breogán da Selva Folgueira, que é un belido país todo cuberto de fragas e pequenos castelos, dos que o máis fermoso é o dos meus pais adoptivos, que son os reis daquel reino. Mais eu son fillo natural e lídimo dos señores deste castelo, que me deron a criar ó rei da Selva Folgueira para que me ensinase altas cabalerías. Agora estou uns meses aquí con eles, antes de voltar ó reino que, non tendo os seus fillos de seu, herdarei sen dúbida algún día, e queiran os fados que ese día estea aínda moi lonxe[29].

O lector ten a impresión de que o adolescente necesita un modelo que imitar e é a lectura que fai nese momento a que cobra prioridade levándoa á súa realidade. Algo moi distinto é a intención do autor, que utiliza o libro de cabalerías para crear esta historia de amor e darlle un aire atractivo que poida interesar a calquera lector.

Para desenvolver o terceiro aspecto común da narrativa do noso escritor compararemos *Fortunato de Trasmundi* e *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro*, que son as obras onde está presente a ideoloxía política que se desexa transmitir.

Tense dito que o espacio de Trasmundi é un espacio pechado para os humanos. Alí desenvólvese un mundo utópico, ideal, no que o todo é de todos, mentres que no mundo de Fóra as cousas son diferentes:

> Aquí Fóra, segundo levo observado nas miñas viaxes, impera a propiedade privada... en Trasmundi predomina a propiedade común, e ademais están libre de inxerencia da xente grande.

27. *Ibidem*, pp. 40-41.
28. *Ibidem*, p. 41.
29. Cabana, D. X. *As aventuras de Breogán Folgueira*. Op. cit. p. 31.

> ...Teño estudiado moitos sistemas políticos na miña cómoda caverna, e este de Trasmundi tamén a xente grande o ten inventado, aínda que nunca o deron implantado ben de todo, e menos aquí[30].

A medida que avanza a narración e por medio da viaxe de Fortu-nato ó mundo de Fóra, o mundo actual, atopámonos cunha serie de críticas que o autor fai da nosa sociedade en comparanza coa sociedade utópica que el nos presenta. De forma irónica alude ó caótico tráfico:

> —... Ó mellor vívenche aquí ó carón, pero collen o coche mesmo pra iren mexar.
>
> —... Agora hai máis coches, ó mellor hai quen vive moi estreito e merca un Mercedes, e lévao de cotío coma se fose unha chaqueta.
>
> —A verdade é que pouco me gusta esta vida. Non comprendo como vos deu por vir pra aquí[31].

Por outra parte, preséntanos a nosa realidade económica e as súas consecuencias: o paro, inexistente na sociedade de Trasmundi e que o noso personaxe non só descoñece senón que comprende:

> —E eses que están aí sentados, ese home e eses nenos, ¿que fan coas mans estendidas? —preguntou Fortunato—...
>
> —Pois o que di, que non ten traballo e non gaña cartos, e ten que pedir para comeren na familia.
>
> —¿Pero daquela, por que non colle? ¿Ou non hai comida bastante en Vigo?
>
> —Claro que hai, e aínda sobra. Pero aquí non se pode coller, que a eso chámanlle roubar, e está castigado.
>
> —...¿Logo o que hai non é de todos?
>
> —... Eu non entendo nada... e todo é de todos aló en Trasmundi, e mentres haxa comida ninguén pasa fame, e cando non haxa abondo pasarémola todos[32].

A viaxe de Fortunato finaliza e volve a Trasmundi logo da experiencia vivida no mundo de Fóra, sentíndose feliz de poder estar de novo nun mundo tan diferente, o mundo ideal. Paradoxalmente ese mundo está habitado por seres estraños ó mundo humano.

Esta sociedade utópica reflicte unha ideoloxía política determinada que volve a estar presente en *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro.* Logo das aventuras narradas na primeira parte da obra, o cabaleiro e Cándido instálanse nunha illa e intentan implantar o sistema social e político detallado en *Fortunato de Trasmundi.* O sistema que tivo éxito en Trasmundi fracasa nesta obra debido ás debilidades humanas "a cobiza, o egoísmo, e a envexa, todas esas 'boas coalidades' que impón

30. Cabana, D. X. *Fortunato de Trasmundi.* Op. cit. p. 95.
31. *Ibidem,* p. 100.
32. *Ibidem,* p. 102.

o diñeiro farán que todo veña abaixo"[33]. Daquela, Darío Xohán Cabana transmite a súa falta de confianza no ser humano para que funcione unha sociedade igualitaria.

Nesta "Aproximación á obra narrativa de Darío Xohán Cabana" comprobamos que en só seis anos (1989-1994) o autor elaborou un mundo de ficción propio, cuns paradigmas identificadores da súa producción.

O autor, nestas obras, crea como paradigma a presencia de dúas realidades que en *Galván en Saor* conxuga ou encaixa perfectamente e en *Fortunato de Trasmundi* as separa conscientemente para que a mensaxe que desexa transmitir non quede oculto nin dea lugar a confusións. Se no *Libro dos moradores* propón que o lector acepte como posible realidade o mundo fabuloso narrado, en *As aventuras de Breogán Folgueira* xoga coa imaxinación do protagonista para levar á súa realidade o mundo literario, e en *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* ese paradigma literario redúcese a unha soa realidade, a medieval, cun transfondo social determinado.

Pódese dicir que o universo narrativo de Darío Xohán Cabana é persoal e que, como creador, mantén esa dualidade de mundos que fai que o lector poida identificar a súa obra. O ritmo narrativo está perfectamente conseguido en *Galván en Saor* e en *Fortunato de Trasmundi* mentres que en *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* se fai máis lento. O ton do seu discurso narrativo é próximo e percíbese que o autor disfruta co acto creativo.

En canto á técnica narrativa obsérvase que, en liñas xerais, existe un dominio do universo creado e de todos os recursos técnicos utilizados. A pesar de que estas obras se publicaron nun breve espacio de tempo advírtese que o seu creador traballounas minuciosamente.

Por último, cremos que a obra de Darío Xohán Cabana responde a esta década, é dicir, é unha obra moderna que propón ó lector ter presente a imaxinación, a fantasía e a recuperación do mundo medieval; pero non esquece o compromiso coa súa realidade, e preséntaa facéndo unha crítica da sociedade actual e do home moderno, o que incita ó lector á reflexión. Daquela, pensamos que a producción do noso autor recrea un mundo imaxinario orixinal sen esquecer o seu compromiso como escritor.

C. M. R
I. G. P.

33. Valtierra, X. R. *Op. cit.*

Os mortos daquel verán na traxectoria narrativa de Carlos Casares

Pedro Hernández

INTRODUCCIÓN

A finais do mes de marzo de 1987 saíu do prelo *Os mortos daquel verán*, ata a data a última novela de Carlos Casares. Escrita nun rexistro innovador, a linguaxe procesal típica do funcionario, e cunha orixinal estructura —a novela consiste nos dez informes que ese funcionario remite á autoridade— representa unha clara mostra da que é unha constante na súa narrativa, a continua renovación formal e técnica, cada obra supón a incursión de novas e distintas formas de narrar, o achegamento a diferentes xéneros narrativos. O propio autor declarou que esa idea de innovación foi unha das causas que motivaron esa elección formal tan novidosa dentro da literatura galega contemporánea:

> Eu quería facer unha renovación na prosa galega. Entón pensei nunha forma de contar en lingua nova, unha forma diferente de narrar. Eu non coñezo ningunha novela escrita deste xeito e, con liguaxe de funcionario, e pareceume interesante[1].

Neste sentido, se a publicación de *A esmorga* no ano 1959 significou un fito dentro do proceso de renovación e modernización da narrativa galega, *Os mortos daquel verán* cremos dá un paso máis, leva máis alá ese pulo innovador. Carlos Casares atrévese, aínda sendo sabedor das posibles críticas de inverosimilitude que se lle poderían facer, a dar a voz narrativa a aquel "xuíz ausente" da novela de Blanco Amor, a utilizar o idioma nun rexistro completamente novidoso, demostrando así

1. García Porto, Heriberto e Suárez, Rosa. "Conversas con Carlos Casares" en *El Correo Gallego, El correo cultural, artes y letras*, 12 de abril de 1987.

que a lingua galega é apta para calquera experimento narrativo e que con calquera tipo de linguaxe se pode facer literatura.

CLAVES LITERARIAS

A través da análise e comentario desta última novela poderemos ir descubrindo algunhas das claves do seu estilo literario. En efecto, en *Os mortos daquel verán* están sintetizadas algunhas das principais características da narrativa de Carlos Casares: o dominio na construcción e creación de personaxes e ambientes, a perfecta adecuación entre linguaxe, forma narrativa e historia, a experimentación non extrema nin gratuíta, a combinación da perspectiva realista e a puramente imaxinativa, a alternancia de voces e puntos de vista, a inclusión do anecdótico e humorístico como recurso contrapuntístico ou a visión entre irónica e escéptica da historia da realidade.

Algúns críticos como Xavier Carro[2], unha das persoas que con maior profundidade e agudeza teñen analizado a obra de Carlos Casares, salientaron este carácter de síntese de *Os mortos daquel verán.* Segundo el afirma, esta novela confirma o proceso de depuración autobiográfica e cambio narrativo emprendido desde *Os escuros soños de Clío.* Outro dos aspectos diferenciadores respecto á primeira etapa sería que a partir dese libro de relatos se observa unha preponderancia do que poderiamos chamar narrador "puro", extradiexético, en contraposición coa voz narrativa das primeiras obras nas que o narrador era un dos propios personaxes da historia e nas que predominaba a narración en primeira persoa, o uso do monólogo interior e o desdobramento do eu na segunda persoa narrativa como ocorría en *Xoguetes pra un tempo prohibido.*

Este proceso de depuración, característica desta segunda etapa, vén sendo similar ó levado a cabo por outros moitos escritores, tanto na narrativa galega como na do resto do país. Logo daqueles anos de experimentación e aclimatación das novidades e innovacións técnicas parece haber unha volta á historia ben contada, un afastamento da artificiosidade formal daquel tempo, circunstancia que en moitos casos levara a un arredamento con respecto do lector. Este perigo de desafección do público advertido xa por Miguel Delibes[3] no ano 1959 —e que Casares desde a súa primeira obra tratou sempre de evitar— foi un dos maiores riscos nos que ás veces caeron os escritores da chamada "nova novela".

2. Carro, Xavier. "A madurez creadora de carlos Casares" en *Dorna* nº 18, pp. 51-60.
3. Castellet, José María. "El primer coloquio internacional sobre novela" en *Ínsula* 152-153, xullo-agosto 1959, pp. 19, 32.

Unha das consecuencias deste cambio é que ó se producir esa progresiva eliminación dos aspectos autobiográficos a capacidade imaxinativa e de fabulación, a habelencia para contar e crear unha historia e uns personaxes serán agora os grandes valores e retos ós que se terá que enfrontar o autor. Este parece ser o camiño emprendido por Casares nas súas últimas obras e no que parece sentirse máis cómodo, o que parece adaptarse mellor ós seus principios e ideas narrativas: a primacía da historia sobre calquera outro aspecto, a claridade e sinxeleza da sintaxe narrativa, lonxe dos virtuosismos e complicacións técnicas que puidesen dificultar o acceso do lector ó texto, a descrición gradual dos detalles como elemento clave na construcción do relato, a literatura entendida como deleite estético e xogo imaxinativo e non como un instrumento de adoutrinamento.

O mesmo Carlos Casares nos revela algunha das claves máis significativas do seu estilo literario:

> Toda narración debe ter un fin en si mesma: explicar a realidade simplemente contándoa. Neste sentido todo relato é unha idea en si, non o papel que a envolve... Nese proceso de formación, a importancia dos detalles e do concreto, que son o núcleo substancial do narrado, convertéronse nunha necesidade retórica inevitable. Contar significa contar algo, non meditar nin predicar ou botar discursos de carácter moral[4].

No proceso de configuración dese mundo e estilo narrativo pódense observar ecos e influencias, pode entenderse como o resultado dun dobre "diálogo", por unha banda o que se establece con outros autores e por outra, o que se produce entre as súas propias obras. Este múltiple diálogo intertextual e intratextual (como lle gusta denominar á crítica actual) é unha das notas distintivas da narrativa de Casares segundo Ramiro Fonte[5].

Por exemplo, en *Os escuros soños de Clío* atopamos —en canto a cómo se enfronta o escritor ó feito literario— unha dialéctica entre realidade e ficción, entre realismo e fantasía, similar á que se dá na obra de Cunqueiro[6]. Neste libro de relatos Casares establece numerosos puntos de contacto coa obra do escritor de Mondoñedo: a concepción da literatura como xogo imaxinativo, a fascinación pola recreación da Historia, o gusto por narrar feitos insólitos e misteriosos, por describir o

4. Casares, Carlos. *Na marxe de cada día.* Ed. La Voz de Galicia. A Coruña, 1994.

5. Fonte, Ramiro. "Carlos Casares e *Os mortos daquel verán*" en *Grial* 98, t. XXV, 1987, pp. 477-480: "A narrativa de Carlos Casares está suxeita, no canto das súas pescudas temáticas, a unha esencial pluralidade. Tamén a ese diálogo que establececon diferentes autores; incluso con presupostos dispares de afronta-lo feito literario".

6. Vega, Rexina. "Cunqueiro: unha nova perspectiva", na reseña ó libro de González-Millán, X. *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación.* Ed. Galaxia, Vigo, 1991, en *Grial* 110, t. XXIX, 1991, pp. 296-298.

comportamento hetereodoxo das xentes do país, o tratamento irónico, humorístico e paródico da realidade e do propio feito literario, a proliferación dos detalles e datos biográficos como recurso para ancorar o fantástico na realidade (o que Anxo Tarrío chamou "operadores" e estratexias realistas[7]). En *Os escuros soños de Clío* hai esa ironía bibliográfica tan do gusto de Cunqueiro que consiste en recorrer a supostas fontes e documentos históricos como base da narración. Esta coincidencia podémola observar incluso no índice onomástico final dos personaxes, algo que tamén adoitaba facer o escritor mindoniense nas súas novelas. En ambos escritores a fantasía, o humor e a ironía, características antropolóxicas tan peculiares da alma galega, ocupan un lugar clave na configuración dos seus mundos narrativos e constitúen un dos eixes semánticos máis importantes das súas respectivas obras literarias.

O marco realista, a perspectiva humana, o mundo da provincia como espacio narrativo por excelencia ou os temas da violencia e o fatalismo establecerían puntos de contacto coa narrativa de Blanco Amor. Existe certa relación entre *A esmorga*, *Os biosbardos* e *Os mortos daquel verán* e algúns relatos de *Vento ferido*[8], aínda que a actitude do autor ante o feito literario e os presupostos estéticos dun e outro escritor son bastante diferentes.

O compromiso ético que percorre toda a súa narrativa, a imaxe da radical soidade do ser humano, o dramático paso á madureza, a perda da inocencia, a brusca irrupción do mundo adulto na infancia ou a conciencia do home como ser desterrado dese espacio mítico, expulsado dese "paraíso", uniríao a un escritor como Albert Camus.

Ese "diálogo intratextual", entre as obras dun mesmo autor, pode observarse na constancia temática e estilística, na reiteración de motivos ou na transposición de elementos e recursos narrativos dunha a outra obra. As súas dúas últimas novelas, escritas en dous rexistros completamente diferentes —*Ilustrísima* é unha mostra rematada de sinxeleza e contención narrativa, *Os mortos daquel verán* é o polo oposto, un estilo retórico e artificioso, propio da linguaxe procesal—, presentan bastantes puntos de contacto. En ambas as dúas existe unha reflexión sobre o fanatismo e a intransixencia, nun caso centrada no mundo político e noutro no mundo relixioso. Ambas historias contan e describen o clima de violencia e enfrontamentos existentes entre os dous sectores da sociedade dunha vila ou cidade galega ocorridos a principios de século nun caso (*Ilustrísima*) e noutro nos momentos inmediatamente

7. Tarrío, Anxo. *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Ed. Galaxia, Vigo, 1989.

8. Manuel Forcadela salientou esta similitude entre *A esmorga* e algúns dos relatos de *Vento ferido*, mesmo, segundo el, o relato "A capoeira" viría case a ser case unha glosa do libro de Blanco Amor. Forcadela, Manuel. *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 1993.

anteriores ó comezo da guerra civil (*Os mortos daquel verán*). Desde o punto de vista da estructuración narrativa, a utilización do humor e a ironía como estratexías narrativas de distanciamento e atenuación da gravidade do asunto narrado, a importancia concedida ó anecdótico e ós detalles no tratamento da realidade e caracterización dos personaxes ou a inclusión dos dous presuntos milagres, o de Sor Sabina e o da imaxe da Virxe do Carme, xogarían un papel clave similar no desenvolvemento de ambas as dúas novelas.

HUMOR E IRONÍA

O humor e a ironía, dúas das notas distintivas do estilo literario de Carlos Casares, son á vez un instrumento do que se vale o escritor para criticar o dogmatismo e a intolerancia, un recurso de distanciamento e atenuación dos perfís máis negros da realidade e unha mostra desa mirada escéptica que consiste en fuxir das afirmacións rotundas e definitivas, en relativizar calquera verdade absoluta. As súas propias palabras son moi reveladoras:

> Privada da ironía e do humor, a vida é un espectáculo sen sentido... Lirismo, fantasía e ironía están moi presentes na miña vida, non só cando escribo. Digamos que o lirismo é a miña debilidade e a ironía é a miña defensa[9].

Os incisos humorísticos serven para contrarrestar a gravidade e o dramatismo da historia que se narra e á vez son un recurso de dinamización e variedade no relato. Algo que xa ocorría na súa anterior novela, *Ilustrísima* (lembremos a historia do mestre de Sarois ou a do cura da breve) e que en *Os mortos daquel verán* podemos observar en numerosas pasaxes. Poderiamos citar entre os máis destacados os casos da enfermidade de dona Arminda Alonso Lavandeira, o do neno Anselmo Ludovico que naceu cun testículo esaxeradamente gordo ou o da incontinencia urinaria de Pampín González:

> que podía igualmente testemuñar sobre o caso de dona Arminda Alonso Lavandeira, presidenta da Confraría de Devotos de Nosa Señora, á cal en mil novecentos trinta don Andrés Fuentes Iglesias lle sufragara tódolos gastos dunha viaxe en peregrinación a Lourdes para solicitar da Gloriosa a curación dunha enfermidade pola que desprendía cheiro e a comprimía a levar unha vida de encerro e apartamento por causa de non producir contrariedades nos veciños,

9. Fonte, Ramiro. *Os mortos daquel verán*, entrevista con Carlos Casares. Boletín 1, xullo-agosto-setembro. Ed. Galaxia, Vigo, 1987.

véndose obrigada, ata o día en que se produciu a súa curación milagrosa, a seguir a santa misa separada da xente e metida nun confesionario, o que lle ocasionaba os naturais sufrimentos e tristezas[10].

Pampín González fora sempre lento e bastante desplomado, que el, quérese dicir o exprimente, dispuña de notas e apuntes que demostraban que o antedito mexaba non menos se dete veces por xornada, a razón de varios minutos por desaugue (p. 114).

A inclusión do irreverente, o escatolóxico ou as insinuacións e expresións de tipo sexual nun contexto ou ambiente excesivamente clerical e beato é un dos recursos humorísticos que provocan un mayor efecto cómico. O lector, ó se imaxinar a escena (unha das cualidades máis salientables da novela na súa plasticidade e visualidade, hai numerosas escenas que parecen pensadas máis para seren vistas que narradas) non pode senón soltar a gargallada:

e que fora el, quérese dicir o señor cura, quen inventara o conto que de noite os do sindicato roubaran os sagrarios e que chuspían nas hostias consagradas, e que a historia de que o tesoureiro Rafael Nogueira Codesido e tres máis armaran unha enchenta na capela do San Roque, que comeran empanada e chourizos por riba do altar e que beberan augardente polo copón e acabaran facendo de corpo dentro dun confesionario, nunca puido ser demostrada (p. 35).

non se sorprendendo polo tanto o declarante dos sucesos da procesión da Virxe do Carme do ano mil novecentos trinta e dous, durante os cales chegaron a colgar unhas bragas na cabeza da Santísima Virxe (p. 87).

que aínda pensaban, como se soubo despois, en coller a María dos Accidentes e poñela de Virxe María nun altar de madeira colocado no medio e medio da Praza Maior o día do Entroido (p. 89).

Este humor irónico de Casares proxéctase son só sobre a realidade senón tamén sobre o propio texto literario, como ocorre nesta última novela. Ó longo de toda a narración hai unha sutil parodia do estilo artificioso e retórico típico da prosa burocrática do funcionario e do discurso propio dun contexto fortemente ideoloxizado e politizado, cheo de frases feitas e de expresións estereotipadas que amosan nas súas declaracións algúns dos personaxes. Un pequeno fragmento pode servir de exemplo do que queremos dicir:

10. Casares, Carlos. *Os mortos daquel verán.* Ed. Galaxia, Vigo, 2ª edición, outubro de 1987, p. 19. Todas as citas posteriores da novela se refiren a esta edición, indicándose entre parénteses o número da páxina.

> ó que seguiu no uso da palabra o citado Honorato Arnoso Pinal, quen dixo que despois de case un ano de opresión imposta pola cregaxe escurantista e tramposa o pobo tiña por fin a oportunidade de asistir á solemne entronización da Virxe do Saber, a única verdadeira, que podía redimir a tódolos presentes da pantasma do analfabetismo e da ignorancia (p. 91).

Isto tamén se observa por exemplo nas declaracións que o funcionario ten continuamente que facer, pois debido ó exceso de retoricismo do discurso procesal ás veces un non sabe nin de quen se está a falar. Unha complicidade irónica máis do autor cara ó lector. A novela convértese así nunha sutil reflexión, cargada ás veces de ironía, sobre o feito literario e o propio discurso narrativo.

TEMÁTICA

Nun rápido percorrido polo conxunto da obra de Casares podemos observar que este proceso narrativo ten como eixe vertebrador unha dobre indagación, por un lado unha indagación estética que se manifesta na variedade de rexistros e discursos narrativos, e por outro unha indagación ética que se reflicte nunha tematización persoal e constante, nunha particular cosmovisión que está sempre presente en todas as súas obras. Esta temática articúlase en torno a un eixe antitético no que se opoñen o fanatismo, a intolerancia, a violencia, o dogmatismo fronte á bondade, a sinxeleza, o espírito aberto e tolerante.

Nunha análise desta temática vemos que un dos puntos claves de semantización e motivo recorrente nas súas narracións é a relixión e o mundo clerical. Un mundo que Casares en moitas ocasións desmitifica e critica a través do humor e a ironía e que unha vez máis tematiza desde unha perpectiva antitética, entre os que viven a relixión segundo os valores auténticos do evanxeo e a daqueles que o manipulan e utilizan como instrumento de poder e opresión. En *Ilustrísima* e *Os mortos daquel verán* hai un retrato bastante exacto e fiel desta sociedade provinciana das primeiras décadas de século, fortemente ideoloxizada e enfrontada por motivos relixiosos e políticos[11]. A súa é unha perspectiva realista que sen caer no costumismo nin no localismo dá conta dun ambiente e unha atmosfera social.

11. Un estudio da sociedade galega desa época podémolo atopar no artigo de Valcárcel López, Marcos "Cultura obreira e sinais de identidade do proletariado galego en *Xente ao lonxe*" en *Grial* 117, t. XXIX, 1993, pp. 18-29.

ESTILO NARRATIVO

Outra das notas salientables desta novela, extensible a toda obra literaria, é a perfecta adecuación da linguaxe e o estilo do discurso á voz narrativa. Neste sentido a novela é un exercicio de estilo múltiple; baixo o envoltorio da linguaxe retórica do funcionario, hai varias formas de dicir e de falar. En cada un dos informes o narrador-transcritor dá paso á voz do personaxe, déixao falar e explicarse.

Ademais da variación estilística e dinamismo narrativo que isto supón, é tamén un recurso esencial de caracterización do personaxe. É dicir, o personaxe queda configurado non só polo que fai senón polo que di e como o di. A declaración do cura Bernaldo Pérez Seara, a do capataz Isolino Madarro ou a do dono da fábrica, Andrés Fuente Iglesias, serían tres exemplos desta adecuación estilística como recurso caracterizador do personaxe. Por exemplo, no caso do cura o estilo requintado, ampuloso, pedante, cheo de frases feitas revela o seu carácter hipócrita e falso, a súa falta de humildade e sinxeleza, o seu dogmatismo relixioso:

> circunstancia esta que explica a influencia que a declaración do antedito exercera sobre a inmensa maioría dos veciños da parroquia, moitos dos cales abandonaron a actitude inicial de temor e respeto que a intervención da Señora lles inducira, esquecéndose axiña de que aquela actuación sobrenatural non fora máis que unha mostra clara e premonitoria da tristeza de Deus, irritado na súa divina xusticia polos sacrilexios cometidos en contra da súa presencia sacramentada e indignado polos escarnios feitos na imaxe da Santísima Nai do Noso Señor, a cal se dignou facer un signo para que os pecadores se arrepentisen dos seus pecados e que novamente a paz de Cristo reinase entre os seus fillos predilectos (pp. 54-55).

Nesta liña tamén xogan un papel destacado a utilización de determinadas expresións e o que poderiamos chamar "palabras-clave", moi marcadas ideoloxicamente, que pola súa forte carga semántica e o seu gran poder connotativo axudan ó lector a coñecer a personalidade e o carácter dos diferentes personaxes e mesmo a saber de que lado están na historia que se investiga. Isto pode observarse sobre todo no uso de certas expresións estereotipadas ou no manexo dos epítetos e a adxectivación:

> o subversivo, o benemérito instituto, axitación ilegal, xentes de rectitude probada, actitude disolvente e negativa, a sacratísima imaxe, cabaleiro acrisolado, etc. ...

Esta adecuación e variación estilística de *Os mortos daquel verán* revela un gan traballo de depuración e corrección (nesta novela máis

costoso aínda dada a natureza do discurso elixido) e amósanos a capacidade do autor para nos contar unha historia elixindo unha forma de narrar, en principio pouco literaria, caracterizada por unha sintaxe retórica, moi ríxida, na que abundan as reiteracións, os retrousos, a amplificación e a digresión —cada frase é un longuísimo parágrafo—, e na que predomina o uso do estilo indirecto. En definitiva un estilo artificioso e polo tanto moi afastado da habitual sinxeleza e contención da prosa de Carlos Casares.

VOCES NARRATIVAS E PERSPECTIVISMO MÚLTIPLE

Un dos aspectos nos que mellor se pode comprobar esa complexidade é a estructura perspectivista, na alternancia e multiplicidade de puntos de vista, unha das cuestións fundamentais na novela moderna pola súa influencia na configuración e composición de recepción e pragmática do texto literario.

En *Os mortos daquel verán*, detrás da aparente focalización única, a do funcionario que remite os informes, hai un complexa estructura na que se alternan distintos puntos de vista. Sobre o texto proxéctanse unha multiplicidade de enfoques e ángulos de visión.

Nun primeiro plano o punto de vista do funcionario encargado da investigación —a voz narrativa principal—, e paralelamente os dos diferentes personaxes citados a declarar —voces narrativas que poderiamos chamar secundarias—. Nun segundo plano a focalización que aporta o encargado da xefatura á que se envían os informes, un punto de vista máis, pois el é en realidade o que conduce a investigación, o que determina e ordena ó declarar. Esta actitude revela xa unha toma de posición ante os feitos, co que o proceso tomas visos de parcialidade. Vemos que excepto as declaracións exculpatorias de Pampín González e do Ciudadano Peseta o resto pertencen a persoas que en maior ou menor grao están enfrontadas ós traballadores ou pertencen a unha clase social oposta. Esoutro punto de vista escondido ten que deducilo o lector da propia narración (algo similar ó que ocorría coa voz daquel "xuíz ausente" de *A esmorga*).

Este perpectivismo múltiple, camuflado na voz narrativa do funcionario, está perfectamente integrado na narración, e parece a forma máis idónea para a natureza do asunto que se trata de esclarecer, a morte do boticario Ernesto Vilariño. O feito de que os feitos sexan vistos desde distintos ángulos, contados desde distintos puntos de vista que representan cada personaxe ten como obxecto desvelar ó lector a verdade do sucedido. Este xogo entre obxectividade e subexectividade, imparcialidade e parcialidade, entre veracidade e falsidade, é outra das claves

narrativas da obra. Baixo a aparente obxectividade inicial, propia da linguaxe procesal, hai unha forte carga de subxectividade, a que van aportando as testemuñas dos distintos personaxes e en menor medida a que vai deixando translucir o propio narrador-funcionario, o cal adopta unha neutralidade máis aparente que real.

Esta complexa rede de múltiples ángulos e puntos de vista permitiríanos calificar a *Os mortos daquel verán* como unha novela estructural, no sentido que dá a este termo o profesor Darío Villanueva:

> Gústame falar de "novelas estructurais" para referirme a aquelas nas que a realidade se presenta nunha síntese selectivamente totalizadora, como unha rede de interrelacións entre elementos individuais ou grupos, gracias á multiplicidade de visións individuais e de voces narrativas que entran en xogo[12].

A súa estructura poderiamos dicir que presenta unha forma de *puzzle* ou mosaico, e o destinatario/lector ten que encaixar e engarzar as súas diferentes pezas —cada un dos dez informes nos que, lembremos, se van encadeando novas voces e puntos de vista a través das persoas que cada declarante cita— para dar coa verdade do sucedido, para responder ó interrogante co que se abre a novela e a investigación: ¿o boticario Ernesto Vilariño foi asasinado ou morreu nun accidente? A novela, non dispoñendo dunha única focalización, pode considerarse unha "obra aberta", que provoca e permite unha maior participación do lector, quen ten que "reconstruír", interpretar o sucedido. Ó igual que fan os diferentes personaxes, o lector ten que proxectar sobre a historia narrada o seu propio punto de vista, dar a súa versión dos feitos, unha vez coñecidos e lidos os diferentes informes redactados polo funcionario. Esta cualidade pragmática, de implicación do lector na novela, é un dos valores máis salientables e orixinais de *Os mortos daquel verán* segundo Antón Risco:

> o lector ten a impresión de ser erixido el mesmo en xuíz ou maxistrado que consulta un expediente e fronte ó cal terá que dar o seu fallo. Certo, el é xustamente quen terá que pronunciar o veredicto final nun proceso no que é comprometido de súpeto con toda inocencia pola súa banda. Velaquí, pois, un tipo de realismo, ou sexa no mesmo proceso de relación emisor-receptor, mais cunha implicación do lector meirande que de costume[13].

Esta cualidade pragmática xunto á inclusión de elementos fantásticos e o tratamento irónico e paródico da realidade e do propio dis-

12. Villanueva, Darío. "La novela como lenguaje" na obra colectiva *El oficio de narrar*. Edicións Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 57.

13. Risco, Antón. "Notas para un estudio do realismo galego" en *Grial* 123, t. XXXII, 1994, pp. 341-343.

curso literario fan desta última novela de Carlos Casares un caso singular de realismo dentro da narrativa galega contemporánea. Un realismo no que se integran e mesturan realidade e fantasía e no que a perspectiva lúdica e o xogo imaxinativo son dúas das súas características máis significativas.

Os mortos daquel verán é un bo exemplo do talento e estilo literario de Carlos Casares, un escritor en plena madureza, que obra a obra foi configurando un mundo narrativo e unha forma de narrar moi persoal. Un estilo no que converxen a tradición e a modernidade, no que se integran algúns dos elementos máis importantes da tradición narrativa galega como o lirismo, o humor irónico, a fantasía ou o relato de raíz oral coas principais innovacións técnicas e formais da novela moderna.

P. H.

A narrativa de Víctor F. Freixanes (1988-1993): a meditación sobre o tempo

Juan Renales

TRÍPTICO NARRATIVO

Acaso o que máis poderosamente chama a atención do lector de *O triángulo inscrito na circunferencia* (1983) ó abordar as dúas seguintes novelas de Víctor F. Freixanes, *O enxoval da noiva* (1988)[1] e *A cidade dos Césares* (1993)[2], merecedora do premio Torrente Ballester en 1992, sexa a profunda unidade que entre sí manteñen as tres obras. E isto non só a causa das alusións que ás veces o autor se comprace en ir esparexendo polo texto —así esas velas que tremelan "coma o enxoval dunha noiva"[3], así aquel "furioso resplandor" que "alabarea" na Roma dos Borgia coma a "alabarante luzarada" de *O triángulo inscrito na circunferencia* (e, no fin de contas, ¿non é tamén Roma "a cidade dos Césares"?)—; non só porque o mundo narrativo de O *triángulo inscrito na circunferencia* asome ás praias americanas de *A cidade dos Césares* (un dos colonos desta novela serviu ás ordes do vilanovés Sebastián Mariño, navegante daquela). A árbore que se presenta nunha visión a Nazario Eguía en *O triángulo inscrito na circunferencia* non é outra que a que o cacique Cañumil mostra en *A cidade dos Césares* a Vilariño: morada do Gualicho, demo araucano[4]. A analoxía de certos personaxes é evidente: así os gaiteiros Xohán de Boimorto na primeira novela e Chinto de Muras na última. Repetidamente tense sinalado a semellanza entre *O triángulo inscrito na circunferencia* e *La guerra del fin del*

1. F. Freixanes, Víctor. *O enxoval da noiva*. Galaxia, Vigo, 1988.
2. F. Freixanes, Víctor. *A cidade dos Césares*. Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1993.
3. *Ibidem*, p. 91.
4. A árbore seca relaciónase co simbolismo do Centro. En relacións medievais de viaxes ó Paraíso. a árbore seca é a da Vida, que morreu co desterro de Adán e Eva.

mundo, de Vargas Llosa: en *A cidade dos Césares*, precisamente, un dos personaxes importantes é un cronista bélico, que evoca con claridade o xornalista miope desa novela. Outros desempeñarán funcións equivalentes no relato: Oliveira en *O triángulo inscrito na circunferencia* e Santa Cruz en *A cidade dos Césares*. Recordemos tamén a importancia do narrador como personaxe: o cego que pecha *O triángulo inscrito na circunferencia*, a freira Girolama que desvela os misterios de Tristán en *O enxoval da noiva*, o capador Patiño de Abadín en *A cidade dos Césares*, que serve —gracias ó seu talismánico coitelo, que chegará andando o tempo ás mans de Troitiño[5]— de enlace entre as dúas épocas da narración. Narrador oral, aínda próximo ó sacerdocio, con voz que a un tempo describe e crea o mundo[6]. Con elementos coma estes, Freixanes vai tecendo unha rede de referencias intertextuais en que encerra a materia narrativa das tres novelas, conformando un tríptico, o que Anxo Tarrío denomina un "ciclo narrativo"[7].

Polo espacio-tempo en que transcorre, totalmente alleo ó mundo galego, *O enxoval da noiva* parece escapar algo a esta vinculación: *A cidade dos Césares*, en efecto, volve ó tema épico das navegacións galegas (que pode remontarse, polo menos, a *Os Eoas*). Non é así, sen embargo, porque non se trata soamente de coincidencias de forma ou argumentos superficiais, senón dunha fonda e deliberada unidade estructural. "En cada paso, en cada volta do camiño —di, en *O enxoval da noiva*, o arcanxo San Miguel— hai unha batalla [...] terrible e inacabable batalla que desde o principio dos tempos sen parar continúa"[8]. E ese combate, que, no fondo, é sempre o mesmo, eterno, en tres das súas aparicións ou avatares, é o que narran as tres novelas de Freixanes. En diferentes épocas e lugares, as accións de todas elas vense rexidas polas mesmas ideas centrais, sentadas na primeira, desenvolvidas e presentadas con variantes nas outras dúas.

5. Punto de encontro da novela e a Historia: un coitelo con marcas especiais no puño, identificado coma o do fillo dun capitán español e en posesión duns indíxenas aparece nunha relación xesuítica coma proba da presencia de cidades españolas descoñecidas na Patagonia ("Carta del P. jesuita José Cardiel sobre los descubrimientos de las tierras patagónicas", en *Colección de obras y documentos relativos á la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*. Lajouane, Bos Aires, 1910 2ª ed., I, p. 364). Nesta compilación, publicada a partir de 1836 polo historiador italiano —pero que viviu e morreu en Arxentina— Pedro de Angelis, pódense ler algúns informes saídos da pluma de personaxes que Freixanes fai intervir en *A cidade dos Césares*: os Viedma, Vilariño, Vértiz...

6. Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Seuil, París, 1983, p. 265: "la voix poétique parle une langue commune aux mortels et aux dieux: les 'belles paroles' des voyants guarani, où bruit encore la mémoire d'un séjour antérieur et déjà la promesse de la 'Terre sans mal'"...

7. Tarrío Varela, Anxo. *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*. Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1994, p. 445.

8. *O enxoval da noiva*. Op. cit., pp. 189-190.

DUALISMO

O carácter especular, simétrico, da novela (o espello é termo metafórico reiteradamente empregado por Freixanes) responde a unha visión do mundo dualista. Este dualismo adoptaba en *O triángulo inscrito na circunferencia* a forma do espiritualismo teosófico do século XVIII; en *O enxoval da noiva*, consonte a época en que transcorre a acción, o discurso do neohermetismo gnóstico do Renacemento, expresado nas teorías do astrólogo Astolfo de Bari. Segundo este, a Luz é o principio benéfico e a Escuridade o perverso. O movemento das constelacións, seres divinos, reproduce o enfrontamento interminable. O home, perdido nas tebras do labirinto, espera impotente a chegada dunha luz anxélica, rama dourada que o rescate do caos. En *A cidade dos Césares*, Freixanes recorre ás esperanzas mesiánicas características dalgúns pobos amerindios, coma os guaranís e as nacións andinas. En todos os casos, trátase da loita implacable das forzas da Luz e a Sombra, do Ben e o Mal, da *Civitas Dei* contra a *Civitas hominum*; na mentalidade medieval e anacrónica no seu tempo de Tristán, personaxe de *O enxoval da noiva*, identifícase co ideal de cruzada[9]. Loita concibida sen embargo fóra de toda teleoloxía maniquea: no fondo co combate é motor de si mesmo e, coma na mística de Böhme, os contendentes son anverso e reverso da mesma forza divina. O seu choque termina cunha destrucción purificadora da que renace o ciclo agónico. As sucesivas invasións bárbaras de Roma, concibidas —conforme a frecuente interpretación medieval— á vez como vinganza divina e como providencial condición da renovación do mundo, serven de símbolo en *O enxoval da noiva* a esta repetida morte e resurrección cósmica[10].

Un e outro adversario vense, con todo, encarnados en personaxes antagónicos, de carácter respectivamente anxélico e diabólico, solar e nocturno. Eran Quinteiro e Eguía en *O triángulo inscrito na circunferencia; O enxoval da noiva* enfronta Tristán Britano e César Borgia. O carácter demoníaco deste vese subliñado ata a caricatura por Freixanes, que o retrata cos matices sinistros do seductor infernal frecuente na novela e o melodrama románticos e nas súas secuelas folletinescas. Os seus ollos escintilan coma os dunha ave rapaz; a súa risa é a do Diabo; viste sempre de negro; infunde en quen o ve un pavor irracional; anuncia a súa aparición o canto do moucho, domea o cabalo e o touro, do cal a cornamenta lle serve de brasón, e faise acompañar dun can de natureza ctónica, segundo salienta explicitamente o autor, comparándoo con Cérbero. Ó final, descóbrese que ten efectivamente feito un pacto diabólico.

9. *Ibidem*, p. 190.
10. *Ibidem*, p 200.

Ó seu lado resplandece de brancura Tristán Britano: brancos son os seus cabelos e as súas armas, como de cabaleiro eternamente novel; provén de xeadas rexións hiperbóreas, da mítica cidade de cristal; saúdan a súa peregrinación os cisnes, animais do sol; envólveno as neves e o luar. A súa natureza celestial é salientada pola súa asociación co Anxo Visitador da lenda de San Gregorio e a peste de Roma, coa aparición anxélica da infancia de Lucrecia.

A simetría destes personaxes vese reproducida na disposición da novela, correspondéndolle a cada un deles unha parte dialogada en que teñen por interlocutor, respectivamente, a San Miguel e a Satán[11].

A diferencia do que sucede nas outras dúas novelas, en *O enxoval da noiva* anxos e demos deixan de seren metáforas das forzas enfrontadas para irromper, na súa literalidade, na narración. Non soamente son reflexo dos combates humanos outros anxélicos nas alturas: coma na épica medieval, os anxos interveñen nas guerras dos homes, e se as súas batallas celestes evocan co seu esplendor barroco as de Milton ("disciplinadas cohortes, escuadras, falanxes, centurias en formación de combate [...] aladas cabalarías, altísimas máquinas de guerra"[12]) en cambio, no seu aspecto humano, pasible, mortal, fan pensar na sensibilidade romántica de Klopstock, de Lamartine (o anxo de *La chute d'un ange* ten varios caracteres en común con Tristán Britano).

En *A cidade dos Césares*, desde o principio, estala o combate entre un personaxe mesiánico, don Xoán de la Piedra, e o diabólico Viedma[13]: a analoxía da súa pugna coa guerra primordial contra os anxos rebeldes faise explícita[14]. Coma en *O triángulo inscrito na circunferencia*, espérase o milagre da reaparición do navegante, causa á vez dun milagre colectivo, que nunca chega a definirse con claridade. E esbózase unha polarización dualista, segundo un eixo norte-sur, do espacio: a Viedma o andaluz corresponde César Borgia o valenciano; a Xoán de la Piedra o galego, Tristán Britano o atlántico. Sen embargo, o esquema complícase nesta novela respecto da anterior. Por un lado, o narrador, o piloto Vilariño, desempeña entre os indíxenas o mesmo papel mesiánico que entre os colonos galegos don Xoán, o que facilita ó autor un dos xogos de espellos en que adoita recrearse. Por outra

11. *Ibidem*, capítulos 17 e 20.

12. *Ibidem*, p. 215.

13. Da "Memoria sobre Patagonia" de Francisco de Viedma, enderezada en 1784 ó Virrei, e das súas notas ó diario de Vilariño ("Diario del piloto de la real armada D. Basilio Villarino, del reconocimiento que hizo del río Negro...", en *Colección de obras y documentos relativos á la historia antigua y moderna de la provincia del Río de la Plata*. Imprenta do Estado, Bos Aires, 1837, t. VI), dedúcense tanto o seu interese nos asentamentos de Patagonia coma a súa desconfianza de de la Piedra, Basilio Vilariño o piloto, que lle parece bastante esaxerado e fantasioso e dos colonos, que considera afectados de "natural desidia y haraganería" (*Colección de obras y documentos*... 2ªed., ed. cit., I, pp. 454 e ss.).

14. *A cidade dos Césares*. Op. cit., p. 168.

parte, o verdadeiro representante das forzas do mal non é, como supón ó principio o lector, Viedma, senón un personaxe secundario, Santa Cruz, de escasa aparición no relato, e que só na batalla final se revela na súa verdadeira grandeza luciferina[15]. Facendo de novo referencia á novela popular do século XIX, e consonte as ideas correntes entre os crioulos do virreinato, é o xesuíta o personaxe diabólico por excelencia; pero o seu satanismo é tamén o do foraxido que rexeita a civilización e a lei —o Cosmos— optando pola natureza salvaxe e a barbarie indíxena. Tipo non inverosímil historicamente: os xesuítas que, coma Mascardi —fundador da misión de Nahuel Huapí— no século anterior, coma o propio Thomas Falkner, personaxe da realidade e da novela, contribuíran á exploración das terras austrais, desenvolveron un violento antiespañolismo despois da extinción da Compañía en tempos de Carlos III, defenderon os indíxenas dos abusos dos crioulos e, no Paraguai armáronos para defendérense deles.

Como repetidamente sucede nestas novelas, os personaxes diabólicos identifícanse con vermes, ratas, animais que rebuligan podrecendo o mundo desde dentro[16], arquetipo esencial na imaxinación de Freixanes. Así, Viedma "cun aquel de verme ou lesmia que lle ardía dentro"[17], vén acompañado, ó desembarcar na costa patagona, dunha sobrenatural e bíblica praga de ratas.

Nova coincidencia entre as tres novelas, un personaxe feminino asiste impotente ó litixio, do cal é á vez elemento clave. A María Eulalia, de *O triángulo inscrito na circunferencia*, corresponden Lucrecia Borgia e a princesa Pichipilu, respectivamente, nas outras dúas novelas. Lucrecia preséntase segundo o tópico romántico da virxe-serea. Concibida nun intre máxico onde a éxtase amorosa anticipa a fin dos tempos, Lucrecia é destructora involuntaria dos homes, que fatalmente atrae, dotada ó mesmo tempo dunha inocencia pueril e edénica. Caracteres que xa se encontran na Lucrecia Borgia da literatura romántica: cruel, incestuosa, pero redimida polo seu amor materno. Pequena Garza[18] é arrincada tamén ó seu mundo, transplantada da natureza virxe das chairas infindas de Patagonia á putrefacción de Carmen de Patagones, entregada en prenda dunha alianza entre homes e dioses a Vilariño, a quen non mira con distintos ollos que Lucrecia a Tristán: "non era espanto de home, senón outra clase de arrepío: acaso o que podemos sentir na veciñanza dos anxos, dos deuses ou dos gualichos traidores"[19]. Coma a garza da

15. *Ibidem*, p. 358.

16. Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (10ª edición). Dunod, París, 1990, pp. 76-77.

17. *A cidade dos Césares*. Op. cit., p. 87.

18. Algunhas das características psicolóxicas de Pichipilu atópanse no personaxe histórico da princesa india Reina, gran amiga do explorador xesuíta Mascardi.

19. *A cidade dos Césares*. Op. cit., p. 275.

lírica tradicional, predestinada ás gadoupas do falcón, pero capaz de remontarse máis alto do que ningunha outra ave. E, en todas tres, a lucidez de saberse inermes perante o destino ineluctable.

FATALISMO

Efectivamente, o fatalismo, que adopta en *O enxoval da noiva* a forma, renacentista, do determinismo astral hermético, domina a narración. Os personaxes son peóns nun xogo que só perciben parcialmente e no que cada movemento restrinxe as posibilidades dos xogadores ata reducir á nada o seu ilusorio albedrío[20]; o intento de comprender as regras págase coa vida, como sucede ó astrólogo Astolfo. *A cidade dos Césares* insiste no carácter cego e caprichoso dun fado axente, pero non suxeito da Historia, que, por tanto, os homes perciben como demente, encarnizado e burlón e contra o que, sen embargo, se ven obrigados a xogar a tráxica partida. "Burla do destino", "capricho da Fortuna", "capricho dos deuses", "disparate do destino" son expresións que se repiten con frecuencia na novela.

A va reacción do home é a fuxida do cárcere do espacio-tempo que o condena a unha dexeneración sen fin, como ilustra o deplorable papa de *O enxoval da noiva*, para quen a deterioración da vellez é o verdadeiro inferno. De onde a importancia da festa, como contacto co tempo sagrado ("Tempo Creado" que se opón á fugacidade da vida[21]). A acción de *A cidade dos Césares* vese balizada por unha serie de cerimonias que celebran pactos, desembarcos, vodas, funerais. *O enxoval da noiva* transcorre toda durante unha noite de triple festa: nadal, entroido e o matrimonio de Lucrecia Borgia, pois o autor elixiu comezar o seu relato nun intre culminante (da Historia e da narración).

O arranque desta novela, o desfile carnavalesco, remite ó lector, sen dúbida, á procesión inicial de *O triángulo inscrito na circunferencia.* O luxo desbordante do descrito tradúcese en ambas na exuberancia da descrición, onde Freixanes se demora en coloridas e virtuosas enumeracións. A comitiva é microcosmos, que resume a marabillosa e louca variedade do universo e permite resucitar o tópico do teatro do mundo[22]. As conexións intertextuais transcenden a propia obra do autor: ¿como non pensar no principio, carnavalesco tamén, da *Lucrèce Borgia* de Hugo e a súa adaptación operística de Donizetti?

Trátase, á vez, dunha época de morte e resurrección (solsticio de inverno no ano, Renacemento na Historia): "marco esplendoroso dunha

20. *O enxoval da noiva.* Op. cit. pp. 40 e 131.
21. *Ibidem,* p. 45.
22. *Ibidem,* p. 89.

Nova Idade"[23], vivida con sensación de vertixinosos cambios e descubrimentos. Época de desenfreo ("nunca no mundo señoreou tanto a loucura"[24]) e de terrores apocalípticos personificados na inquietante figura de Savonarola. Apocalipticismo subliñado polo epígrafe musical da terceira parte ou andrómena: unha frase do *Quatuor pour la fin du temps*, de Messiaen.

Se a aquel tempo precipitado corresponde o desmesurado César Borgia, Tristán Britano é unha figura de antano. Todo nel pertence ó desaparecido mundo da cabalería, empezando polo seu nome e a súa entrada na cidade papal como cabaleiro descoñecido, tan frecuente na materia de Bretaña (lembremos, por exemplo, o propio Tristán —de Leonís, non Britano— no torneo de Lonazep); isto faino aparecer ante moitos coma un Quixote ridículo. Tristán (que se parece máis ó místico Galaad, malia o seu nome) vive fóra do tempo; sobrenaturalmente lonxevo, ignora a súa propia idade. Descende, coma o Arturo de Monmouth, de príncipes troianos; nace entre prodixios e agoiros nun tempo de asombros —o ano 1000— e nunha terra inexistente, identificada coa Cidade de Vidro dos relatos artúricos.

Na súa historia, narrada por Girolama, Freixanes acumula tópicos medievais: alegóricos, coma a interpretación das armas do cabaleiro[26] ou a paisaxe da batalla —aparición do motivo da *terre gaste*—, onde o caos da terra contrasta coa harmonía celeste[27], ou narrativos, coma o da barca milagrosa, o cortexo fúnebre do cabaleiro, os cisnes asociados coas almas dos defuntos (de acordo coa tradición céltica) ou o agoiro das pombas[28]. O medievalismo contaxia ás veces o estilo[29], que remeda o relato haxiográfico, o bestiario, o discurso apocalíptico. Con todos eses elementos medievais, Freixanes da ó seu universo narrativo un matiz de intemporalidade de pintura prerrafaelista: "fican todos parados, inmóbiles, coma nunha pintura de Siena"[30]. Non é casual que o relato se descompoña en imaxes, en cadros ou miniaturas —o cortexo festivo, o danzante espido na festa da cortesá, os xogadores de xadrez, Tristán velando o cadáver do rinoceronte— onde luz, forma, cor e composición acadan un valor en si, autónomo respecto da súa función narrativa.

23. *Ibidem*, p. 14.
24. *Ibidem*, p. 16.
25. Malory, Thomas. *La morte d'Arthur*. Penguin, Harmondsworth, 1969. Libro X, cap. 65 e ss.
26. *O enxoval da noiva*. Op. cit. p. 164.
27. *Ibidem*, pp. 178-179.
28. *Ibidem*, p. 166. Un episodio parecido na literatura islandesa: "Saga de Gunnlaug Lengua de Víbora", en *Sagas islandesas*, traducción, introducción e notas de Enrique Bernárdez. Espasa-Calpe, Madrid, 1984, p. 81.
29. *Ibidem*, p. 176: uso do polisíndeton.
30. *Ibidem*, p. 44. A esta estética responde tamén a longa "acotación" final do cap. 17, pp. 194-195.

INFERNO E PARAÍSO

Inmobilidade: velaí a clave da "demanda" de Tristán: "tempo inmóbil, que tal é a esencia do Paraíso"[31]. As súas saudades medievais e as de Lucrecia son as dun tempo irreal, cristalizado na lenda, infancia do novo mundo que nace entre convulsións, que só ten de paradisíaco o feito de pertencer a un pasado irrecuperable. Na percepción do neno, o decorrer dilátase ata case fundirse na eternidade; para o adulto, a infancia queda fixada na memoria. Coma a nenez da noiva Lucrecia, tempo remansado no claustro (cos seus símbolos do eterno: a fonte, o canto do paxaro) que, coma en Otero Pedrayo, é "lago de eternidade"[32].

A detención do tempo debe producirse en espacios sagrados. A viaxe de Tristán é ante todo peregrinación e cruzada, coa meta, inalcanzable, en Xerusalén (as dúas: a celeste e a terrestre). O punto de partida, unha Ferrara descrita con todos os caracteres da *terre gaste* da novela medieval, nas mans dun príncipe tan caduco coma os seus estados, e onde o tempo está, non parado na eternidade paradisíaca, senón empantanado nunha morte sen fin (coma, para Xoán da Piedra en *A cidade dos Césares*, na súa prisión de Bos Aires).

Esta peregrinación non podía deixar de evocar outra gran romaría da literatura galega: a de Xelmírez. O lirismo cósmico, o misticismo da paisaxe son os mesmos de Otero Pedrayo. Outros aspectos teñen ambas en común: o protector de Tristán, que se aparece coma misterioso peregrino, coma fada fantasmal do baile de máscaras —outro personaxe frecuente na novela romántica— e que resulta ser un anxo tutelar, trae á memoria á Margarida de Otero, "especie de entidade incorpórea que intervén na acción coma un *deus* (ou mellor *angelus*) *ex machina*"[33]. A Roma de Freixanes, coma a de Otero, é sagrada polo peso da Historia da Igrexa e o papado, polas reliquias que conserva, polo sangue dos mártires; é capital, corazón e resumo do mundo, imaxe, coma Xericó, da Xerusalén celeste. Tamén é a cidade en ruínas do tópico humanístico, poboada por espíritos (Freixanes preséntanos repetidamente a súa estadea, que xa aparecera en *O triángulo inscrito na circunferencia* e cobrará importancia fundamental no diálogo de mortos que é *A cidade dos Césares*). E a brillante e sórdida Babilonia, "boca do inferno" descrita por Aretino e Delicado. Porque igual que na Compostela de *O triángulo inscrito na circunferencia*, nela coexisten dúas cidades sobrepostas. Existe unha Roma subterránea marcada polo pecado orixinal do fratricidio de Rómulo, con pasadizos tebrosos e intricados de novela gótica; e coma na simboloxía iniciática, o labirinto infernal vólvese organismo vivo, pregos intestinais dunha serpe degluti-

31. *Ibidem*, p. 193.
32. Otero Pedrayo, Ramón. *A romaría de Xelmírez*. Galaxia, Vigo, 1991, p. 227.
33. Monteagudo, Enrique. Introducción de *A romaría de Xelmírez*, op. cit., p. 38.

dora, onde se arrastra en danza macabra unha multitude de homes-becho. Aspecto que tampouco faltaba en Otero: "nos desertos corredores, nas *cavea* e *vomitoria* de pechos silencios bulían, silandeiras larvas, as sombras de ladróns e asasinos, vermes no eco dunha disforme caveira"[34]. Cómpre sinalar que o da cidade dentro da cidade —ou baixo a cidade— é outro lugar común da novela romántica. Baste lembrar o París da Corte dos Milagres de *Notre-Dame* de Hugo ou o dos *Misterios* de Sue. Por poñer un exemplo galego, encontrámolo na Roma de *Nerón* e outras novelas históricas do fecundo Antonio de San Martín (que ben puido deixar a súa pegada na imaxinación de Otero Pedrayo). No caso de Roma, o paso da metáfora á literalidade efectuado por Freixanes (as dúas Romas, coma os dous Santiagos na anterior novela, existen verdadeiramente) é facilitado pola existencia real das catacumbas.

Esta visión do espacio urbano acentúase en *A cidade dos Césares*. Carmen de Patagones, a cidade construída polos seus personaxes, xace, labirinto de tobeiras de insectos ou de armadillos cavadas na lama, na fronteira do mundo. Alí, coma nunha especie de Comala, os vivos son mortos viventes e os mortos vense condenados a permaneceren apegados ó terreo maldito, azoutado por todas as intemperies.

Freixanes volve situar a acción nun espacio máxico: xa en *O enxoval da noiva* aludía ás marabillas do continente daquela recén descuberto. Nas terras virxes do Sur coinciden o mito da *Terra Australis incognita,* o de Eldorado (identificado aquí coa Xerusalén celeste), as esperanzas milenaristas favorecidas polos misioneros. A cidade dos Césares ou Encantada (Eldorado austral fundado, dicíase, por náufragos ou superviventes dos primeiros asentamentos españois da época de Pedro de Valdivia) foi obxecto de diversas relacións e dalgunha expedición nos séculos XVII e XVIII[35]. A de Hernandarias, en 1605, como a da novela, chegou ata Choele Choel e veuse forzada a regresar pola falla de alimentos e a hostilidade dos indíxenas. A expedición de colonos galegos á Patagonia —de que xa se ocupara Luís Seoane nalgunha ocasión[36]—adquire no relato de Freixanes (coma o movemento popular de *O triángulo inscrito na circunferencia*) unha dimensión escatolóxica e igualitaria propia da cruzada dos pobres: compárase coa Travesía do Deserto á procura do Milagre, dunha Terra Prometida. E, en verdade, corría o rumor de que os Césares non querían ser descubertos porque, constituídos en república, aborrecían a posible autoridade da monarquía española.

34. Otero Pedrayo, Ramón. *A romaría de Xelmírez.* Op. cit., pp. 316-317. ¿Conviría ler, mellor, *no oco*?

35. *Vid.* "Derroteros y viages á la Ciudad Encantada ó de los Césares", en *Colección de obras y documentos...*, op. cit., I, pp. 357 e ss.

36. Por exemplo: "Colonos galegos", en *Comunicacións mesturadas.* Galaxia, Vigo, 1973, pp. 180-183.

Así, tamén este é un relato de peregrinación, aínda que discorra por episodios típicos dunha novela de aventuras: tempestades, calmas, motíns, naufraxios, exploracións, contactos e batallas con indíxenas. Desde a corte labiríntica, situada no edén facticio de Aranxuez (coa súa ruín e tabernaria sucursal pratense), onde se idea a expedición, e os campos de servidume de onde parten os colonos, recórrense sucesivos espacios infernais: no mar, no areal de San Xosé —outra "boca do inferno"—, en Carmen de Patagones, a natureza parece animarse na súa saña perversa contra o intruso. É que, en efecto, a terra virxe, paradisíaca en si, levántase contra os que pretenden impoñerlle a súa lei. O indio, en cambio, é "dono do tempo e do espacio"[38], mantén unha secreta alianza co cosmos[39]; o colono humilde non aspira a máis: "que indio e galego, nestes pagos de extramundi, tanto lle ten"[40]. O Estado, representado por Viedma, é quen, querendo organizar o mundo ó seu xeito, levanta no campo a absurda porta que separa por sempre indios e colonos, lembrando a aqueles o seu propio pecado orixinal, a súa voluntaria saída do Paráiso ó que pretenden regresar custe o que custe.

Na sociedade patriarcal do carismático Cañumil realízase unha síntese das principais culturas daquela rexión: os indios que encontrasen á súa chegada os galegos serían puelches —patagóns—; Freixanes preséntaos en plena araucanización, con lingua e cultura xa araucanas, e préstalles unhas ansias mesiánicas propias dos guaranís. Estes, en varias ocasións, emprenderon, coma os da novela, longas migracións, suicidas ás veces, en busca da "Terra sen mal". O autor fai coincidir con este o milenarismo dos seus colonos galegos e mais o indíxena andino da revolta quechua-aymara de 1780-1783. Encabezada no norte por Tupac Amaru, estendeuse por gran parte de Bolivia, Perú e Chile, sen chegar a acadar as proporcións que lemos en *A cidade dos Césares*: Freixanes non narra a Historia como foi, senón como puidera ter sido, culminando nunha batalla final de indios e crioulos aliados contra as forzas do mal[41] (en O *enxoval da noiva*, alude a unha invasión mongola de Roma, que non existiu fóra dos terrores apocalípticos medievais). É certo que na actual Arxentina —e precisamente no Río Negro, pero non o da Patagonia, explorado por Vilariño, senón o de Jujuy— tivo lugar en 1781 un conato revolucionario dos matacos e tobas, no que tomaron parte abundantes crioulos, que foron axustizados[42].

37. *Colección de obras y documentos* (2ª ed..., ed. cit., I, pp. 360-361.
38. *A cidade dos Césares*. Op. cit., p. 54.
39. *Ibidem*, p. 326.
40. *Ibidem*, p. 23.
41. *Ibidem*, pp. 284 e 310.
42. *Documentos para la Historia de la sublevación de José-Gabriel de Tupac Amaru, cacique de la provincia de Tinta, en el Perú*. Imprenta do Estado, Bos Aires: 1836, p. 280. (Encadernado na *Colección de obras y documentos*..., op. cit.).

SAÍDA DO TEMPO

A meta anhelada, Nahuel Huapí —tópico do Paraíso Terreal inaccesible entre as montañas—, coma o Paraíso céltico e da tradición medieval, é terra das mazás[43] e tamén dos defuntos[44]. Pero, xa ó alcance da man, esvaécese na catástrofe final. En realidade, toda a historia é a da chegada a sucesivos paraísos ilusorios —América, Choele Choel, o Val das Mazás— que se transforman en inferno con rozalos. Porque o paraíso non existe máis que na esperanza e no recordo. Eles transforman Valdivia —vila pobre, de menos de mil habitantes, en territorio araucano, onde España nunca conseguira exercer un auténtico dominio— nunha cidade mítica cabaleiresca, "con torres de cristal e varandas de prata"[45], e Galicia, terra de escravitude, nun cegador Edén para o mestizo Troitiño. Sitúase, xa que logo, fóra do tempo real e, coma nas novelas anteriores, non queda outro remedio para quen quixer alcanzalos que fuxir da circularidade deste tempo, subliñada en *A cidade dos Césares* mediante o recurso a dúas accións paralelas que transcorren con cen anos de intervalo.

Freixanes buscou dous deses intres inaugurais e culminantes: o virreinato de Vertiz y Salcedo supón a verdadeira fundación do que chegaría a ser Arxentina, e coincide coa revolta mesiánica andina e a guerra contra os ingleses (guerra de independencia americana); a *Descrición de Patagonia* de Falkner[46] chama a atención dos británicos sobre as vantaxes estratéxicas da rexión e a posibilidade dunha alianza anglo-indíxena era un perigo que non parecía nada fantástico a xentes coma Vilariño e Custodio Sá Farias —o traidor portugués da novela—, segundo os informes redactados por eles naquela época. O movemento revolucionario andino, pola súa parte, suscitou nos crioulos podentes un pavor que explica a crueldade con que foi reprimido.

A Campaña do Deserto, un século despois, acaba co imperio araucano de Calvucurá e con todo poder indíxena, coa puxante nación retratada por Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios*

43. Cóntase que todas as maceiras silvestres de Nahuel Huapí proceden dunha única maceira "raquítica" que plantou Mascardi, coma o colono galego de *A cidade dos Césares*. (*Vid.* Guillermo Furlong, S. J. *Nicolás mascardi y su Carta-relación* (1670). Theoria, Bos Aires, 1963, pp. 53 e ss).

44. *A cidade dos Césares*. Op. cit., p. 311.

45. *Ibidem*, p. 170.

46. A vida aventureira de Falkner é sucintamente referida na novela de Freixanes. Falkner escribiu obras de medicina e de historia natural de América; *A Description of Patagonia and the Adjoining Parts of South America* é un libro cheo de observacións curiosas, aínda que non sempre dignas de creto. Non chegou a nós tal como o redactara Falkner, senón resumido e editado polo escritor satírico inglés William Combe en 1774. Tamén escribiu Falkner un *Derrotero desde la ciudad de Buenos Aires hasta la de los Césares* (*Colección de obras y documentos...* (2ª ed.), op. cit., I, pp. 369 e ss.).

ranqueles[47], libro evocado por máis dunha pasaxe desta novela: a forxa do cacique Ramón, como a do pai de Neculual; a desesperación ou a resignación dos cativos dos indíxenas; a desconcertantemente voluble psicoloxía do indio; a sinxeleza patriarcal dos seus costumes.

A novela comenza cun malón no século XVIII e termina con outro malón a finais do XIX. Ambos acompañados de catástrofes naturais: secura, tempestades, inundacións. Os que as viven senten chegada a fin do mundo. Ó igual que en *O enxoval da noiva,* na mitoloxía indíxena "cada mil anos a xigantesca roda da unha volta"[48], simbolizada pola riada arrasadora. A conclusión desta reflexión sobre o tempo despréndese, tan pesimista coma nas outras novelas. Ó final do camiño, o afortunado atopa a saída do Labirinto: a nada, a disolución no Tempo, anunciada pola "fírgoa de luz" que enxergan Cañumil e Neculual ó termo das súas vidas[49]. Outros non teñen tan boa sorte. Do mesmo modo que á memoria edénica da infancia intemporal se opón unha memoria distinta, materia prima dese morto sen sepultura que é o home, eternamente ensarillada nun relato que o mantén atado ó lugar do seu purgatorio[50], existe outra morte. É o cárcere do Tempo, ese mar dos espellos —burbulla ou labirinto[51]— que xa aparecía en *O triángulo inscrito na circunferencia,* identificado aquí[52] coa cidade lamacenta das larvas —nos dous sentidos— (por algo larva vén de lar). Coma a sarcástica inmortalidade —eterna dexeneración— concedida por Apolo á Sibila de Cumas.

J. R.

47. Coma os personaxes de *A cidade dos Césares,* o coronel Lucio Victorio Mansilla combateu contra os indíxenas na fronteira, aínda que moito máis ó norte, en Córdoba. En 1868 foille encargada unha misión pacífica que o levou a vivir unha tempada entre os araucanos. Froito desta expedición foi unha serie de cartas de viaxe que publicou o xornal *La Tribuna* e que, máis tarde, incrementada con outros recordos, formaría *Una excursión a los indios ranqueles,* un dos libros máis notables do século XIX arxentino pola aguda percepción do mundo indíxena e pola simpatía e viveza con que o describe.

48. *A cidade dos Césares.* Op. cit., p. 195. *Una excursión a los indios ranqueles, op. cit.*

49. *Ibidem,* pp. 247 e 298.

50. *Ibidem,* p. 136.

51. *Ibidem,* p. 185.

52. *Ibidem,* p. 283.

A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia

Xesús González Gómez

As palabras limiares do volume de Xosé Luís Méndez Ferrín *O crepúsculo e as formigas*[1] constitúen, como moi ben viu Anxo Tarrío, unha autopoética[2]. Lembrémolas:

> O sol está morrendo e sobre a vila treme unha brétema moi lixeira e algo vermella.
>
> Eu vivo no derradeiro piso e ollo a vila.
>
> Emprincipian a se acender as luces, impotentes contra a mesta e bárbara avanzada das sombras. As sombras penetran as rúas coma algo sen corpo e fanse mestas nos ollos dos homes.
>
> É o intre do crepúsculo.
>
> Agora é cando morre a lus e os perfiles das cousas deixan de ser concretos.
>
> Achego a miña cara á fiestra, aos vidros da fiestra, e vexo a rúa longa, ateigada de xente informe, coma un carreiro de formigas que fervera estreitamente, escuramente.
>
> Os homes son coma formigas, na vila sen nome.
>
> E eu, niste intre do crepúsculo, véxoos desdebuxados, esvaídos, pois o alento da miña boca vai embazando progresivamente o cristal que se interpón antre os homes e a miña ollada.
>
> Eu non limpo o cristal, non abro a fiestra.
>
> Deixo, lector, que ise bafo inapalpábel desfigure a miña imaxe dos tebregosos homes da vila, no crepúsculo, que mesmamente enchen a rúa estreita e prolongada coma se foran unha coluna de formigas en marcha.

1. Méndez Ferrín, X. L. *O crepúsculo e as formigas.* Edicións Xerais, Vigo, 1993, 3ª ed. p. 19.
2. Tarrío Varela, Anxo. *Literatura galega. Aportación a unha historia crítica.* Edicións Xerais, Vigo, 1994, p. 356.

Esta "autopoética" é considerada polo devandito Tarrío como "a expresión máis sincera da soidade, pero tamén (da) aristocracia, da intelixencia analítica do escritor que unicamente comparte a súa atalaia de soberbia mirada con outras voces poéticas achegadas polo transcurso do tempo ós oídos atentos"[3]. A nosa lectura sería diferente. Para nós o texto —a autopoética—, se ben é expresión da "máis sincera soidade" (durante o momento en que dura a escritura), non o é de intelixencia analítica, se entendemos que o espírito de análise como a reducción necesaria dos compostos a unha ordenación de elementos simples[4]. Para nós a presente autopoética representa outra cousa: a conciencia do escritor moderno, unha conciencia que permite dividir en dous grandes bloques a obra narrativa de Xosé Luís Méndez Ferrín.

O escritor moderno é consciente de que a) a súa obra nunca está acabada, que é imposible acabala. Cada texto, cada libro novo, é unha pedra máis a colocar no grande edificio que é a obra, a Grande Obra, no sentido alquímico do termo. Sabe, é consciente da b) súa radical e sincera soidade, que é tamén consciencia do illamento do suxeito da escrita na sociedade burguesa. Por último, o escritor moderno ten c) consciencia da cidade. Cidade que o escritor percibe, albisca e/ou inventa a través da *fiestra*.

Desde o seu cuarto/escritorio, o poeta, o escritor percibe o mundo cidadán, que xorde como imaxe; as palabras son persoas; o derradeiro piso unha páxina; a cidade, o libro, constituído por infinidade de fiestras que só permiten unha visión crepuscular dos homes e das cousas, formigas e sombras. Os ruídos, os ecos, as sombras, as formigas que deambulan polas rúas, ou que delas proveñen, son percibidos polo escritor por medio da fiestra[5], ou percíbeos desde a fiestra. Ora ben, cun lente deformado, é dicir, coa consciencia ensombrecida: o vidro, o cristal embafado co alento (a visión, a expresión, a ideoloxía) do autor.

A falta de experiencia urbana para a creación dunha novela, súplea o escritor coa invención desa experiencia. Mais tamén é necesaria unha experiencia histórica, unha memoria histórica, se non se quere facer unha metanovela. Unha experiencia que permita ó novelar un referente extratextual. Como na narrativa galega esa dupla experiencia é pobre, o escritor inventa a súa tradición e a súa memoria histórica. É dicir, crea un pasado inexistente. Un pasado inexistente que non é o alicerce do presente, senón do futuro.

3. *Ibidem.*

4. Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Editorial Losada. Bos Aires, 1976. 6ª edición, p. 13.

5. Pessoa, Fernando. *Livro do desassossego por Bernardo Soares.* Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. Ática. Lisboa, 1982, pp. 53-54.

De aí poderiamos derivar o medo ó presente por parte da maioría dos narradores galegos actuais, como ben sinalou no seu momento Suso de Toro, pero non se trata agora diso. Por outra banda, se ben é certo que demasiada memoria manca, non deixa de ser relevante a total falta de memoria histórica —e de memoria persoal— na maioría dos narradores galegos, como se se tivese medo a descubrir un pasado que tamén manca, porque as súas compoñentes non son aquelas que o poeta, o escritor, desexaría. Un pasado que se albisca, erroneamente, como tradición. A tradición é ante todo memoria, e a memoria é máis un acto partícipe do presente que do pasado: un acto que se xustifica propondo o pasado como propia perspectiva e proxectando sobre o fondo do pasado os compoñentes non resolvidos, os temores xerados pola constatación de compoñentes non racionais que noutro tempo foron benéficos, ou que noutra forma puideron selo. Eses compoñentes non-racionais (ou rotundamente irracionais) que nutren toda memoria son rexeitados polo poeta, polo artista —a non ser que opte por unha actitude claramente irracionalista— que debe crear, como no caso galego, unha tradición que debe proxectar cara a un futuro (de promesas).

Ó rexeitar a súa propia tradición, ó negar o seu pasado, ambos os dous inzados de compoñentes non racionais, trata entón de inventar un novo pasado, para crear unha tradición que sexa partícipe do presente e poida ser proxectada cara a ese futuro. Unha nova tradición que se nutre dun pasado que é utópico será, xa que logo, o presente; e utópico o futuro. Cambiando (ou resolvendo) os compoñentes non-racionais por compoñentes utópicos, o artista galego —sobre todo o narrador— pode dar forma á súa tradición e modelar un presente que se ben non descoñece está inzado de imaxes hórridas que lle impiden facer as grandes preguntas: ¿quen son eu? e, sobre todo no caso galego, ¿que mito me explica? É dicir, no pasado (máis ou menos lonxano) ou nun presente que non se atreve a descodificar, o escritor galego indaga en procura das revelacións que interesan á xénese e ó desenvolvemento da súa realidade, da realidade galega.

A busca desa identidade, identidade que non acaba de encontrarse, conduce á creación dun pasado utópico, ou cheo de compoñentes utópicos (ou, se se quere, irreais). Un pasado utópico que acabou por se converter en mito. O mito xenuíno é verdadeiramente pasado, é dicir, unha realidade viva e xenuína da que a linguaxe tira elementos de valor obxectivo e colectivo. O pasado que perdura nas imaxes do mito non é máis que unha supervivencia deforme, subxectiva, na que os chamados por Furio Jesi[6] tecnificadores do mito proxectan as súas

6. Jesi, Furio. "Mito y lenguaje de la colectividad" en *Literatura y mito.* Barral Editores. Breve Biblioteca de Respuesta núm. 34. Barcelona, 1972, p. 38. "Aquellos que se

culpas e os seus males, para dispor dun "precedente" mítico destes males e destas culpas. Precedente que adoita ser eficaz como instrumento político. Ora ben, ás veces, e a historia nolo demostra día a día, certas doutrinas políticas progresistas, certos movementos políticos —que acadaron ou non o poder— usan, queren usar do mito na súa propaganda política. Sobre todo cando acada o que Abraham Moles chamou "grandeza relativa do mito"[7].

Para usar do mito dunha maneira progresista, cómpre ter ben en claro as finalidades do seu recurso, para que se poida fundar o futuro na experiencia do pasado, e na súa superación. Mais o problema formúlase de maneira de abondo diferente cando se intenta crear un mito baseado nun pasado inventado, utópico. Un mito que quere enfrontarse ós mitos "tecnificados"[8] —falsos, xa que logo— do poder. O mito é, ante todo, unha historia, un conto.

En Galicia, o primeiro mito que explodiu, que acadou a súa grandeza relativa, é dicir, que tivo un impacto variable nas diferentes capas sociais, nas diferentes clases se se quere, foi o *celtismo*. Un mito inventado por historiadores pre-nacionalistas e nacionalistas (ou pseudo-historiadores, ás máis das veces; Risco, *verbi gratia*). Cando o nacionalismo galego entra na "racionalidade", cando se inicia no movemento nacionalista galego un proceso de laicización, cómpre esquecer o mito do celtismo, pero intúe que cómpre crear outros (aí está a saudade, por exemplo, os irmandiños, ¿por que non?). Nun terceiro momento, considerados invalidados pola experiencia histórica os dous primeiros mencionados (os Irmandiños actúan como referentes fronte ó feudalismo, pero non contra Castela ou contra a opresión nacional), intenta a creación dun novo mito que sexa capaz de mobilizar a maior parte posible das diferentes capas da sociedade galega. Mais... desta vez necesítase dun mito que estea arraizado no pasado, que poida incorporarse á tradición —que é, lémbrese, presente—.

Como o mito é unha historia, un conto, serán os narradores os encargados de crear o mito e de ser o fío conductor. Os narradores,

proponen usar determinadas imágenes míticas para conseguir determinados fines (que son generalmente fines políticos, por ser los tecnificadores del mito discípulos de Sorel las más de las veces); su lenguaje no es pues un lenguaje común a la humanidad, sino sólo común a un determinado grupo social".

7. Concepto de Abraham Moles que segundo Gilbert Durand (*Mito e sociedade*. A Regra do Jogo, Lisboa 1983, p. 52), ocorre cando un mito, "mesmo quando explodiu, tem um impacto variável numa sociedade ou cultura dadas, en diferentes estratificações sociais ou diferentes funções".

8. Jesi, Furio. *Op. cit.*, p. 38: "mito 'tecnificado' —según la definición de Kerényi—, es decir, evocado intencionalmente por el hombre para conseguir determinados fines. Efectivamente, en este caso, la realidad lingüística nacida del aflorar del mito no es digna de llamarse *logos*, y, al sufrir las restricciones impuestas al flujo mítico por los tecnificadores, no posee carácter colectivo".

que se apoiarán, cando sexa necesario, tanto na tradición oral como na tradición histórica, nos historiadores. Pero serán eles os creadores do novo mito que debe introducirse no noso imaxinario. Mito que dará impulso a un pasado utópico para ofrecer un futuro (utópico) cheo de menceres que cantan. Pero será un mito restrinxido porque, en derradeira instancia, é un crontramito. Un contramito que ten moitas dificultades en explodir, a diferencia da saudade ou o celtismo, mitos diferenciadores, nunca mitos mobilizadores.

O novo mito (contramito) ten perante súa todas as dificultades para se converter en "mito", nun "ben humano universal" (Pavese) xa que ha de loitar contra outros mitos, os tecnificados, que xa están instalados no imaxinario de todos aqueles ós que se dirixe o narrador, o poeta, o novo creador do mito, do novo mito. Pois que mentres non se converta nun ben humano universal, é dicir, mentres non entre no imaxinario colectivo, o novo mito quizais inspire ós creadores xenuínos, pero ten moitos puntos a favor de que se transforme en norma, en precepto por man dos epígonos, que se benefician da intuición dos outros (outra vez Pavese). O novo mito, baseado nun pasado utópico que visa un futuro utópico, quizais non sexa máis que relixión, é dicir, mito momificado, tal vez tecnificado, en todo caso, norma, precepto, corpo morto que non pode ser "ben humano universal" que "sobrevive nos corazóns máis pobres ou máis mesquiños[9].

O narrador galego non-realista (e non-realista non quere dicir que nas súas obras non apareza o conflicto humano, ous os conflictos humanos) adoita ser creador de mito(s). Ás veces diferenciadores, non mobilizadores (certas obras de Otero, a narrativa de Risco, outros escritores menores, mesmo Cunqueiro). Pero a partir dos anos 60, cando os homes e mulleres da "nova narrativa", esquecendo pouco a pouco o que un deles chamou "unha literatura ausente de estímulos morais"[10], danse conta que se ben non lles interesa unha literatura realista plana, cómpre virar. E viran, a maior parte, ou os sobreviventes, cara ó mito. Mellor dito, cara á creación dun novo mito; un mito que debe ser mobilizador. A obra fundadora desta narrativa que camiña cara ó mito (que é unha narrativa nova polo simple feito de que se decata de que xa non se pode escribir como antes) é *Retorno a Tagen Ata*[11] de Xosé Luís Méndez Ferrín. Obra que é un punto de partida que vai ter o seu final (de momento) en *Bretaña, Esmeraldina*[12].

9. Pavese, Cesare. *La literatura norteamericana y otros ensayos.* Col. Narradores del hoy, núm. 2. Ediciones B. Barcelona, 1987, p. 353.

10. Méndez Ferrín, X. L.: "Nova narrativa y compromiso social" na revista *Presencia.* Girona, 15 de maio de 1966.

11. Méndez Ferrín, X. L. *Retorno a Tagen Ata.* Edicións Castrelos. Col. O Moucho núm. 19. Vigo, 1971.

12. Méndez Ferrín, X. L. *Bretaña, Esmeraldina.* Edicións Xerais. Vigo, 1987.

Pero se ben esta obriña pode considerarse como base ou piar dunha nova tradición (ou tendencia) na narrativa galega, non significa dentro da obra ferriniana un cambio de agulla, unha viraxe total. A nova tendencia que crea *Retorno a Tagen Ata* podiamos denominala, seguindo a X. González Millán "realidade imaxinaria"[13]. É dicir, a invención dun pasado e dun futuro por parte de toda unha serie de textos narrativos que, ó final, rematan por inventar un presente de puras referencias textuais ou autotextuais, onde a realidade, se aparece, é por pura casualidade. Baseada nun pasado inventado, proxectado cara a un futuro e un presente utópicos, habería que estudiar se esta narrativa non sofre dun "terror pola historia" característico de certos milenarismos e algunhas ideoloxías, relixiosas ou non, como advertiu Mircea Eliade[14]. Terror pola historia que se acentúa nos epígonos, que rematan por converter a tendencia en narracións que son apólogos en proxección, que transformaron a tendencia en precepto, en momia petrificada, xa que logo. A viraxe total non se produce na narrativa de Méndez Ferrín non só pola aparición nesta noveleta de personaxes que fixeran acto de presencia en anteriores textos seus: Dr. Kleines e a Tía Natalia —a Natalia Olsen— en *Arrabaldo do Norte*[15]; Ana Jhosco, en "O crime do chalet vermello", no Kao de "Philotectes", ou Els Bri de "Mantis relixiosa", todos os tres pertencentes a *Percival e outras historias*[16]. Non é unha viraxe total porque é o alongamento dunha das dúas pólas en que se pode dividir a narrativa de Méndez Ferrín. Unha póla primeira —ou bloque— conformada por unha narrativa de "realidade imaxinaria" e unha segunda conformada por unha narrativa de ollar realista/obxectivista. Ambas as dúas pólas en perpetuo enfrontamento dialéctico.

O primeiro bloque está conformado por *Percival e outras historias*, *Retorno a Tagen Ata*, *Amor de Artur*,[17] *Arnoia, Arnoia*[18] e acada o seu cumio, non narrativo, senón mítico, con *Bretaña, Esmeraldina*. Esta serie de narracións conforman unha obra en procura da invención dun novo mito, mobilizador. Son unha serie de narracións (relatos, noveleta, novela) que explica os seus personaxes por medio dunha pregunta dupla: ¿Quen son eu?, ¿que mito me explica? O mito explicativo, porén, non explodiu, non habita no ser imaxinario de cada home e muller, non é —¿aínda?— un *ben humano universal*. O mito explicativo cómpre, xa que logo, buscalo dentro da propia obra, narrativa, ferriniana.

13. González Millán, X. *Silencio, parodia e subversión*. Edicións Xerais. Vigo, 1991.
14. Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Editorial Guadarrama. Col. Omega núm. 24. Madrid, 1968.
15. Méndez Ferrín, X. L. *Arrabaldo do norte*. Editorial Galaxia. Col. Illa Nova núm. 8. Vigo, 1964.
16. Méndez Ferrín, X. L. *Percival e outras historias*. Editorial Galaxia. Col. Illa Nova núm. 3. Vigo, 1958.
17. Méndez Ferrín, X. L. *Amor de Artur*. Edicións Xerais. Col. Grandes Mestres. Vigo, 1982.
18. Méndez Ferrín, X. L. *Arnoia, Arnoia*. Edicións Xerais, Vigo, 1985.

O segundo bloque, de ollar realista, é o conformado por *O crepúsculo e as formigas*, *Arrabaldo do Norte*, *Antón e os inocentes*[19] *Crónica de Nós*[20] e *Arraianos*[21]. *Elipsis e outras sombras*[22] é, en certa maneira, unha síntese das duas pólas. Este bloque pódese definir como *comprensivo*, como debedor, seguindo a Jean Pouillon, dunha imaxinación comprensiva, é dicir, aquela capaz de captar unha totalidade coherente na que alternan os diferentes planos da ficción e da realidade (o real-obxectivo, o real-imaxinario) como expresión dese mundo que logo vai ser recreado por medio da palabra. Este bloque, que podemos chamar de *imaxinación comprensiva*, fronte ó primeiro bloque que denominamos de *realidade imaxinaria* —ou mítico—, e que está unido por máis dun fío a este (en realidade entretécense), non intenta explicar os mecanismos internos da realidade obxectiva: esta élle dada, e o único que é necesario é dala para que se explique a si mesma. Por iso estas narracións se desenvolven maiormente na cidade —ou na vila— ou nunha zona, lugar, determinado. Unha cidade con exceso de aldea e pretensións de metrópole, onde reside, e resiste, unha clase media burocrática enquistada nun tecido de prexuízos innobres. Mais tamén onde mora a nova clase, a que sae dos arrabaldos, que ha cambiar a face da cidade (e da vila, que é a outra cara da cidade)... e da nación. Eses seres que son percibidos, maiormente, a través da fiestra, do cristal embazado da fiestra.

Pero o lugar físico da narración non se debe só ó recoñecemento dunha realidade, realidade ausente da narrativa galega ata a aparición da chamada "nova narrativa": a cidade como elemento e motor dunha sociedade, e como lugar de enfrontamento entre os intereses das diversas clases sociais dunha sociedade dada. Nunha palabra, a inscrición urbana da maioria destes relatos débese ó recoñecemento da cidade como protagonista dunha realidade que é a nosa historia e se proxecta como o noso destino. Mais tamén se debe á moderna ansiedade de compartir o dilema de todos os seres humanos contemporáneos e non se sentir irrevocablemente separados pola cultura ou a nacionalidade. É dicir, pola constatación de que o home e a muller galega son seres planetarios. Para dicilo con palabras de Octavio Paz: somos contemporáneos de todos os homes/mulleres. Para todo este

19. Méndez Ferrín, X. L. *Antón e os inocentes*. Edicións Xistral. Monforte de Lemos, 1976.

20. Méndez Ferrín, X. L. *Crónica de Nós*. Edicións Xerais. Vigo, 1980.

21. Méndez Ferrían, X. L. *Arraianos*. Edicións Xerais. Vigo, 199i.

22. Méndez Ferrín, X. L. *Elipsis e outras sombras*. Editorial Galaxia. Vigo, 1974. Existen edicións posteriores nas que se engade un relato que fora eliminado pola censura franquista, relato que gañara o concurso de contos que convocaba o Centro Gallego de Baracaldo, e que foi publicado en 1971 no boletín do devandito Centro, co gallo do día do Apóstolo Santiago.

bloque narrativo serven as palabras finais do epílogo de *Crónica de Nós*: "Por riba de todo aletexa —é obvio— a tentación dunha imposibel crónica lírica do mundo que nos dou a besta burguesa e viva galicia independente e socialista" (p. 133).

Esta literatura, esta narrativa de "realidade imaxinaria" vai ter a súa eclosión, e o seu feche, na década dos oitenta. E unha novela é o seu paradigma: *Bretaña, Esmeraldina*, de Xosé Luís Méndez Ferrín (1987). As posteriores entregas narrativas, doutros escritores, que son debedoras desta "realidade imaxinaria", son exercicios narrativos que converten a tendencia en momia petrificada, como xa dixemos. Mais antes de chegar a *Bretaña, Esmeraldina*, Méndez Ferrín dá ó prelo unha noveleta, *Arnoia, Arnoia*, que aparece en 1985.

PRINCIPIO DA REALIDADE CONTRA PRINCIPIO DO PRACER

Cando en 1985 aparece *Arnoia, Arnoia* a narrativa galega iniciara un auxe propiciado tanto polos premios literarios[23] como pola inclusión nos planos de estudios da lingua e a literatura galega. Novos lectores —obrigados moitos deles— incorpóranse. A literatura galega non contaba, nin conta aínda, con textos suficientes (orixinais ou traducidos) para cubrir a demanda. Esta demanda, e mais a necesidade de ocupar espacios case virxes na literatura galega, neste caso a narrativa infantil e xuvenil, parecen ser os estímulos exteriores para que Méndez Ferrín se lanzase a cultivar unha clase de narrativa que non cultivara, e na que non recuncou, que se saiba.

Dirixida a un público mozo, en primeira instancia, a noveleta está protagonizada por un mozo: Nmógadah. É a noveleta unha conxunción de aventuras[24] e de viaxes. Con todo, como dicía Carles Riba, a aventura é a viaxe ós limítes dun mesmo. Aventuras fantásticas. Viaxe que ten un final: tornar á casa, máis rico e máis sabio. As aventuras ensinarán ó protagonista o valor da "verdade insumisa e rebelde", "o poder enganador das aparencias", o saber que o "amor é próximo da morte e vive perto da desgracia". A viaxe, que non existen viaxes imposibles —o retorno á infancia e á adolescencia perdida—. Que "non había tal regreso a Arnoia porque non houbera Arnoia endexamais". E o máis importante: "A razón ía ser xa miña señora e miña libertade". Máis que dunha viaxe, do que se trata é dunha despedida. Despedida do tempo dourado do sentimento e da fantasía. E dunha chegada, ó reino da realidade, onde a razón debe ser raíña.

23. Véxase o capítulo "Os premios literarios" do volume de X. González Millán *Literatura e sociedade en Galicia* (1975-1990). Edicións Xerais. Vigo, 1992.

24. Martínez Pereiro, C. P. e Dobarro, X. M. "Ferrín: mirtos, abellas e piratas" en *Luzes de Galiza* núm. 2. Sada, marzo 1986.

Ou sexa, *Arnoia, Arnoia* funciona, nunha última lectura, como un dispositivo mediante o cal o principio da realidade sobreponse ó principio do pracer. É unha obra que se desenvolve nun mundo de fantasía, ben que ese mundo está artellado a partir de creacións mitolóxicas propias que veñen doutras narracións do autor coa axuda doutros escritores, galegos ou non: Cunqueiro, Otero, Castroviejo, Tolkien, as novelas de cabalería, etc. É unha noveleta de tipo fantastico[25]; e a fantasía, se temos que crer a H. Marcuse, é aquilo que está protexido das alteracións culturais e permanece ligado, fronte ó resto do aparato mental, subordinado ó principio da realidade, esta —a fantasía— paira sobre toda a noveleta, agás ó remate, onde mediante un resorte (¿autocensura?) máis ou menos didáctico, o principio da realidade, que se ía introducindo ós poucos ó longo da acción, da escritura por medio de referencias e reminiscencias (tomadas estas últimas no senso que lle dá Nabokov), explode no final, cando Nmógadah di: "Deixaba eu de ser un Príncipe Segredo, igoal que tódolos mociños que se ollan no espello do seu cuarto a mañá do día espantoso en que fan dezasete anos". Mercede a esa "toma" do relato por parte do principio da realidade, cumpre esta a dupla función que adoitan ter os relatos dirixidos ós nenos —e non tan nenos—: satisfacción do principio do pracer... e didactismo.

Ora ben, se o autor acada os obxectivos, non é debido a súa, digamos, posición ideolóxica, senón ó coñecemento das técnicas narrativas e verbais que caracterizan tanto ó xénero (aventura fantástica) como á forma escollida, a noveleta ou novela curta. A novela curta diferénciase do conto máis ou menos longo, segundo Mario Benedetti[26], porque mentres este actúa sobre o lector mediante o estupor, aquela actúa mediante a preparación; e, como se viu, e viron moi ben no seu día X. M. Dobarro e C. P. Martínez Pereiro[27], toda a noveleta é unha preparación para o despois do protagonista, para o alén da historia. Ou se se prefire, para o argumento, entendendo este no sentido que lle dá V. Sklovski: non o suceso que se produce na narración, conto ou novela, senón a construcción na que, utilizando os acontecementos, as persoas, as paixases, comprimindo ou ampliando o tempo (ou atravesándoo), se crea un fenómeno que se palpa, que se sente tal e coma quixo o seu autor[28]. E o argumento de *Arnoia, Arnoia* pálpase axiña: o principio da realidade debe estar por cima do principio do pracer, a realidade debe vencer á fantasía, aínda que aquela sexa amarga. Eis, por outra parte, a "herexía" que comete o autor verbo da

25. Tarrío, A. *Op. cit.* p. 359.

26. Benedetti, Mario. "Tres géneros narrativos" en *Sobre artes y oficios*. Editorial Alfa. Montevideo, 1968. pp. 14-21.

27. Martínez Pereiro, C. P. e Dobarro, X. M. *art. cit.*

28. Sklovski, Victor. *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo.* Serie B. Editorial Comunicación, Madrid, 1973, p. 71.

novela de aventuras. Se ben goza a obra de todas as características desta clase de narración, onde o que importa non é a reproducción de feitos reais, senón a das paixóns humanas elementais: o medo, o valor, a vontade de poder, a abnegación, o instinto da morte e mesmo o amor (aínda que este é unha aventura que empece todas as aventuras), a colocación do heroe en situacións desesperadas para logo tiralo delas, etc., Méndez Ferrín intenta a subversión do xénero mediante a introducción do principio de realidade no remate (e a medio de cuñas ó longo da narración). Ó remate, o principio da realidade destrúe o que a aventura introduce na lectura —¿na vida?—: a ensoñación, a exaltación do instante a expensas da noxenta continuidade do que dura, etc. É dicir, destrúe a aventura que permite dramatizar e apaixonarse nunha existencia demasiado rexida polas fatalidades económicas e sociais[29]. De aí, se cadra, que *Arnoia, Arnoia* sexa algo máis —e algo menos— que unha novela de aventuras.

Outro dos acertos do autor é a disposición dos capítulos. Capítulos curtos que lle permiten facer unha descrición precisa e contida das escenas e prenscindir dos momentos ou tempos mortos. Os acontecementos de cada capítulo exprésanse no medio das súas culminacións; e cada un destes acontecementos é un medio máis non só para avanzar na comprensión dos avatares de Nmógadah, senón para a aprendizaxe da realidade por parte deste. Por último, habería que analizar polo miúdo cómo algúns elementos tornan, coma compartimentos estancos dunha imaxe habitual (as pousadas, a luz, certas descricións, etc.) que se ben teñen relación co relato, actúan máis como ornamentos, como iluminacións retóricas: a perspectiva das pousadas de Armenia, idónea para cobexar calquera fábula e calquera mito. Ou as paisaxes máis ou menos fabulosas, que non son unha descrición senón unha invención formal, unha figura retórica.

¿UN CASTELO ERGUEITO NO VACÍO?

En xaneiro de 1987, "os sectores 'progresistas' e máis nacionalistas de CG (Coalición Galega) esgazan e fundan o Partido Nacionalista Galego (PNG), liderado por González Mariñas e Rodríguez Peña"[30]. En setembro, unha moción de censura, apoiada polo PSOE, por CG, polo PNG-PG, a esquerda nacionalista e cinco deputados tránsfugas da CP (Coalición Popular, hoxe Alianza Popular), fai caer o goberno de Fernández Albor e forman o goberno tripartito, presidido por F.

29. Jankélévitch, Vladimir. *L'aventure l'ennui le sérieux.* Aubier, París, 1963.

30. Beramendi, Justo G. e Xosé Manuel Núñez Seixas. *O nacionalismo galego. Historia de Galicia* núm. 18. Edicións A Nosa Terra. Vigo, 1995, p. 276.

González Laxe (socialista), "integrado polo PSOE, CG e PNG-PG. Por primeira vez na historia do nacionalismo galego, organizacións que se reclamaban do seu ideario ocupaban o poder no goberno autónomo"[31]. "Paralelamente ao devalar do proxecto da construcción dun centro-dereita nacionalista, o BNG evolúe cara a un crecente pragmatismo táctico, baixo o liderado carismático do seu único deputado no Parlamento Galego, X. M. Beiras, que agora entra nas regras do xogo institucional e participa activamente na vida parlamentaria"[32]. Antes, en xullo de 1986, "a UPG sufre uha escisión de 13 membros do comité Central liderados por M. Abalo —ex-secretario xeral do partido— e X. Carballo (daquela secretario xeral da INTG)", non acordes coa táctica da maioría, que aproba participar no Parlamento autónomo[33]. A historia é recente, e os resultados do cambio de táctica por parte do BNG —e certos retoques na estratexia—, son de abondo visibles. Hoxe por hoxe, o BNG é capaz de admitir (¿e asimilar?) no seu seo todas as correntes centrífugas do nacionalismo galego, agás unha minoría.

Mais non se trata aquí de subliñar as capacidades tácticas e estratéxicas dos dirixentes do BNG, trátase de subliñar un feito: en 1987 producese un cambio de táctica dentro do sector maioritario do nacionalismo galego que o conducirá a ampliar a súa base alternativa de goberno. Este feito —o cambio de táctica— coincide, no tempo, coa aparición da novela de Xosé Luís Méndez Ferrín *Bretaña, Esmeraldina*, canto de cisne, ou culminación do que demos en chamar literatura da "realidade imaxinaria". Culminación tanto dentro da tendencia que se conformou na narrativa galega como no interior da propia obra ferriniana. O que tratamos de dicir é que toda obra é filla, por perdurable que sexa no tempo, dun contexto histórico-social, e non sei se cumprirá preguntarse, ou analizar, polos trazos de unión existentes entre a tentativa de crear un mito mobilizador dentro da narrativa galega nuns anos moi determinados (1982-1987) e a debilidade social e política dun nacionalismo que intentaba mobilizar a sociedade arredor dunha utopía descrita case polo miúdo. Unha utopía que o que agachaba era a falta de estratexia para mobilizar a sociedade. O mito debía crealo a literatura, a narrativa, ou tal parece. Ora ben, cómpre non esquecer que ese mito tiña os pés de barro: o pasado era falso, por utópico, o mesmo que o futuro. Era (é, e sobre todo nos epígonos) unha literatura que ademais de intentar que o mito dominase a sociedade, o que leva consigo a eliminar espiritualmente a quen non participa da cerimonia, quería camiñar cara á utopía: que o imaxinario colectivo participase dese camiño cara á utopía. E a utopía, como ben sinalou François

31. *Ibidem*, p. 276.
32. *Ibidem*, p. 278.
33. *Ibidem*, p. 281.

Laplantine[34] "é filla do desexo compulsivo de perfección, e desde os seus fundadores ata os nosos días o que deixa ver é, nos seus seguidores e adeptos, a existencia dunha alma triste e demasiado amiga do(s) uniforme(s)". Esta literatura de feitura mítica camiña(ba) de costas ó que Milan Kundera chamou "os grandes paradoxos terminais do noso tempo": a relación do home coa Historia e as estructuras ás que parece pertencer; o poder e a significación do acaso en medio desas estructuras; a significación paradoxal do amor en liberdade e as perdas irreparables que esa liberdade podería arrastrar consigo. Ou sexa, os grandes dramas e paradoxos do noso tempo. Esa literatura tivo, como diría A. Machado, o seu día e o seu poeta. E o seu cumio: *Bretaña, Esmeraldina.*

A novela, narrada en forma epistolar, é unha longa carta que o bretón Amaury Paul Marie Gilart de Keranflec'k escribe á súa amada Esmeraldina desde unha cela da Prisión da Rúa do Príncipe, onde foi confinado polas autoridades da Terra Ancha, contra as que loita pola independencia e revolución de Tagen Ata. Amaury non sabe quen é, e cada un dos vinte capítulos pode considerarse como unha busca da súa identidade, da súa orixe. Case todos os capítulos teñen a mesma feitura: comeza na cela, Amaury viaxa a través da súa memoria —ou de alucinacións— en procura da súa identidade, e remata tornando á cela. (Como en *Arnoia, Arnoia,* os acontecementos de cada capítulo expresánse por medio das súas culminacións). Nos momentos de lucidez, Amaury reflexiona sobre a situación de Tagen Ata, sobre a súa situación persoal e sobre a situación no cárcere. Participa nun intento de fuga que fracasa. A novela remata cunha rebelión dos presos comúns e un final ambiguo: "O incendio era belísimo. Aquel cárcere, miña amada, aquela cadea de horror e de atrocidades, escomenzaba a se desfacer en lapas e moxenas. Orabén, Rhiwefdell advertiume de que a porta principal da Prisión de Príncipe permanecía aínda fechada".

Burdamente simplificada, a formulación resulta, se se quere, inxenua. Para lograr un panorama máis acabado, cumpriría engadir a presencia dalgúns personaxes-non personaxes (Esmeraldina, Menina Nhadron, o cabo Valichó, o médico Ulmannei, etc.) que ofician de fíos conductores das distintas anécdotas que se entrecruzan e que nos remiten, implacablemente, ás outras e ás súas orixes. Unha densa composición espacio-temporal[35], unha linguaxe rica, variada, poética, realista, alegórica, pragada de xogos de palabras, de neoloxismos, deliberadamente anti-retórica, irónica e elexíaca, completaría o cadro.

34. Laplantine, François. *Las tres voces de la imaginación colectiva.* Editorial Gedisa. Barcelona, 1977, p. 147.

35. Sonsoles López en "Lendo *Bretaña, Esmeraldina*" en *Dorna* núm. 13, intentou acotar a dimensión témporo-espacial: "... pódense distinguir tres partes: a primeira e tamén o primeiro fracaso de Amaury, acaba cando ten 35 anos; a segunda relata un

Malia, a primeira vista, sinxela estructura da novela (unha longa carta), *Bretaña, Esmeraldina* constitúe unha densa novela-experimento, o que non implica que algunhas das súas técnicas narrativas non estivesen superadas no momento da súa publicación, dun estilo que é non-estilo[36], ou mellor, unha pluralidade de estilos. Esa diversidade de estilos correspóndese e intégrase cunha diversidade de planos narrativos, de enfoques distintos. A cada un deles corresponde unha linguaxe que varía segundo varía a intención do autor verbo daquilo que quere salientar: unha linguaxe case total, resultante da busca, da exploración e explotación de todas as súas posibilidades. Confiado no poder desa linguaxe, outorgándolle unha especie de omnipotencia máxica, Méndez Ferrín sométeo a probas estrañas (que nalgúns casos culminan en fermosísimas páxinas de apretado lirismo), retórceo, destrózao, para recrealo logo en combinacións insólitas que non sempre logran o seu cometido. A linguaxe ó servicio da poesía e do mito, erixindo unha retórica tan fastuosa coma innecesaria, reaccionando tamén contra a retórica, contra a solemnidade de certo realismo tradicional, contra os abusos de certa cotidianeidade que adoita non ser máis que incapacidade para apreixar a realidade. Estes son algún dos materiais empregados neste vasto e paciente, e ás veces audaz, labor de construcción.

De acordo cos principais elementos que utiliza Méndez Ferrín, pódese propoñer un esbozo no plano da lingua:

1) *Enumeracións*, que poden ser a) *descritivas*, que intentan apreixar a totalidade dunha situación nun momento dado para lograr efectos que poden ser poético-intensificadores

> Londragoll é unha londra que carece case de movemento e semella ceguiña. As súas curtas patas bracexan no ar xestos quizais de dor, mentres polo meo dos dentes abróllalle un chío non menos aguzado. Os cabalos-do-demo son agora reforzados por restas de cadelas-dos-frades, de relos, de carriolas, de carrouchas, de escornabois, de cascudas, de esgarabellos, de vacalouras, de millentos de diversos bechos escuros e crueis que incesantes proveñen de larvas de cores e formas imprevisíbeis —con, sen cornos, brancas, de quentes coloridos, cegas, de ollos múltiples e xiratorios— pro todas ápteras, moles e reptantes,

intento de fuga que termina en masacre cando ten 57 ou 58 anos; e na terceira Amaury está máis lúcido, aparece menos a pega-marza e segue xa vello, case como espectador, a rebelión dos presos comúns".

36. "O estilo é o punto de partida de todo intento creador; e por iso mesmo, todo artista aspira a transcender ese estilo comunal ou histórico. Cando un poeta adquire un estilo, deixa de ser poeta e convértese en constructor de artefactos literarios (...) O poeta utiliza, adapta ou imita o fondo común da súa época —isto é, o estilo do seu tempo— pero tamén muda todos eses materiais e realiza unha obra única (...) Ás veces, claro é, o poeta é vencido polo estilo. (Un estilo que nunca é seu, senón do seu tempo: o poeta non ten estilo). Paz, Octavio. *El arco y la lira*. F.C.E. México, 1973, 3ª Edición, pp. 17-18.

> que non paran de surtir do Lago da Londra e dos seus arredores, de gavear os muros do que fora Castelo de Kerjean, perto de San Pol de León, que teñen un pombal construído polos abates seus propietarios en 1669, de transformárense en animais duros e provistos de queixadas esgazadoras que, efectivamente, esgazan a pelexa infeliz de Longadroll, que en diversos pontos sangra copiosamente, e veñen as doncelas-gárgola a lamber o seu sangue mentrés os berros da londra que agora era Londragoll fanse máis e máis esguíos, e conmoven.

e niveladores, con uso da ironía ("O discurso daquel cretino chegaba agora de forma perfeitamente comprensíbel. Pero resultoume tan opaco coma a xiria que denantes non daba descifrado a causa do meu estado de media inconsciencia, do tipo de habemos imprecatoria salus permutantes iso ben.

b) *xeneralizadoras*, que acentúan os lugares comúns da linguaxe ó mesmo tempo que sinalan o que ten sentido en certas expresións acuñadas polo uso; adoitan ter un efecto ridiculizador

> Non digas iso, protestou a voz do home sabio. Non digas iso, nunca uns tempos foron máis maus cós anteriores. É posíbel, concedinlle, pero hai casos desastrados.

2) *Xogos de palabras*: "Esmeraldina, brillándome coma unha esmeralda"; "tiña eu, miña querida Esmeraldina, moito tempo para adentrarme dentro de min"; pp. 178, 179, 180, etc. Todas elas de variada natureza.

3) *Asociacións repetitivas* de certas palabras para lograr determinados efectos:

> Amaury Le Skoed xa entra ao bosco de Brocelandia. Xa rexistra todo o bosco en percura do que é do seu señor, Prins Ponthus. Xa atopa os cincuenta cabalos de todas as pelaxes que foran dos xenetes derrotados. Xa os ve agallopando sen os seus donos, pisando as rédeas, desconsolados. Cavals vols per l'ombratge. Xa recolle todos os cincuenta, entre cabalos enteiros e bestas...

Xa dixemos que Méndez Ferrín divide a súa novela en vinte capítulos, e observouse que o material narrativo de *Bretaña, Esmeraldina* articúlase en diversos planos, que podiamos clasificar da seguinte maneira:

A) *narrativo*, que son as zonas do material novelístico que aluden á trama primeira, a vida na cadea.

B) *poético* (poético mítico e á inversa), capítulos —ou parte dos capítulos— que recrean cun ton mítico e/ou poético as historias laterais; as, digamos, "fuxidas" de Amaury.

C) *histórico-novelesco*, as partes de diversos capítulos nas que Amaury narra os motivos e as causas do porqué da súa estancia na cadea.

D) *planos mesturados*, que constitúen unha fusión dos diferentes planos xa mencionados e que ocupan case todos os capítulos da novela. Con todo, prima na novela o que chamamos "planos mesturados", adoita ser neles onde se presentan os personaxes principais —á parte de Amaury— que pululan na cadea. Amaury é un personaxe omnipresente e misterioso, que é todos á vez e non é ninguén (de aí os diversos nomes de Amaury: Amaury Temps Novel, Amaury Lebesgue, Amaury Home Santo, Amaury Kernforne, Amaury Pleven, etc.). Máis que un personaxe é un non-personaxe, carece de dimensións, de facetas; comprendelo supón remitirse á súa historia, historia que, por outra banda, non se coñece na súa totalidade. Todo o que acabamos por saber de Amaury ó longo da novela, sabémolo de maneira fragmentaria, tirándoa de crebas espacio-temporais, de historias entretecidas, e a través dos diversos planos que temos mencionado. A novela comeza de maneira ben significativa: "E víñame daquela ás mentes, sumidas na confusión, a lembranza de algo que ocorrera moi lonxe de alí, quizabes en Bretaña, e que tiña como suxeito a un meniño pálido...", lembrando un día de infancia. Axiña nos decatamos que Amaury non sabe quen é, e que a súa estancia —obrigada— na Prisión da rúa do Príncipe, será a procura da súa identidade. (E dunha identidade colectiva que aparece ó longo de toda a novela). Se a novela non dá resposta á procura de Amaury, non dá con ela. A pregunta, con todo, aparece nos intersticios da novela: ¿Que mito me explica? O mito que explica a Amaury, e á identidade colectiva, está explicitado a través de toda a narrativa de "realidade imaxinaria" de Méndez Ferrín.

Moitos máis personaxes aparecen na novela, uns por ausencia, a mítica Esmeraldina, outros por presencia; presencia que de todas as maneiras non serve para que teñamos máis datos deles que os que se teñen sobre o narrador: L. Mariano, personaxe cercano a Amaury en tanto que personaxe misterioso, simbólico e fronteirizo co mito. Ou Spartakus, aínda que o seu nome di moitas cousas. Ou a mesma Menina Mhadron, etc. Por non falar dese dobre de Amaury que é a pega-marza Rhiwefdell. Dobre ou consciencia.

Cando foi publicada a novela, dela moito se esperaba. Non cumpriu, pensamos, coas expectativas. Non as cumpriu porque toda a súa alquimia verbal, as súas fulgurantes destrezas técnicas, o seu afán case totalizante, eríxense como un castelo no vacío. No contexto da súa propia realidade, esta obra non esclarece os feitos, non os torna transfigurados á súa dimensión histórica real, pola contra, quítalles a súa

carga explosiva, cúbreos coa roupaxe do mito e, en definitiva, traizóaos. Como tantas novelas e narracións de "realidade imaxinaria", *Bretaña Esmeraldina* acaba por refuxiarse na subxeción da historia nun tempo circular, nos labirintos do eterno retorno, na abolición do tempo, sen advertir que ó conducir os personaxes a unha eterna peregrinaxe polos camiños do mito, ó negarlles o acceso a un tempo real, a unha problemática histórica non saturada de mito, se lles está a negar a única vía posible de acceso á liberdade. Esta imposibilidade corresponde axeitadamente coa concepción novelística que deita *Bretaña, Esmeraldina*: o seu hábil manexo de técnicas e estilos, o seu desexo de abranguelo todo nunha especie de parábola final, roza ás máis das veces perigosamente co breviario e, ó mesmo tempo, a vontade de síntese contraponse moitas veces á resultante: a xustaposición.

E é que a negación dunha historia que non agrada (a propia, a de Galicia) e a imposibilidade de elección conducen ó autor, ¿necesariamente?, a unha traslación desta negación (a da propia historia) ó plano da elección formal: elixir todas as técnicas implica á vez non elixir ningunha[37]. A parábola totalizadora que deu comezo con *Retorno a Tagen Ata* e que se toca no remate coa presente, non é tal: no fondo, aínda non houbo punto de partida.

DE NOVO: A IRRUPCIÓN DA HISTORIA

Se *Bretaña, Esmeraldina* parece pechar un ciclo, unha serie narrativa unida polo retorno dos personaxes, coa intención de proxectar o imaxinario no espacio, facer do imaxinario unha realidade, unha alucinación verdadeira, con *Arraianos*, que aparece catro anos despois, X. L. Méndez Ferrín torna á literatura de *imaxinación comprensiva*. No momento en que se inicia unha das crises culturais máis fondas que se teñan coñecido nunca, en medio dunha inmensa orfandade espiritual, o autor de *Arraianos* dá ó prelo un conxunto de dez contos dunha dimensión épica que crea o universo colocado baixo o signo da unidade dos personaxes e o mundo, en interacción viva, segundo a definición de Hegel. Ou se se prefire, para usar palabras xa utilizadas aquí, pon en relación ó home coa historia e coas estructuras ás que pertence —ou *parece* pertencer—. É dicir, torna irromper a Historia, nun momento en que —alegre e interesadamente— se comezaba a falar da súa fin.

Esta nova irrupción da Historia se cadra só se podía producir en Méndez Ferrín por medio do relato. Non por ningún tipo de falla

37. Lémbrese o que dixo Sartre a propósito de Faulkner: "A técnica dunha novela sempre nos remite á metafísica do novelista". Mais tamén, e paréceme que foi Steiner quen o dixo nalgún lugar, a metafísica do artista lévanos ás técnicas da súa arte.

"metafísica" no escritor, senón porque no autor de *Crónica de nós* o conto sempre foi afirmación e búsqueda. Afirmación dunha poética —transcrita no inicio destas páxinas— e dunha crenza: o conto é o mellor instrumento para unha transcrición da realidade, do mundo. Non unha transcrición plena, que iso máis que unha utopía é un absurdo; a transcrición plena do mundo nun texto está alén das posibilidades que brinda calquera modo enunciativo. As palabras só poden reter en si unha pura fantasmagoría. É búsqueda de novas técnicas narrativas e verbais e de novos argumentos.

Arraianos é, xa se dixo, un conxunto de dez contos ou relatos que se desenvolven nun lugar xeográfico determinado (¿determinante?, cómpre non esquecer o epígrafe con que se abre o volume: ... *é preciso ter cuidado con estes arraianos!*, de M. Rodrigues Lapa, que parece un aviso). O volume non é unha mera recopilación de contos. No sentido pavesiano, intenta cos relatos que ofrece ordenar unha imaxe completa e suficiente. (Imaxe, por outra parte, que se dá en todos os volumes de contos do autor). O título lembra a *Dublineses* de Joyce, e posúe unha ambivalencia semántica que apunta tanto ó home —habitante da Raia— como ó xénero, conto sobre a Raia. Como en todo libro de relatos de Méndez Ferrín, áchanse aquí excelentes contos, de máis esta dicilo. Pero o mérito do conxunto radica no ton xusto que acada o autor: nin pintoresquismo, nin costumismo, nin neo-realismo, nin realismo máxico, senón unha visión crítica, lúcida e irónica, distanciada pola ironía pero comprometida.

Á parte do ton hai no presente unha "implecable técnica narrativa (...), á que se une agora unha esculca técnica variada de grande rendemento literario que, ademais, procura a intelixencia e participación do lector"[38]. Unha esculca técnica que levan ó autor a alargar procedementos xa usados por el noutras ocasións. É dicir, Méndez Ferrín decátase que as técnicas usadas en anteriores libros seus valeron na medida en que foron eficaces, pero agora ten necesidade de novos procedementos que se ben non deixan arrinconados os anteriores, si que lle dan novas dimensións ós novos relatos.

Vexamos cales poden ser eses novos procedementos:

a) Aparición da técnica "telefónica" no conto "Botas de elástico", como ben viu A. Tarrío[39].

b) Desaparición, ou debilitamento do desenlace. Se na marioría dos contos de Méndez Ferrín, ata o presente, o desenlace era inevitable pero

38. Tarrío, Anxo. *Op. cit.*, p. 363.
39. *Ibidem*, p. 361.

imprevisto, na maior parte dos contos de *Arraianos* hai término, pero non desenlace. É dicir, rematan nunha ambigüidade que nega os finais taxativos e definitorios.

c) Alongamento das propias técnicas. O relato "O exclaustrado de Diabelle" supón un alongamento da técnica epistolar, tan cara ó noso autor; o narrador non é quen escribe a carta, a carta só existe na mente do exclaustrado. O procedemento serve para cargar o relato dun anticlímax que deita un remate non por sorprendente menos natural.

A aparición de novas técnicas neste volume non significa que o autor rompa coa propia obra: simplemente, a renovación nace da constatación da imposibilidade tanto de continuar a tradición como de continuar o rumbo da propia narrativa, cousa que non leva a desacreditar nin a tradición nin a obra propia, senón a reflexionar sobre a esterilidade da repetición duns esquemas que non teñen por que ser válidos eternamente (ou viceversa). É máis, pensamos que un relato como "Adosinda horrorizada" é unha especie de autocrítica dos camiños que tomaba a súa obra:

> Ela, Luísa Armesto, queimándose coa Besta e mais co que ten o cabelo branco e un cinguidor de ouro por baixo das tetas. Apagouse o alampar da derradeira cunca de ouro. Aínda que, en verdade, o único lume que Luísa prende é o do seu pitillo, antes de recoller os apuntes, devolver a visión de Adosinda ao encarregado e saír á Praza maior, *ao encontro do desacougo e da melancolía.* Adosinda e Mumadona, pola súa banda, proseguiron a súa viaxe en palanquín a traverso do deserto das poulas; *sempre no interior do manuscrito* (os subliñados son nosos).

Cómpre ter en conta que o presente relato é o único no que aparecen personaxes do que demos en chamar bloque de *realidade imaxinaria* (mar de Lez ou Ler, a aguia Cirus, a espada Milmanda, etc.).

Mais non é só no aspecto técnico onde se produce un alongamento, tamén no argumento e nas descricións. Por exemplo, e segundo viu Sonsoles López[40], as saídas son pesimistas e os regresos optimistas, constantes que se producen na maioría dos relatos ferrinianos, ata "Lobonsandaus", onde a saída é optimista e o regreso, se se produce, pura salvación. Ou nos personaxes, que mesmo cando parecen espirse están dotados simultaneamente de presencia concreta e de misterio impenetrable, o que lles confire a súa densidade e a súa opacidade existencial (con todo, estes elementos quizais só sexan a punta do iceberg de certo "dialoxismo" dos personaxes ferriniáns). E nas descri-

40. Nota 9 ó relato "Labirinto" incluído na edición de *Contos*, de X. L. Méndez Ferrín que preparou para a Biblioteca das Letras Galegas núm. 2, Edicións Xerais, Vigo, 1988.

cións, Méndez Ferrín "aplica" algúns dos principios da poética inicial de *O crepúsculo...* É dicir, foxe de todo pastoralismo e describe escenas de campo que, pouco a pouco, se converten case en escenas góticas:

> Silencioso, o sol oblicuo deste remate de verao dálle un carácter mediterráneo, seco, lúcido. O seu campo da feira é unha devesa de carballos varias veces centenarios: aséntase sobre un socalco e faille contorno unha grande de fundición con dous floróns fabricados por Malingre, imitantes dos da Alameda de Ourense, o que resulta un excelente belvedere sobre as chairas nas que ondula o río mínimo que alí se chama Das Gándaras e que nas cartas xeográficas reza como Lucenza por pasar no seu curso alto pola freguesía de tal nome. Da outra banda daquel espacio de carqueixas e de mato cativo, de non raros dolmens nas súas ondulacións, érguese un murallón coroado de agullas de formas caprichosas, coma estrañas esculturas semellantes e fantásticas tuberías de órgao" ("Lobosandaus").

ou en "Medias azuis":

> "Era unha choupana triste, co solpor dándolle pola parte de atrás. Posta a casa no meo dos piñeiros, semellaba un animal derrubado. No cumio, brillaba unha aiga de folla de lata. Relocía a aiga e, de lonxe, viña o fragor do Arnoia escachándose en caneiros e cenzas indecisas. Ningún can latía. O camiño que nos trouxera pasaba arrentes da casoupa. Era feito de pedras grandes e antigas, aquel camiño. Pouco antes de chegarmos, o camiño demorárase nun relanzo no que as pedras amosaban carrís labrados por eternidás de carros, e calcamos unha ponte altísima na que os nosos cabalos facían soar ecoares secos, toscos, estreitos, de mil anos", etc.

Mais escenas case góticas abrollan con toda a forza posible no relato "Quinta Vellha do Arranhão". O conto, como se sabe, é unha recreación de *As afinidades electivas* de Goethe, unha lectura outra da novela do alemán. Mais non é só iso, é unha refutación do que sería, segundo W. Benjamin, a "tese" central da novela: toda elección é cega e conduce a cegas a unha desgracia, polo tanto toda esperanza está alén da vida. A esperanza, concluía o crítico xermano, só lles foi dada ós sen esperanza. O narrador sábeo, porque coñece a verdadeira historia do que aconteceu na Quinta Vella do Arranhão, e por iso debe loitar contra a atracción que sobre el exercen as dúas parellas. Porque el, o estraño, o outro, como o meniño morto afogado,

> só eu podería ameazar a súa viciosa atracción múltiple. De primeiras, cautela e non confiar nos catro amabilísimos sorrisos que xa se fan visíbeis tras das cristaleiras do corredor principal".

O sorriso non é só a cara amable "do mundo que nos deu a besta burguesa", senón tamén o engaiolamento que pode producir non coñecer o pasado, non saber da historia. A Historia, que entra como

desbocada nestes relatos. Se hai autores de quen a obra é unha loita contra o anxo (no sentido cristián), Dostoievski, Tolstoi, Kierkegaard, etc., no presente volume o seu autor loita tamén contra o anxo. Pero é outro anxo: o anxo da historia, do que falou Benjamin[41]:

> A súa cara está virada cara ó pasado (...). O anxo quixera deterse, despertar ós mortos e recompor o esnaquizado. Pero unha tormenta descende do Paraíso e arremuíñase nas súas ás e é tan forte que o anxo non pode pregalas. Esta tempestade arrástrao irresistiblemente cara ó futuro, ó que lle dá as costas, mentres multitude de ruínas sobe perante el cara ó ceo. Tal tempestade é o que chamamos progreso.

O narrador mira cara ó pasado, ás veces quixera quedar nel ("O militante fantasía") pero o futuro, a Historia, chama por el. Introdúcese nos seus relatos, tómaos: de aí a forma épica que toman. Unha forma épica que permite un efecto de distanciamento perante o efecto realidade. Pero é un distanciamento no que o punto de vista do vencido aparece. Son os vencidos destes relatos heroes nun mundo no que a maldade, as forzas do mal e da opresión, queren mandar; ou xa mandan. De momento eses heroes fracasaron, pero posúen a forza efectiva para cambiar o mundo. E desde a épica, o autor golpea o mundo cotián: afirma a realidade do mundo, a tempestade que arrastra irresistiblemente ó anxo da historia. Mais esa tempestade non só arrastra ó anxo, arrastra tamén o pasado. Un pasado que é introducido para dar del fiel testemuño, para loitar contra a súa manipulación ideolóxica como arma de lexitimación dos privilexios da clase dominante. Cómpre mirar para o pasado, non para apegarse a el, nin para refacelo, senón para coñecelo. Por iso os dez contos de *Arraianos* non intentan explicar os mecanismos da realidade obxectiva ("O castelo das poulas" sería o paradigma): esta élles dada e o único que é necesario é dala para que se explique a si mesma, como a Historia.

Esquecendo (¿totalmente?) configurar un novo mito, con este volume de contos X. L. Méndez Ferrín perfila unha nova tendencia na súa literatura, e tal vez na literatura galega. Unha tendencia que estaba no soterraño da parte da súa obra que ata aquí chamamos de imaxinación comprensiva. Unha tendencia que non sabemos se será dominante nos próximos cinco anos, é dicir, ata que remate o presente milenio, na propia literatura ferriniana e se gañará adeptos entre os escritores galegos; pero o certo é que é unha tendencia que marcará a literatura nos próximos anos: unha literatura, unha arte, que conxugará a verdade ó ritmo da beleza instalándose na Historia, esa grande ausente da maior parte da nosa literatura.

X. G. G.

41. "Tesis de filosofía de la historia" en *Angelus Novus*. Col. La Gaya Ciencia. Editorial Edhasa. Barcelona, 1971.

Entrevista con Bernardo Atxaga

Dolores Vilavedra

Poucas palabras require presentar a Bernardo Atxaga (Asteasu-Guipúscoa, 1951) ós afeccionados á literatura: os seus poemas, contos e novelas son a mellor tarxeta de presentación. Aqueles que non tiveron a fortuna de transitaren polas páxinas de Etiopía *(1979),* Obabakoak *(1988),* Bi anai *(1985,* Dos hermanos*),* Gizona bere bakardadean (El hombre solo), *etc, descoñecen unha das cosmovisións máis engaiolantes e unha das apostas estilísticas máis sólidas e orixinais dos últimos vinte anos. Mais Atxaga é tamén —eu diría* malgré lui*— un escritor-símbolo, atrapado nas trapelas dunha cultura como a basca, eivada pola súa propia condición. Non é tarefa doada a de transitar con coherencia polos vieiros da renovación vangardista (nos tempos da* Banda Pott *e a revista* Ustela*) e da tradición popular, sen renunciar a unha herdanza cultural que para Atxaga se remonta á Biblia e combinar este ambicioso proxecto estético co compromiso de contribuír a dotar ó éuscaro dunha lingua literaria moderna, pero todas estas facetas conviven en Bernardo Atxaga quen, convidado hoxe ás páxinas de* Grial, *deixa aquí testemuño da lucidez e da inquebrantable honestidade que caracterizan a súa actitude intelectual e, sobre todo, o seu labor literario.*

—Pouca xente sabe que o seu verdadeiro nome é Joseba Irazu Garmendia, ¿cal foi a razón de que escollese un pseudónimo e de que este fose Bernardo Atxaga?

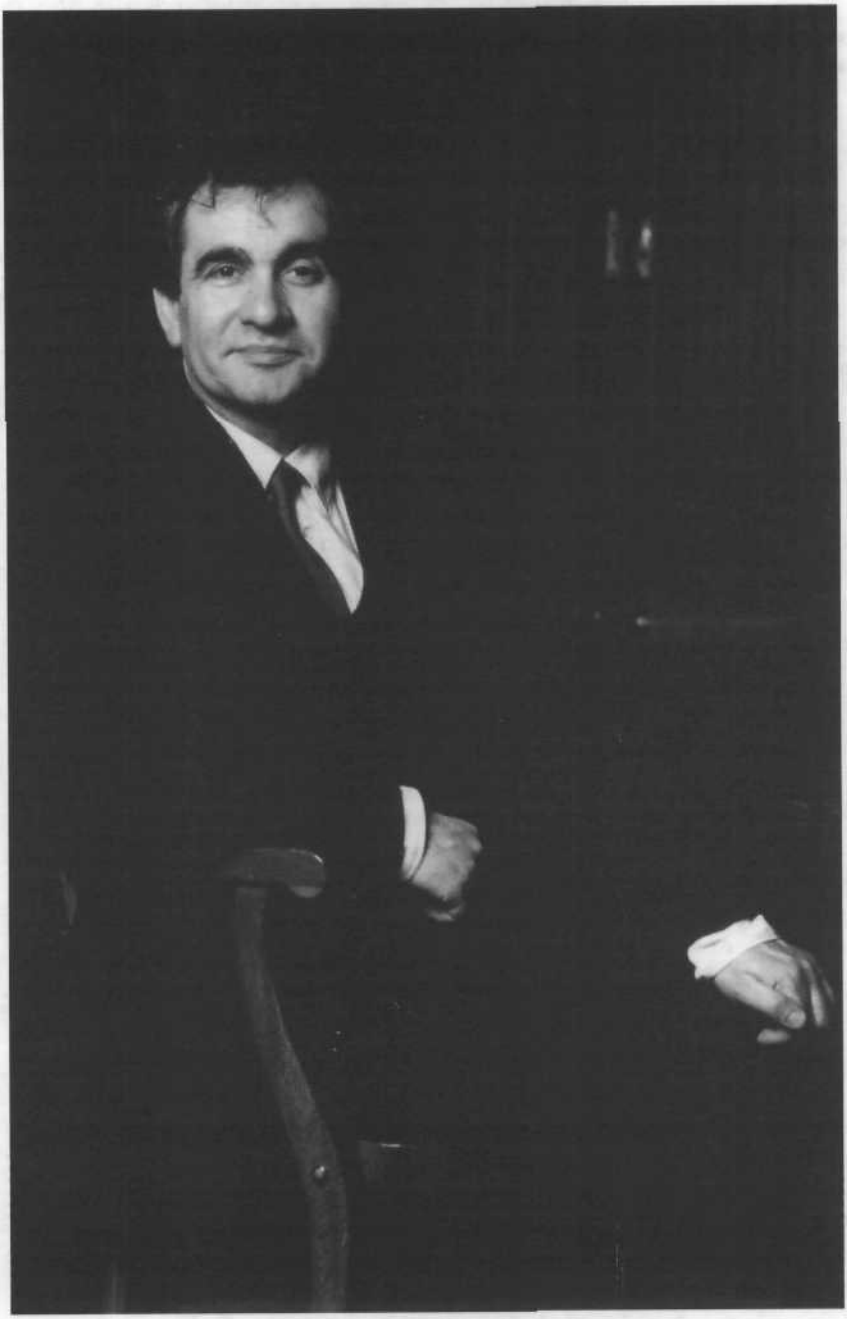
—Non sei se as razóns existen en estado puro. Coido que non. Na base de cada unha das nosas decisións campan as razóns mesturadas, aínda que logo, á hora de dar conta delas, se faga unha escolla interesada e fermoseada e só se cite o máis nobre daquela mestura. No meu

caso, e sen mentir demasiado, a decisión de tomar un pseudónimo veu determinada por dúas razóns: a represión franquista, que fichaba a todo canto escribise en lingua basca, e a tontería romántica dos dezaoito anos. Pensaba que cun pseudónimo me volvía máis interesante, que xa percorrera así a metade do meu camiño como escritor. En canto ó pseudónimo como tal, Bernardo era o nome dun compañeiro de estudios que me emprestou a máquina coa que escribín o primeiro artigo da miña vida, e Atxaga un apelido que teño repetido. Pensei que como tiña dous, ben podería utilizar un para a literatura.

—Vostede comezou a ser moi coñecido fóra de Euscadi a partir da concesión do Premio Nacional de Literatura á súa obra Obabakoak, *e da traducción desta novela a catorce idiomas. ¿Ata que punto o triunfo fóra das fronteiras do seu ámbito cultural non actúa como un mecanismo de estimulación da autoestima dos bascos e pode redundar nunha valoración máis positiva da súa cultura e nun maior interese por ela? ¿Como leva iso de ser unha especie de embaixador cultural de Euscadi?*

—Lévoo mal ou non o levo. Creo sinceramente que o máis grande do noso oficio ten lugar na mesa onde un se senta a escribir, e que todo o demais, o famoso papel social do escritor, é unha carga que só os escritores con alma de político poden levar ben. Se algunha vez fago de embaixador, cando por exemplo vou a Helsinqui e falo da lingua basca e da situación política do meu país, sempre o fago a título persoal, desde a miña experiencia e desde as miñas lealdades, lealdades que sempre son algo difusas e que nunca teñen moito que ver coa xente que está no poder. Ás veces, cando volvo ó hotel logo dunha intervención deste estilo, deprímome un pouco pensando que hoxe en día o que máis interesa dos libros ou dos autores é o extraliterario, e que esa suposta obriga de falar en nome dun país ou dunha cultura determinada é unicamente unha marca de marxinalidade. Os escritores de Estados Unidos ou de Italia non son clasificados en función do seu país de orixe. Nosoutros si. Cando o último Salón do Libro de París tiña eu nas librerías tres novidades e, sen embargo, deu a impresión de que eu fora invitado alí pola miña condición de basco, e que en cambio tal ou tal outro escritor de Andalucía ou de Valladolid, con ningunha novidade e ás veces con ningún libro nas librerías francesas, era invitado en calidade de novelista ou de poeta. Pero iso rematou. Agora mesmo, se sospeito que me invitan pola miña condición de basco, exclusivamente por isto, non vou.

—Ibon Sarasola aborda, no excelente prólogo da traducción ó castelán de Obabakoak *que eu teño, o problema da definición dos límites do que é "a literatura basca", aceptando que esta etiqueta podería ser válida tanto para a literatura escrita por bascos en calquera idioma como para a literatura sobre tema basco. Permítame que volva sobre o*



BERNARDO ATXAGA

asunto pois é este un debate aberto tamén na sociedade galega. ¿Non cre que unha definición deste tipo, baseada en criterios biograficistas e esencialistas, abre a vía para unha concepción da literatura basca (ou galega, ou neerlandesa...) asentada en tópicos, e que pecha as portas á modernización das culturas que se expresan en linguas minoritarias?

—En realidade, son ganas de perder o tempo, a famosa teima de coller o can polas orellas. As definicións non se forman no limbo, senón no mundo, aquí embaixo, nesa zarapallada de intereses, desexos, necesidades e demais. Cando decimos que a auga é unha substancia formada por dúas moléculas de hidróxeno e unha de osíxeno, non estamos indo en contra do que afirma que a auga é a fonte da vida. Cada definición vale para o que vale, e todas elas non fan máis que nos lembrar a complexidade do real. Falando de literatura, se eu fose bibliotecario e tivese que clasificar os libros, un dos criterios de clasificación sería a lingua na que os nomeados libros estivesen escritos, e poñería xuntos todos os libros escritos en lingua basca, independentemente do lugar de nacemento ou de residencia dos autores. Agora ben, se eu tivese que dar clase de literatura basca, falaría da *Odisea*, da Biblia e de moitísimos outros libros, porque considero que falando de literatura e de cultura o único ámbito posible é o universal. Todo o demais é nacionalismo cultural, un horror. Un horror en Euscadi ou en Galicia, e un horror en España ou en Francia. Mesmo falar de cultura europea é unha barbaridade. Tampouco en Europa cabe algo tan grande como a Literatura, a historia dos seres humanos contada por eles mesmos.

—Un dos problemas máis graves que tivo que abordar a literatura basca contemporánea foi a carencia dun estándar lingüístico unificado. ¿Como o viviu en tanto escritor que ten que traballar cunha ferramenta pouco engraxada, á que lle faltan pezas, e que aínda non se empregara para certas tarefas? ¿Cal foi a aportación da producción literaria éuscara ó proceso de normalización lingüística e cultural?

—A lingua basca a penas existía socialmente. Utilizábase dentro das catro paredes da casa ou na igrexa, e aí remataba todo. Nesas circunstancias, a literatura non podía xurdir. Imposible. A literatura precisa dun sistema que a poña en marcha e se ese sistema non existe, se non hai editoriais, lectores, prestixio e demais, os bos libros só poden xurdir dun xeito milagroso. Nós estabamos nesa situación, e o peor de todo era, abofé, a ausencia dun estándar lingüístico. Pero non pola razón que habitualmente se esgrime, as limitacións da lingua para expresar certas cousas, non por un atranco intrínseco, senón por un problema social, porque afectaba ó pacto, fundamental na literatura, entre o escritor e o lector. Durante moito tempo, o escritor e o lector non chegaron a un acordo. O lector non aceptaba como normal que tal ou cal palabra se escribise dunha ou doutra forma e que ademais se empre-

gase para describir o ambiente dun campo de fútbol, por exemplo. É dicir, que os poucos lectores existentes na época dos sesenta e dos setenta dicían o que Brecht dicía ós seus actores cando algo ía mal no ensaio: iso non o creo eu.

Particularmente, non o pasei nin ben nin mal. Paseino regular. Mellor que Aresti ou os seus contemporáneos, pero peor que os escritores que acaban de comezar e que, no tocante a este asunto, atopárono case todo feito. Se Aresti resucitase e vise que o pacto funciona e que hai libros que teñen máis de 20.000 lectores, volvería morrer do susto. Quero dicir con isto que, logo de vencer todo tipo de dificultades, construíuse un sistema, e que polo de agora segue a funcionar.

—¿E como se resolve o problema dunha tradición literaria autóctona coa que arrequentarse lingüisticamente? Porque vostede di que leu a Aresti ós vinte anos e que ós vintetrés xa lera toda a literatura basca que sobrevivira ó franquismo. ¿Como vive vostede a súa propia relación coa tradición?, ¿como a entende?

—Non creo que o aspecto lingüístico sexa literariamente relevante. Para un escritor pode ser importante escribir nunha ou noutra lingua, pero por cuestións afectivas, ideolóxicas ou de índole comercial, non por razóns interiores ó oficio de escribir. Cando se escribe, o que importa é a calidade do punto de vista ou a capacidade de seducción dun escritor, a súa habelencia coa forma, e iso non ten moito que ver coa lingua que en concreto se estea a utilizar. Ó meu parecer, e conforme as miñas lecturas, todas as linguas literarias do mundo posúen a mesma orixe, a retórica latina, e todas se asemellan. Non hai que buscar misterios onde non os hai. Non pode haber escritores fóra da tradición e, por así dicilo, esa tradición afecta mesmo á sintaxe. E se non, que llelo pregunten ós traductores.

A exacerbación do aspecto lingüístico da literatura é unha flor murcha que só agroma en terra de filólogos. Pero a literatura e a filoloxía son cousas distintas. Tiven a ocasión de visitar moitas facultades de Filoloxía e non saquei a impresión de que nelas houbese moitos afeccionados á literatura.

—Relacionada coa cuestión do "éuscaro", o "galego", etc (en galego diriamos "o enxebre") está a lectura que a crítica adoita facer de Obabakoak *como un trasunto metafórico do mundo rural basco. A miña impresión é a contraria, paréceme un libro que escoa universalismo e intemporalidade no que se aposta pola creación de mundos de entidade estrictamente literaria, que permiten eludir calquera lectura referencialista. Pero ante a insistencia da crítica teño a impresión de que o "lin mal", de que non capto as supostas claves basquistas que a novela ofrece.*

—Algunha vez, non sei onde, afirmei que viviamos na *estereotiposfera*, e creo que é verdade. Cando un vai por aí o que atopa é sobre todo estereotipos, ideas comúns, tópicos que son como montañas. Ante *Obabakoak* houbo efectivamente moitos que falaron de trasunto do mundo basco, como se a literatura en xeral e ese libro en particular non fosen senón a descrición de algo que estaba aí antes, algo que existía previamente como existe o armario antes de o vernizar. Pero, como dixo Nietzsche, non hai feitos, hai interpretacións. É dicir, non hai realidade, o que hai é creación dunha realidade ou de mil realidades. Por citar un exemplo sinxelo, o feito de que as nosas vidas sexan ríos que van dar ó mar que é a morte non llo debemos á realidade, senón ó poeta. Se non quixese falar do mundo rural basco, hipótese que me pon os pelos de punta, situaría as miñas historias en Asteasu ou Zizurkil, as dúas vilas máis importantes da miña infancia.

Non quere dicir isto que o meu libro sexa alleo ás miñas vivencias de rapaz ou de adolescente. Sempre existe unha relación entre vida e obra. O que ocorre é que esa relación resulta moi complexa e imposible de levar a unha ecuación. Para citar un exemplo no que a nomeada relación é evidente, na historia de Camilo Lizardi o punto de partida foi moi local. Souben que un xabarín baixara do monte e percorrera de principio a fin a rúa maior de Asteasu con toda a tranquilidade do mundo. Eu apuntei ese dato, porque os animais salvaxes, polas vivencias que tiven de neno, sempre me impresionaron moito, de xeito que a miña mente tende a velos desde o lendario ou o mítico, e non desde a zooloxía. Pero logo, á hora de escribir o relato, todo se complica. O xabarín do meu conto é de cor branca. ¿Por que? Pois porque a cor branca, paréceme, vaille ben, simbolicamente falando, ó pobre rapaz que o protagoniza, e sobre todo porque esa era a cor de Moby Dick, non porque o xabarín que baixara á miña vila fose desa cor. Por outra parte, o rapaz protagonista ten certo parecido con Victor d'Aveyron, o neno salvaxe, entre outras cousas porque o tema dos nenos salvaxes foi unha obsesión na miña xuventude logo da lectura dos escritos do doutor Itard, escritos que á súa vez me interesaran por unha cuestión persoal, a causa da estrañeza que me causaba un meu curmán que era autista. E así sucesivamente. Estaría horas falando dese conto e non rematariamos de desenlear o nobelo.

—Gizona bere bakardadean (El hombre solo), *a súa última novela, pode lerse como un intento de comprender desde o presente parte do pasado de Euscadi, pero desde a perspectiva de que ese pasado é unha pexa non xa do presente senón do futuro, e desde a vivencia dese conflicto non por parte da sociedade senón do individuo. ¿Como xorde* El hombre solo?

—Escribín *El hombre solo* cando se me foron as ganas de seguir en Obaba e no pasado. Eu concédolle moita importancia ó desexo, e pro-

curo non loitar contra el como facía cando era máis novo. Cando un é novo adoita ter a teima de ir contra os seus desexos. Non quere emborracharse, pero fai o posible por crer que si quere e acaba por se emborrachar. Non quere seguir coa rapaza ou co rapaz que sae, pero resístese a crelo e retrasa a decisión un par de meses ou un par de anos. E o mesmo en todo. Pero, en fin, o que quería era salientar a importancia do desexo. Uns dez meses antes de morrer Caro Baroja, fun cuns amigos a Itzea e fixenlle unha entrevista para unha revista francesa. Resultou bastante complicado. El xa non tiña ganas de responder. Díxenlles ós meus amigos: non o sabía pero agora vexo que é certo, ás veces o espírito morre antes que o corpo. En fin, sigo divagando.

Resumindo, o que quero dicir é que se me foron as ganas de seguir no mundo de Obaba e que volvín ó meu caderno de notas para atopar outras vías, vías para falar da vida en xeral. Entón atopeime co lema da Revolución, algo que xa figurara nos meus poemas de mocidade, e pensei que podía partir dese punto. Comecei *El hombre solo*, pasei por *Zeru horick* —en breve será publicada a súa traducción co título de *Esos cielos*—, e agora estou na terceira novela da serie. En todas elas a verdadeira dificultade, o verdadeiro interese, está nos personaxes, non no tema. A literatura é o lugar do concreto. O abstracto, opinións e demais, queda para outros gremios.

—¿Con que poetas galegos actuais sintoniza especialmente? ¿Cre posible establecer unha comunicación privilexiada entre as culturas basca e galega polo feito de viviren ambas as dúas nunha tensión permanente entre o autóctono e o importado, entre paradigmas do dominante e paradigmas do minorizado?

—O primeiro escritor galego que coñecín persoalmente foi Méndez Ferrín. Funlle facer unha entrevista hai uns vinte anos e impresionoume moito. Lembro que acababa de publicar *Con pólvora e magnolias*, e que influíu nalgún dos poemas que escribín nesa época. Logo coñecín a máis xente, a Casares, a Freixanes, e máis tarde ós máis novos, a Suso de Toro, Manolo Rivas, Reixa, Ramiro Fonte, López Casanova... Creo que, efectivamente, temos moitos asuntos en común e que, por dicilo brevemente, podemos entendernos sen necesidade de longas explicacións. Sen embargo, aínda que pareza un paradoxo, non simpatizo co espírito dos Galeusca, non vexo por que non podemos contar cos que escriben en castelán. Podo sentirme cerca dun escritor galego, pero o mesmo me pode ocorrer, e de feito si me ocorre, con xente de Zaragoza ou de Madrid. Non sei, ¿por que tanta clasificación? Deixemos as clasificacións para os botánicos.

—Supoño que é inevitable rematar pedíndolle unha visión de conxunto sobre o momento actual da literatura basca. Gustaríame saber se padece algún dos problemas estructurais que padece a nosa, é dicir,

excesiva dependencia dos programas de lecturas escolares, excesiva dependencia dos premios, mala (ou demasiado boa) comunicación coas institucións, un excesivo eclecticismo que acaba fragmentando o discurso literario en monólogos sen comunicación entre eles, etc.

—Non debemos enganarnos, o verdadeiro problema hoxe en día é a formación dun mercado estable. Todo o demais non está nas nosas mans, é dicir, que nós podemos poñer as condicións para que saia unha boa novela ou para que alguén escriba un bo poema, pero que de aí en diante todo queda en mans do autor, todo depende da súa inspiración ou da súa sabedoría literaria. Nese sentido, habería que estudiar se o proteccionismo axuda ou non á formación dese mercado. En Euscadi axudou, pero agora mesmo incide, ó meu entender, negativamente, axuda a que malos profesionais e peores empresas se eternicen nos seus postos e traballos, algo que, desde moitos puntos de vista, é inmoral. Con todo, hai que ter coidado coas análises. A dependencia da escola, por exemplo, non me parece un problema. Á fin e ó cabo, así é como vendeu Truman Capote un millón de exemplares da súa novela *A sangue frío*, e se iso axudou a Truman Capote ben pode axudar ós escritores en linguas minoritarias. O que hai que ver é se eses libros escritos para os alumnos dos institutos ou das escolas gustan, porque se gustan acabarán creando verdadeiros lectores. Sempre volvemos ó mesmo momento, ó momento en que lector e escritor se atopan. Ese é o momento da verdade, e de aí sae todo.

LIBROS

LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** ECONOMÍA E POLÍTICA: **XOSÉ A. FERNÁNDEZ MORENO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** LETRAS EN CASTELÁN: **PILAR CASTRO.**

De Manuel Antonio a Chus Pato

● CHUS PATO. *Heloísa.* Espiral Maior. A Coruña, 1995.

Desde o máximo representante das vangardas europeas de principios de século, Manuel Antonio, o poeta que adaptou a lingua galega ás rupturas creacionistas e conduciu a poesía galega polos camiños inéditos e discordantes dos *ismos,* das novidades artísticas; desde este vangardista galego falecido prematuramente no ano 30, podemos trazar unha liña, a penas transitada, que desemboca en Chus Pato.

Nesta liña de unión entre o poeta creacionista e Chus Pato, encontramos a ruptura coa poesía tradicional, coa metáfora gastada, o uso de imaxes inéditas e mesmo visionarias, a inexistencia de secuencias lóxicas. Poesía que obriga a despoxarnos de prexuízos, poesía que nos tira da intelixencia, que nos alerta e non nos permite adormecer no consabido leito de rosas. Rosas manidas de tan usadas polos poetas, rosas que perderon antano louzanía e que deron en cardos para as conciencias, rosas que só se abren ó trivial pero que seguen "enguirlandando" (tomándolle a palabra a Chus) os ágapes de tanta poesía de hoxe.

Porén, a equivalencia remata aí. O que era iniciación en Manuel Antonio, é, agora, da man de Chus Pato, sabedoría remansada en todo un século de convulsións e coñecementos. Así é que as vereas polas que nos conduce a poeta son máis dilatadas e eruditas, máis complexas e suxerentes.

Pero, ademais, afastada do deslumbramento científico e técnico de principios de século, curada, xa, de espantos, na poeta actual non priva o afán de novidade. Ben é certo que está moi lonxe das imaxes gastadas, dos sempiternos simbolismos: o claro e o escuro, o bo nas alturas e o inferno abaixo, a vida como os ríos que van dar no mar... Lonxe dela esta simboloxía da desigualdade e do determinismo. Móvese noutros baremos, mergúllase noutros mares, contra corrente, remonta ríos e camiños que van dar no albo da intelixencia.

Que remontaría a corrente dos catros ríos
que sería guiada por un peixe
pola dama dos lirios infinitos
por ti Ester.

Mesmo así, non parece que a poeta teña a proposición de *épater,* de crearnos dificultades, incluso se as crea. Distinguir neste aspecto tan sutil é doado, pero

un olfato lector permite cheirar a impostura en certas obras que se queren facer pasar por novísimas. En Chus Pato non hai moda. Hai, iso si, innovación. Pero a poeta transita por ela sen decatarse, en zapatillas felpudas, sen darlle importancia ós horizontes que vai rasgando en cada verso, pero ben consciente de que os abre. Ábreos porque os ten que abrir. Prodúcese na súa poesía. Deambula na verdade do seu labirinto atravesando pontes convencionais:

Que atravesar a ponte era igual a percorrer labirintos
ou subir os chanzos dunha escada.

Heloísa é o seu segundo libro, publicado, en coidada e fermosa edición, por Espiral Maior. *Heloísa,* con ese nome esguío e ardente, de sol e sirgo, de música e mito, é unha obra tan rica e suxerente, tan aberta e susceptible de representacións, que nesta aventura interpretativa son consciente do persoal e limitado da miña lectura.

Non hai máis que deixarse caer ó vacío cos seus versos defenestrados, saltar sabendo que temos rede e que podemos xogar coas pezas do destrozo e conformar con imaxinación un mundo riquísimo de historia e de mitos, de realidade e fantasía. Podemos vencer a historia e encontrarnos en diferentes escenarios, castelos medievais, cabaleiros, carruaxes e cocheiros divisados por Heloísa, acobadada nas almeas da torre, ou pola autora nunha discoteca con pistas de cemento. Navegamos con ela "por un mar de brañas" en "naus tétricas" con "velame de estameña" e unha "alta torre circular e de cristal", pero non hai que facerse ilusións porque non nos conduce a un mundo ilusorio edénico. O seu paraíso é "plúmbeo, solenemente ermo". Sabe que o paraíso é un vacío porque é muller, Eva expulsada.

Leva con ela os animais. Hai unha forte presencia dos animais que non é, por suposto, naturalista. Pero tampouco están simbolicamente asociados co positivo e negativo, co elevado e o rastreiro, da poesía tradicional. Están, mesturados coa natureza ou cos mitos e mesmo en lugares que non lles corresponden. Son fortes e feros, osos, leóns, xabaríns, son cervas de resoancias medievais, son "aves que soñan con fontes" ou "a serpe branca das cen cabezas brancas dos mil silvos violeta"...

Tampouco o seu mar serena a febre. É un mar de búsqueda, é un mar de sangue:

Como non bater-se no extremo deste mar
como non precipitar-se sobre este coagulo, ardente?

Non nos conduce polos fríos espacios siderais de Manuel Antonio. Busca o lume, a terra, a caverna, o abismo. Baixa ós infernos, percorre espida os bosques —¡grande ousadía!— é delirio, desexo.

Ante min ergue-se a planura
(pois non coñezo outro xeito de vencer que ser realmente devorada)
o vulcán
o incendio.

É unha vangardista apaixonada o que xa é unha contradicción.

Estamos ante unha lírica poliédrica. O discurso é múltiple e variado, con centos de alusións, de resonancias, de historias, de referentes culturais. Poesía culta que a mesma poeta se comprace en destruír. Diríase que se satisface na desfeita e sentímola abismarse na propia escrita, na paixón, que non dubida en chamar "excremental". Cando nota que a poesía se eleva á altura das aguias, que ocupa os espacios das Ninfas, das Musas, das Deusas, permítese caer en picado, desvalorizar o propio voo, recoller as asas nas pequeneces, nas domesticidades, nas fabas e nas leitugas, no máis nimio. Xoga cos mitos e desmitifica. "O mito cambia, o mito produce desperdicios", afirma. Realiza un auténtico proceso de deconstrucción.

Nese proceso, por momentos, a poeta queda exánime. Móstrase unha muller extenuada de imaxinar ou danzar sobre as imaxes. As mulleres de Chus Pato son activas, teñen axenda, espertan, erguen os ollos, corren espidas polo bosque, combaten con leóns, aprenden a ser palabra e danzan, sobre bronce ou no medio das leiras do centeo... e "Antígona aprendeu a linguaxe dos paxaros".

Entre a enorme riqueza de elementos, a poeta móvese polos versos galgando nos tempos, unidos na súa conciencia, verificando os tres momentos de intencionalidade: o da percepción actual, a anticipación do futuro e a rememoración do pasado, o que Husserl chama o "presente vivo". Non parece querer remontarse ó pasado cando alude ós castelos e ós cabaleiros, nin tampouco vivir unha futura viaxe interplanetaria cando se transmuta en astronauta. Trátase do seu presente vivo, dun fluír mental, dun *continuum* de culturas, simultaneadas na conciencia da poeta como as notas dunha melodía. Chus Pato representa un pensamento universalista que mestura mito e realidade, público e privado, espacios e tempos históricos, tradición e modernidade..., todo harmonicamente unido no sintetizador da súa conciencia.

Este decurso necesita ritmo, un forte ritmo. Os seus versos non nos permiten repouso. A poeta brinca nese dilatado mundo e non acouga. "A felicidade prodúceme insónio", afirma. Porque, lonxe das mulleres cunqueirianas, non se evade nos soños.

No meu soño non son a mociña de abril
non son a princesa de Aquitania
non sei patinar
non teño laúde
non son Santa Gúdula
non son Ilduara Eriz.

Ninguén caza no bosque o xabarín
ninguén adornará a testa coa esmeralda do faisán.

Na miña escrita son astrounauta nunha noite de verán.
(astronauta en circuito simulado)
do meu costado brotan algas
do meu escafandro un milleiro de pardaus.

Non son ave
nen estela que cruza o río.

Mesmo se non é ave, a poeta voa como unha astronauta shakesperiana, suca o texto e paira sobre os versos con lucidez. "A Cultura non é senón seg-

mentación e, xa que logo, obxectivación do coñecimento", afirma e transmítenos a disección. Lóstregos, *flashes* que encenden o seu maxín e iluminan os nosos espacios iluminados.

E todo iso, na fin, reducido a palabras, acrecentado en palabras, sendo palabras. A lingua, o que somos, como enigma e como solución. A poeta comeza preguntándose polo seu nome, como será...

Como, entón, o meu própio nome?
Como?

O nome como búsqueda de identidade. O nome como identificación, tanto que non se atreve a pronunciar, non ousa danar o ser pola palabra:

O nome da miña nai
Blasfemo.

Impronunciábel.

Porque Chus Pato sabe que somos a penas palabras, "aprendeu a ser palabra/ a vaticinar auséncias", coñece a relación incestuosa coa palabra:

Queridísimo amor: a relación coa palabra é sempre incestuosa
O antergo deus entre as miñas pernas
Roto.

E, como a Heloísa, "se lle quedou escrita a voz nas paredes calcinadas do labirinto errante" e, a través dos versos, recollémola e deixámonos seducir.

Non obstante, non se trata de facer xogar ao boliche as pombas,
nen de percorrer mapas cognoscitivos
pois que na orde simbólica, as funcións da linguaxe non se definen
pola comunicación senón polo principio do pracer.

Aquí está a clave da súa poesía, neste pracer do que a poeta parte e nós recollemos na lectura. Gocemos.

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Pola renovación crítica

● XOSÉ Mª. ÁLVAREZ CÁCCAMO / CARLOS L. BERNÁRDEZ: *50 anos de poesía galega*. Penta, A Coruña, 1995.

Desde a publicación do ensaio de Méndez Ferrín, *De Pondal a Novoneyra* (1984), e mesmo desde antes (tal como o propio Ferrín nos relata no limiar), a

devandita obra foi de referencia obrigada para os estudiosos da poesía galega de posguerra, pois nel conseguira artellar unha acertada descrición dun período ricaz e caótico. A ampla nómina de poetas reseñados, a súa acertada análise de autores e tendencias, as referencias biobibliográficas e, sobre todo, a súa proposta de clasificación xeracional, foron inmediatamente acollidas pola crítica posterior. A súa importancia é tal que, dalgúns dos poetas que alí aparecen pouco máis sabemos que o que nos di o propio Ferrín. Sen embargo, o paso do tempo obríganos a acabar de perfilar a traxectoria de moitos autores que eran aínda novos ou estaban en plena producción. Xa que logo, cumpría revisar algúns aspectos da proposta de Méndez Ferrín no que tocaba a xeracións e levar a cabo a inevitable actualización dos estudios dos autores e a inclusión das tendencias recentes.

Por iso, Cáccamo e Bernárdez, ambos os dous atentos estudiosos da poesía galega, aproveitaron a antoloxía que acaban de publicar para faceren esa revisión necesaria. E o que podería parecer unha simple escolma panorámica máis ou menos atractiva, trócase —ó meu parecer— nun traballo fundamental que cumprirá ter en conta de aquí en diante cando queiramos achegarnos a este período.

En *50 anos de poesía galega*, alén dunha coidada selección de textos e dunha útil ficha bibliográfica do autor, atopamos unha nova proposta de periodización que completa e fai máis sinxela a división xeracional de Méndez Ferrín. Este, seguindo o criterio da década de nacemento dos escritores, estableceu tres bloques: Xeración de 1936 (os que naceron entre 1910 e 1920), a Promoción de Enlace (nados na década dos vinte) e mais a Xeración das Festas Minervais (nados nos anos trinta). Pola súa banda, Cáccamo e Bernárdez seguen o concepto de "xeración" de Petersen, quen establecía un período de tempo de quince anos, e reducen estes tres grupos a dous: Xeración de 1936, que vai desde o nacemento de María Mariño (1937) ata o de Luz Pozo Garza (1922) e a Xeración dos 50, ou sexa, de Cuña Novás (1926) a López Casanova (1942), quen, coma o propio Ferrín, non aparecían en *De Pondal a Novoneyra*. Xa que logo, na nova proposta de Cáccamo e Bernárdez desaparece esa informe Promoción de Enlace, que queda incluída na súa maior parte na Xeración dos 50.

Finalmente, engaden unha novidade necesaria, a Xeración dos 80, que abranguería desde Manuel Vilanova ata Román Raña. Sen dúbida é este un capítulo que pode levantar poeira pois, non o esquezamos, entrar nas antoloxías segue a ser un medio para acadar a consagración como escritor. Mais, en calquera caso, a selección de poetas da Xeración dos 80 non ten nada que ver con esas escolmas reducidas (coma a recente antoloxía de Luciano Rodríguez, *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy*, quen acepta o risco de limitarse a seis). Pola contra, a de Cáccamo e Bernárdez non esquece en ningún momento o afán historicista que goberna o seu traballo e inclúen voces que xa non adoitan aparecer nas antoloxías (e aínda menos na nosa memoria) pero que no seu momento tiveron relevo, como Manuel Vilanova, Alfonso Pexegueiro ou Vítor Vaqueiro, e que, de feito, demostraron ter unha voz poética persoal e diferente.

A outra aportación importante desta antoloxía é o feito de insistir unha vez máis en que o socialrealismo, que no caso da literatura española constitúe de

seu o eixe de toda unha xeración, no caso da literatura galega non é máis ca unha tendencia, unha concepción poética que atravesa a barreira xeracional e que é compatible con outras nun mesmo autor. Efectivamente, aínda que ningúen dubida que o socialrealismo fixo escola (máis en cantidade que en calidade), o paso do tempo e o cambio das circunstancias históricas permitíronnos descubrir outros libros e outros autores que naquel momento pasaron desapercibidos. Tal é o caso do propio Celso Emilio Ferreiro.

Resulta rechamante, sen embargo, que neste traballo non apareza un apartado dentro da antoloxía para a poesía da posguerra do exilio. Unha experiencia literaria na que, como ben se sinala no estudio, se abren novas vías para a poesía civil, unhas vías que en Galicia tardarán algún tempo en desenvolverse con certo éxito. A poesía de alén mar, malia non ter chegado a callar como promoción literaria, constitúe un camiño diferente naquel momento, unha proposta a ter en conta. Coido que calquera achegamento ó xénero logo de 1936 ten que incluír, alomenos, a figura de Luís Seoane quen, en 1952 publicaba xa un poemario civil, o *Fardel de eisilado*, e mais a Lorenzo Varela.

Alén das características deste traballo e das novas perspectivas críticas que nos ofrece, se algo cómpre destacar logo de ler os estudios preliminares é a capacidade e a necesidade de diálogo interxeracional dos nosos poetas, tanto cos autores que publicaron antes da guerra coma cos xóves poetas dos oitenta. Esta capacidade de diálogo, que constitúe un dos principios da escritura en xeral, é especialmente importante naqueles sistemas literarios que teñen unha traxectoria irregular e que conviven coa anormalidade de escribir desde a condición de minoría nas literaturas de resistencia. Nestes casos o diálogo interxeracional imponse por riba da necesidade rupturista que adoito acompaña a aparición dunha nova proposta estética. E aínda máis. Nos momentos de maior marxinalidade mesmo chega a estar dominada pola mitificación de todo o que constitúa mantemento da identidade e, xa que logo, a imposibilidade de romper coa tradición, chegando a preferir asumila que a romper con ela.

Por iso, aínda que podemos apreciar diferentes actitudes éticas e estéticas conforme aparecen novas camadas de poetas, pódese dicir que, desde a Xeración de 1925, vénse elaborando un discurso poético continuado, inzado de referencias a voces e formas propias, aínda que sexa en forma paródica. Isto explica, por exemplo, a grande influencia do neotrobadorismo, que chega mesmo a Manuel Rivas (no poema "Inverno" de *Costa da morte blues*) ou ó Colectivo Ronseltz (nas composicións paródicas tituladas "Neotrobadorismo" de *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados*).

Xa que logo, o que Cáccamo e Bernárdez nos ofrecen é unha útil e coidada antoloxía que nos permite debuxar unha panorámica ampla e representativa da poesía de posguerra. Unha antoloxía que vén arrenquentada por interesantes novidades críticas nuns limiares breves pero imprescindibles que nos permitirán comprender máis axeitadamente as sucesivas etapas do noso sistema literario. Un traballo que de aquí en diante haberá que ter da man.

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Contra o posmodernismo

● ALEX CALLINICOS. *Contra o Postmodernismo*. Laiovento. Santiago, 1995.

Contra o Postmodernismo é un libro escrito cun obxectivo fundamental, tal como adianta o autor no seu limiar: dilucidar se o marxismo clásico "pode alumear e contribuír a mellorar a nosa presente condición". Pero o fío argumental desenvólvese a partir dunha premisa-conclusión afirmativa, e o lector non pode evitar que nel agrome reiteradamente a dúbida de cales serían as prioridades para acadar a utopía do "control colectivo e democrático dos recursos do planeta". Alex Callinicos non nolas revela e, no entanto, o pesimismo político por el tan deostado semella unha saída máis racional que a profesion de fe revolucionaria que nos propón para afrontar os retos da fin do milenio. *Contra o Postmodernismo* promete máis do que aparentemente ofrece, se cadra porque na portada da traducción galega se nos escamotea o posicionamento implícito no título completo que non figura no orixinal inglés: *Against Postmodernism. A marxist Critique.* Xustamente diso se trata, de realizar unha crítica *desde* o marxismo dos principais argumentos da posmodernidade *contra* os que se posiciona sistematicamente o autor, e non parece que Callinicos teña intención de ocultalo.

Coido que evitar as contradicciónes e paradoxos no desenvolvemento argumental do seu discurso non é unha das preocupacións de Callinicos, e fai ben, pero entón, ¿por que lle reprocha ó discurso da posmodernidade unha condición meramente retórica, de xogo peligrosamente fascinante e estéril, cultivadora do culto ó paradoxo? As contradicciónes de Callinicos van máis alá do nivel meramente discursivo, para afectaren mesmo a cuestións epistemolóxicas, facéndolle dalgún xeito trampa ó lector. Así, é facer trampa procurar, casando con Deus e co diaño, unha dobre explicación ós grandes cambios sociais que Jameson e outros consideran subxacentes á arte posmoderna pois Callinicos, tras afirmar que ese tipo de afirmacións só se poden facer tras valorar períodos moito máis longos, inclínase por considerar tales cambios como específicos da particular conxuntura económica dos oitenta. Ou arre, ou xo, pero resulta falaz a ambigua posición do autor ó admitir ambas as dúas hipóteses —sobre todo se temos en conta que unha invalida a outra— sen optar por ningunha. Como tamén é facer trampa defender unha excelente definición de modernismo de Eugene Lunn agochando os seus puntos de contacto coas propostas de Ihab Hassan (*vid.* pp. 167-172 do seu *The Postmodern Turn* e cómprobese o asoballante grao de coincidencia entre elas) ou do propio Jameson, quen xa recoñece a presencia de riscos da posmodernidade no que el denomina *high modernism.* Como hai tamén unha contradicción de base en negarlle ó posmodernismo un carácter paradoxal que reivindica xusto como un dos seus sinais de identidade. Por outra banda, a interpretación da posmodernidade como consecuencia dunha ruptura radical na civilización occidental é da colleita do propio Callinicos, quizais influenciada polos ventos milenaristas que sopran nesta fin de século, e semella non casar coa auto-asunción dunha identidade "pos-" por parte da cultura posmoderna: o prefixo implica unha continuidade que nega explicitamente calquera posible ruptura, sobre todo cando esta é entendida como sinónimo de revolución.

Efectivamente, un dos obxectivos principais da argumentación de Callinicos é demostrar o inaxeitado de considerar o posmodernismo como un fenómeno cultural e intelectual significativo, expresión dunha nova época e, xa que logo, como consecuencia dunha ruptura histórica. Consonte isto, Callinicos realiza un esforzo constante por establecer un elo de continuidade non só entre modernismo e posmodernismo, senón mesmo entre aquel e as vangardas europeas de principios de século, das que chega a dicir que "o Dadaísmo, o Constructivismo e o Surrealismo despregaron técnicas modernistas para salvar a distancia entre arte e vida". Pois o autor empéñase en soster a idea de que os movementos de vangarda buscaban "a integración da arte na vida", o que só sería posible —segundo el— tras a Revolución de 1917. Pero paréceme unha lectura libérrima da teoría de Adorno o pincho que dá desde a súa (a de Adorno) interpretación do carácter "absoluto" da obra modernista como unha crítica, por alusións, da sociedade, ata a súa (a de Callinicos), que ve na non organicidade da obra de arte unha aposta pola integración —todo o revolucionaria que se queira pero integración, e eu pregúntome se non son termos incompatibles— da arte na vida. Deste xeito, o modernismo viría achaiarlle o camiño ás vangardas, confirmando a visión histórico-evolucionista que Callinicos ten dos movementos artísticos deste século. Velaí que el considere unha rechamante fenda na análise de Peter Bürger, que tan esclarecedora resulta no seu conxunto, a non consideración do modernismo como un movemento de vangarda, e quizais ese sexa un dos acertos máis sutís do libro de Callinicos. Aínda que tras esta discusión se agocha unha certa saudade pola unidade do suxeito que asoma de novo noutras páxinas da obra.

Callinicos pasa neste libro revisión ó que el denomina "a xerga da postmodernidade", é dicir, ás ideas e conceptos considerados convencionalmente como os seus riscos identificativos (ironía, parodia, montaxe) para demostrar que xa o eran do modernismo. Pero a análise do vencello entre ambos os dous movementos non está clara e ás veces semella malbaratar algunhas claves que apoiarían a interpretación continuísta, "historicista" ou dialéctica entre ambos que Callinicos pretende levar a cabo, tal e como acontece, por exemplo, ó rebater as propostas de Scot Lash sobre a cuestión da figuralidade (*vid.* pp. 46-47). Na súa procura dos precursores da arte posmoderna, achégase tamén ó concepto de "aura" benjaminiano; pero se ben non discrepo da súa consideración da arte cinematográfica como medio de destrucción da aura, coido que se o é éo xustamente por "afundir ao espectador nun estado de contemplación absorta". A nostalxia pola *Vermfrendung* brechtiana preside indiscutiblemente esta cuestión. En todo caso, semella inxenuo (e coido que os feitos o demostran decote) crer que os modos de reprodución mecánicos da arte propician unha recepción "en estado de distracción" e que esta "sexa garante dunha actitude máis crítica". Tales afirmacións revelan unha fe na utilidade das novas técnicas a prol do *enlightenment* que arestora os feitos permiten cuestionar abertamente.

Máis brillante resulta a contundente exhibición que Callinicos realiza das aporías do postestructuralismo, alumeada (nunca mellor dito) pola brillantez do pensamento habermasiano no que a eiva principal semella ser o feito de que a súa teoría da acción comunicativa o leva a caer nunha defensa da modernidade excesivamente unilateral. Así, Callinicos parece estar de acordo coa estratexia derivada da teoría do consenso habermasiana, en concreto, na idea de que a natureza da racionalidade parte da estructura da intersubxectividade, pero dis-

crepa coas vías de realización que para ela propón, e realiza unha crítica tan contundente e sólida que semella irrebatible, a partir dunha epistemoloxía naturalista que evidencia as eivas fundamentais da concepción procesal da racionalidade e da metaética formalista que propugna Habermas. De todos os xeitos, Callinicos fai trampa de novo, pois non nos acompaña polos vieiros da argumentación habermasiana senón que nos presenta directamente a súa propia interpretación global daquela.

Tampouco lle pasan por alto as eivas da análise que Habermas realiza do capitalismo contemporáneo, aínda que sempre desde a perspectiva de quen segue a ver na loita de clases o motor da Historia pois Callinicos non cre na fragmentación da consciencia social, un dos puntais nos que asenta o edificio da posmodernidade, o que o leva a sinalar agudamente a contradicción que esta suporía nunha interpretación da Historia como un camiño cara ó Progreso, tal e como propón Habermas. Os exemplos que propón dos retrocesos cíclicos da historia europea recente son ben ilustrativos, e a calquera lector se lle ocorren axiña algúns máis. Efectivamente, un dos obxectivos de Callinicos é demostrar a superioridade análiticа do materialismo histórico para explicar os cambios económicos e sociais que preocupan ós teóricos da modernización. Así, a modernidade sería a civilización desenvolta a partir da dominación global do modo de producción capitalista; xa que logo, calquera interpretación da posmodernidade en clave rupturista semella obviamente inviable. Por outra banda, a achega de Callinicos á cuestión da sociedade postindustrial presenta algunhas feblezas rechamantes; por exemplo, non me parece propicio utilizar como frontón contra o que contraargumentar un libro de Daniel Bell publicado en 1974, *The Coming of Post-Industrial Society*. Nestes vinte anos os cambios acontecidos foron máis alá das simples cuestións de matiz. Negarse a admitir que o capitalismo sufriu radicais transformacións cualitativas, independementemente da periodización que para estas se propoña, semella síntoma dunha cegueira patolóxica, tanto máis cando a causa é o afán de poder seguir considerando viable o concepto de loita de clases, o que é lexítimo, pero entón resulta incoherente coa crítica a Jameson por basear as súas análises da historia recente en "intuicións", sobre todo tendo en conta que o propio Callinicos recoñece a escasa fiabilidade das fontes económicas cando se traballa cunhas marxes temporais tan escasas. O afán de Callinicos por negar calquera fractura no capitalismo contemporáneo que facilite unha lectura rupturista da posmodernidade lévao a compartir afirmacións de Daniel Bell como a de que neste século a única innovación semellante á que no seu día supuxeron o telégrafo, o teléfono, o cine ou o avión é a televisión. Tal aseveración na era do *e-mail* é simplemente pueril.

Verbo da crítica que realiza das propostas de Baudrillard, resulta apresurada e abertamente parcial. Non se pode desbotar unha teoría social nin porque "soa coma se..." nin porque autoriza "unha especie de dandismo intelectual", mesturando criterios axiolóxicos e ofrecendo como alternativa a unha sociedade baseada no simulacro, unha sorte de materialismo primario a partir da premisa de que o capitalismo segue asentado na necesidade de cubrir as necesidades básicas da xente.

No seu afán de negar a existencia dunha condición posmoderna, Callinicos amósanos como o individuo narcisista ou o fetichismo da mercadoría non son factores novos na sociedade occidental contemporánea senón que teñen fondas raíces históricas. Pero eu pregúntome se o característico da posmodernidade

non é a percepción máis ou menos consciente destes fenómenos polas masas, e non por un grupúsculo dos seus tan deostados "dandis intelectuais". Igual ca o concepto de moda a baixo prezo xeneralizado por cadeas tipo Zara (herdeiras do espírito do *prêt à porter*) supón a xeneralización dun elemento —o da moda— que era propio dunhas elites que o utilizaban para marcar unha distancia distintiva.

Na súa revisión das novidades dunha hipotética era posmoderna, Callinicos conclúe que é no eido da arquitectura onde estas serían máis evidentes para, sorprendentemente, afirmar taxativamente, levado polo seu afán de negarlle á posmodernidade calquera identidade que vaia máis alá de catro riscos frívolos e superficiais, que os estilos arquitectónicos posmodernos representan "a irrelevancia crecente de consideracións estéticas encamiñadas a proxectos de construcción importantes", concordando con Diane Ghirardo na reducción do papel do arquitecto na práctica contemporánea, expresada por medio de frases tan arbitrarias como "para case tódolos proxectos pódese afirmar que o arquitecto chega o último á escena". Quen coñeza o labor desenvolto, por exemplo, por Álvaro Siza en Santiago de Compostela decatarase axiña do falaces e demagóxicas que poden chegar a resultar este tipo de xeneralizacións.

Callinicos comeza —non podía ser doutro xeito— con Lyotard e remata tamén con el, tentando rebater a súa reivindicación do eclecticismo como grao cero da cultura contemporánea, poñendo de manifesto que as viaxes a Hong Kong e o perfume francés son luxos que lle están negados á meirande parte da poboación, mesmo nas economías máis avanzadas. Efectivamente, é así, pero hai outros eclecticismos máis baratos e igualmente significativos: coñezo adolescentes que calzan Reebock, escoitan Rem, saben do Rap pero ignoran totalmente a existencia dos Diplomáticos de Montealto. Eu coido que exemplos deste tipo, frecuentísimos no noso entorno máis inmediato, veñen máis ben confirmar a idea lyotardiana de que "a sabedoría é unha cousa de concurso televisivo". Se, como di Callinicos, somos fillos de Marx e da Coca-Cola, a alienación das masas debe ser unha enfermidade hereditaria e endémica.

O empeño de Callinicos en reducir o discurso posmoderno á tautolóxica "expresión da sensación de final" que padece a *intelligentsia* europea decepciónanos na medida en que ignora a posibilidade de procurar resposta ós interrogantes de que é o que alimenta esa "sensación". E en 1995 decepciona aínda máis o pouco olfato político que no 89 (ano no que apareceu a versión orixinal do libro) lle fixo ver no movemento Solidarnosc un anticipo do proxecto de Ilustración radicalizada. Os feitos demostraron que, cando menos de Ilustración, ben pouco. En definitiva, que a esmagadora crítica de Callinicos se esgota en si mesma porque a única alternativa que nos propón para superar o pesimismo balcánico e a frustración post-68 e post-Berlín, semella inspirada na vella máxima que recomendaba san Ignacio de Loyola: "en tempos de crise, non facer mudanza".

Finalmente, lamentar unha vez máis o desleixo nos aspectos editoriais que xa temos detectado noutras ocasións, estragando textos de elevado interese estético ou ensaístico como é o que estamos a comentar. Sorprenden as reiteradas confusións das traductoras entre o pronome de terceira persoa como complemento directo e indirecto, obrigando ó lector a reler frases como "esnaquizando este á unidade orgánica da obra de arte..." (p. 49), "a simulación corresponde a

un cortocircuito da realidade e a súa reduplicación por medio de sinais" (p. 249), por citar só dous exemplos; renxen as frecuentes anteposicións de pronomes que deberían ir pospostos ("a práctica da deconstrucción nega aos textos teóricos contido cognocitivo, e os reduce a unha colleita...", p. 124); e temos que resignarnos a que Baudrillard sexa en varias ocasións Braudillard e Greenberg se convirta á volta de páxina (p. 252) en Greenber (aínda que, se cadra, é outro..), e as incoherencias reiteradas no uso das cursivas, como acontece nas páxinas 150-151 con *Histoire de la sexualité*. Pero definitivamente, o que un non acaba de entender é con que criterio nas referencias bibliográficas se ofrecen nalgúns casos os títulos de artigos e obras traducidos, e noutros —incluso dun mesmo autor— se citan directamente no orixinal.

DOLORES VILAVEDRA

Unha historia do feminismo

● CARMEN BLANCO. *O contradiscurso das mulleres. Historia do feminismo.* Ed. Nigra, Vigo, 1995.

O movemento feminista en Galicia, tímido e retardado, está contando cunha serie de publicacións piares que dalgunha maneira parecen soster, aínda que feblemente, os alicerces da loita das mulleres por acadar a súa independencia.

Desde logo, a nova obra da escritora Carmen Blanco supón un importante avance ó respecto. Este labor que se remonta xa a mediados da década dos setenta veu culminar nunha cadea ensaística formada por artigos, estudios varios e libros de claro corte contradiscursivo, como foron *Literatura galega da muller*, *Escritoras galegas* e *Libros de mulleres*, todos eles orientados, como os títulos indican, cara ó quefacer literario no que a doutora lucense é especialista. Neste sentido cabe destacar que estas obras estrearon no noso país a crítica literaria feminista.

Pois ben, *O contradiscurso das mulleres. Historia do feminismo* formou parte da tese de doutoramento que levaba o significativo e fermoso título de *Imaxes de mulleres na literatura galega contemporánea á luz dos discursos feministas*. Pero a unha análise de tal magnitude precedeulle unha necesaria introducción histórica que puxese de manifesto, por unha banda, o evidente xugo patriarcal imposto á muller, e por outra, a historia da reacción liberadora coma un contínuo refacer a historia e a palabra, a historia dun contradiscurso.

E este prelimiar deu lugar a un libro no que se analiza pormenorizadamente a historia política do proceso feminista así como a revisión paulatina de certas perspectivas androcéntricas no eido público e tamén privado, e á fin, o avance das liberdades persoais.

Comeza Blanco pola orixe da palabra *feminismo* para percorrelo logo nos seus fluxos e refluxos polas tres grandes ondas do movemento de mulleres: a

etapa orixinaria, a etapa sufraxista e a de liberación da muller. Desta maneira hai unha atención especial ó abrollar deses xermolos feministas, ligados, claro está, a periodos históricos de convulsións sociais, ás revolucións decimonónicas e ós textos matriz que conforman a primeira fenda do sistema sexo-xénero, a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* de Olimpe de Gouges, e *A vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft.

Mais a primeira gran onda feminista, a sufraxista, merece para a estudiosa unha maior consideración no que posúe de nacemento simbólico da loita política e de (re)organización social das mulleres, e parece abranguer gran parte do século XX, feito que pon de manifesto a serodia incorporación da muller ó poder. Agora ben, este desenvolvemento primeiro vén propiaciado por condicionantes socio-económicos diferentes segundo os países, e problematizándose en virtude a unha filiación política, de corte moderado, reformista, progresista, socialista, comunista, anarquista... En calquera caso, Blanco pon de manifesto que o avance do movemento feminista aparece inserido nun programa político concreto sen unha real independencia ideolóxica.

Un terceiro apartado achéganos ó movemento de liberación da muller, herdeiro do feminismo máis radical da etapa anterior, mesmo do de tendencia marxista (prodúcese unha especial asimilación do feminismo polo progresismo) e que insiste na ruptura dos patróns sexuais, na independencia material e psicolóxica da muller así como na interrelación de feminismo, antiautoritarismo e pacifismo. Neste contexto aténdese fundamentalmente á subordinación beauvoiriana do segundo sexo como vasalo ou entidade dependente para denunciar o relativismo cultural dos caracteres sexuais, que destapara a antropóloga Margaret Mead. Nesta onda de reaxustes das que Blanco denomina *estructuras de dominación* chégase ó espellismo da emancipación, emancipación dirixida e canalizada cara a unha aparente igualdade no plano legal.

Mais a estudiosa dá cumprida conta da eclosión de asociacións, publicacións, editoriais, librerías, centros de acollida e encontro, xestos simbólicos e campañas liberalizadoras de forte reivindicación feminista. Esta vía do autocoñecemento, froito dun momento de asimilación e de transformación do movemento, deu paso a un intento de reconstrucción da subxectividade feminina, evidenciando primeiramente a parcialidade interesada que se agochaba baixo dunha pretendida universalidade (agora sistematicamente asumida) dos discursos androcéntricos, e logo recuperando a memoria das mulleres para nós mesmas.

Esta revisión histórica permitiu unha abondosa proliferación dos estudios sobre a muller e a variable xenérica desde uns posicionamentos non sempre feministas. Neste sentido, Blanco dedícalle un apartado ós estudios da crítica literaria feminista. Así, destaca que a aportación epistemolóxica principal do feminismo á teoría da literatura e ó coñecemento en xeral consiste na asunción da parcialidade do seu discurso, tendo en conta sempre a variable de xénero nas creacións humanas, dado que toda pretensión de universalidade ó respecto é falsa e polo tanto enraizada na opacidade falocéntrica.

A lectura feminista desvela os estereotipos de muller nas obras dos homes, denunciando a ideoloxía subxacente nelas, e estudia o labor das mulleres creadoras, no que se centra especialmente a xinocrítica. A estudiosa Carmen Blanco asume a opción integradora defendida por Sigrid Weigel, analizando a literatura da muller por un lado, e as imaxes de mulleres por outro.

E o segundo gran bloque deste percorrido pola historia do feminismo intérnase no labirinto terminolóxico, aclarando os diversos tipos de feminismo e indicando en cada caso unha acepción aproximada así como as distintas etapas de formación da conciencia e do proceso. Desenmarañamos así o novelo novelado da historia do feminismo, xa que en certa maneira, como di a súa autora, ten que ser lido a modo de relato.

Non obstante, se ben o denso ensaio constitúe unha obra de referencia básica polo seu carácter totalizador e integrador cabe dicir que certamente as trinta páxinas de bibliografía con que Blanco pecha a obra son unha extensa e pormenorizada guía para percorrer os camiños da historia das mulleres e do noso recente recoñecemento como tales.

Esta obra, que naceu como culminación dunha paixón e unha homenaxe, ofrécenos unha visión completa do movemento de mulleres, aproximación primeira no ámbito galego que continúa o carácter fundacional das obras anteriores da autora. E fica, como reza a cita de Luz Pozo Garza, *coma a páxina aberta dalgún libro suspenso na memoria en forma de pregunta.*

OLGA NOVO

Dieste e a arte galega

● RAFAEL DIESTE. *Textos e crítica de arte*. Edicións A Nosa Terra, Vigo, 1995.

Todos aqueles que ó saíren dalgunha exposición de pintura galega contemporánea (ou de ollaren algún libro de láminas sobre o tema) boten de menos ou sintan falta de certos lenzos (na que a temática se achega ós ismos que tanto caracterizaron a arte europea deste século, baixo as libres pinceladas da experimentación total) deberán reflexionar sobre ese sentimento florecido a destempo ou sobre ese hábito intelectual de crer que toda obra artística implica sempre modernidade e non novidade.

Acontece que en arte o novo é sempre froito da creatividade, polo que creación e novidade veñen compatir o mesmo significado. Deste xeito, baixo a licencia dos filólogos, poderiamos considerar que toda obra artística só existe, en si, se é froito da "novación" (aínda que a moda viva sempre da seiva da renovación e a innovación requira, a cotío, un mergullo na corrente desa moda).

> ... e a roupa vella non ten por que ser hortera, o que ocorre é que o Sr. Tempo sempre utiliza as coisas cun lixeiro sobe,...

Estas serían as palabas dun viandante interesado nos feitos culturais do seu contorno.

A verdade é que a pintura galega non viviu días felices de vangarda propia, baste recordar a exposición de "Amigos del Arte", patrocinada pola Embaixada

de España e os Centros Galegos de Bos Aires e Montevideo, en Bos Aires en agosto de 1929. Pois ben, alí, da man de pintores como Álvarez Sotomayor, Manuel Abelanda, Juan Luís López, Francisco Llorens, Carlos Maside, etc; os temas, en lenzos figurativos, non abandonaron nunca a paisaxe física e humana da realidade rural galega, estereotipando unha vez máis o acto de percepción que busca en cada cadro o máis persoal de quen o contempla.

> ... formámonos socialmente dentro duns marcos culturais (circuítos de consumo) que non eliximos e concluímos por considerar que a liberdade de percepción estética desfroitada é só "nosa". Mediatizamos moitas das nosas apreciacións estéticas a través do peso cultural que carrexamos e non deixamos "a xanela aberta" para que a fresca fragancia dos sentimentos entre en nós, facendo do acto de percibir un territorio de infinitas sensacións e matizacións persoais, libres da rexa intelectualidade vertical (que vira o ollo diante do sinxelo e inmediato)...

Se ben o libro *Textos e crítica de Arte* (serie de 35 escritos dos coñecidos ata agora sobre estética de Rafael Dieste) que María Antonia Pérez preparou para Edicións A Nosa Terra non nos brinda, de xeito directo, algunhas engrenaxes do acto de percepción estética que Dieste tivo diante do particular (pintura galega) fronte ó universal (pintura de vangardas), nin nos descobre un crítico de arte que procura superar o seu tempo (nada criticable porque tampouco esta era a súa intención); si, por outra banda, nos leva ó encontro dunha pintura contextualizada na realidade galega (pintor, pintura e contemplador) baixo a visión dun home atento á vida e obra do autor (lémbrese que Dieste era amigo de moitos deles).

Aínda que os escritos deste libro, traducidos do castelán por Anxos G. Sumai (excepto catro textos conservados no propio galego de Dieste) nos mostre a ampla faceta dun home que, sensible á arte galega, converte a súa pluma nun cicel co que esculpe diferentes textos (desde artigos publicados en xornais como *Galicia* ou *El Pueblo Gallego*, durante a dictadura Primo de Rivera, pasando por anotacións feitas en exposicións de pintura ou escultura, ata conferencias ou artigos para revistas de arte e catálogos), e, aínda que estes escritos respecten a liña cronolóxica da biografía de Dieste (o que nos permite recoñecer as diferentes apreciacións que el fixo ó longo da vida sobre a arte galega), non por iso temos asegurada unha comprensión máis profunda do que Dieste pretendía dicir, pois, ó estarmos diante dunha morea de textos que reúnen obxectivos e contidos distintos, sempre cabe a posibilidade de perdermos o fío da lectura.

Pero esa perda queda superada e compensada por todos aqueles que se deteñan e veñan aguzar a atención nalgúns textos como "A arte e o Eros", "Expresionismo", "Sobre unha exposición de Luís Seoane" ou a "Inauguración do Museu Carlos Maside" xa que neles se recollen, a xeito de compás, as principais preocupacións, valoracións e apreciacións que Rafael Dieste deixou sobre a estética galega do seu tempo.

> ... entón, como nin a labrega nin a nena miraban, senón que estaban sumidas no prodixio do Pórtico, eu quedei sumido tamén nel; entendín o que era pertencer a un pobo; reparei que non mirabamos nós senón que o Pórtico nos miraba...

Este fragmento está tirado de "Sobre unha exposición de Luís Seoane", conferencia pronunciada na exposición de Luís Seoane en "Amigos da Arte" de Montevideo, no ano de 1946, e recollida por Esther de Cáceres.

Non obstante, aínda que os textos escritos en lingua galega son escasos, temos a sorte de que nelés se condensan algunhas consideracións estéticas, dignas de seren mencionadas: para el, o pintor debe posuír un modelo interior que guíe a creación, de xeito que así poida fuxir da tosca copia; cre que o tempo é un elemento que participa no feito artístico, caracterizándoo e identificándoo, como pode participar calquera outro elemento concreto que envolve a actividade artística (opción temática escollida polo pintor, material utilizado, cromatismo que procurou acadar, cores empregadas, etc); considera a ideoloxía do creador dentro das circunstancias sociais e non desde a súa perspectiva ideolóxica; aposta por unha estética galega orientada por un motivo (un mestre, a esixencia do público ou unha teoría estética) que axunte os creadores, etc.

En definitiva, hoxe en día corremos o risco de compartir unicamente as opinións estéticas que os medios de comunicación nos brindan e de esquecermos o contexto social que envolve a obra e o seu creador; de deixármonos seducir polas obras máis consagradas e descoidarmos, tal vez por preguiza, dunha pléiade de pintores menores, dignos de seren lembrados (véxase, como exemplo, a Manuel Abelanda con lenzos como "De la costa brava" ou "Soyo isto deixou o fidalgo", a Antonio Fernández ou a Mariano Tito, etc, dentro da temática costumista e paisaxística). En fin, a lectura deste libro pódenos ser moi útil, pois nos brinda a posibilidade dun achegamento á plástica galega desde a sensibilidade dun home que, aínda cunha escasa producción en lingua galega, se mantén atento á súa cultura (consoante a un "virtual" receptor ou contemplador da obra de arte) dentro, sempre, dun contexto social pouco propicio para as actividades artísticas.

LUÍS FERNÁNDEZ PÉREZ

Axitacións campesiñas na Galicia do século XIX

● CARLOS VELASCO SOUTO. *Axitacións campesiñas na Galicia do século XIX. Resisténcias antisenhoriais no trânsito do Antigo Réxime á sociedade liberal (1808-1820).* Editorial Laiovento. Noia, 1995.

Afortunadamente os estudios agraristas seguen gozando de boa saúde no solar galaico. A renovación metodolóxica iniciada a principios dos oitenta segue a dar os seus froitos. Un deles está constituído pola obra que comentamos.

Ata agora a meirande parte dos estudios sobre o campesiñado galego limitábanse ó ámbito temporal do primeiro tercio deste século, período de intensa actividade, tanto económica como sociopolítica no campo. Un primeiro acerto do autor radica, pois, en brindarnos a posibilidade de coñecer algo acerca do

comportamento do campesiñado nunha época bastante máis distante e descoñecida. Pero é que ademais, o período analizado, aínda que relativamente breve, trata dunha conxuntura de especial importancia, pois neses anos ten lugar a Guerra da Independencia e a aceleración da descomposición do Antigo Réxime no camiño cara ás novas formas liberais e capitalistas.

Un dos fíos conductores que guía a análise de Carlos Velasco é a superación dos tópicos acerca da mansedume e conservadurismo do campesiño. Se ben esta visión perdeu forza nos ambientes universitarios desde o mentado reenfoque historiográfico, non é menos certo que a falta de estudios acerca da situación e actitudes dese importante axente social ó longo da pasada centuria nos soe levar a incorrer implicitamente nesas mesmas visións, agora algo máis retrotraídas no tempo.

Como sinala claramente o título da obra, esta céntrase na análise dos conflictos de carácter antiseñorial. Esta autolimitación, que fai factible a investigación, pode, sen embargo, conlevar unha visión reduccionista do que era o conxunto de factores xeneradores de conflictividade na sociedade labrega. Deste modo, conflictos de raíz fiscal fronte ó novo Estado exactor, de tipo horizontal no seo da propia comunidade ou en áreas máis dinámicas de etioloxía mercantil diante de intermediarios poden ficar escurecidos.

A primeira constatación de carácter global que se deduce da lectura desta obra, salientado polo propio autor na introducción, é o carácter xeneralizado da conflictividade labrega neses anos. Isto non é un fenómeno exclusivo de Galicia pois a historiografía peninsular recolle situacións semellantes noutras rexións.

Aínda que os conflictos teñen un marco xeográfico moi amplo, indicativo das profundas razóns de base que os sustentan, detéctase unha meirande densidade na conca do río Sil, que o autor explica polo carácter colectivo das rendas forais e pola mellor organización das súas comunidades. Hai que sinalar ó respecto, nunha perspectiva de longa duración, que esa bisbarra xa era no século XVIII unha zona "quente" e hao seguir sendo no primeiro tercio do século XX.

O detonante que facilita e impulsa a explosión reivindicativa procede da Guerra da Independencia. Dunha banda, a medranza da presión fiscal para a súa financiación provoca descontentos nunhas economías labregas que manteñen un fráxil equilibrio de supervivencia. En segundo termo, os cambios institucionais que se están a producir pola lexislación das Cortes de Cádiz, en especial o decreto de abolición de señoríos, proporcionan unha base legal para a actuación labrega. Anotemos, neste senso, que nesa época a meirande parte das mobilizacións campesiñas teñen lugar dentro do marco xurídico. Trátase, xa que logo, dunha conflictividade que se manifesta a través dos preitos, pola vía xudicial, rara vez mediante a compulsión violenta.

Son preitos que nalgúns casos alcanzan unha tramitación plurisecular, o que enlaza co tempo longo característico das sociedades rurais, cunha problemática de fondo que persiste ó longo de varias xeracións, aínda que naturalmente adaptándose ás circunstancias concretas marcadas por cada época.

¿Cal foi o resultado de tantas e tan difundidas protestas? Se nos atemos ás sentencias xudiciais, concluiriamos que na meirande parte das ocasións o saldo foi a derrota do campesiñado. Porén, sería unha interpretación superficial e excesivamente "superestructural". Se descenderamos ó microcosmos de cada

comunidade implicada atopariamos que con frecuencia, a pesar da sentencia xeralmente favorable para o señor, este adoitaba chegar a transaccións cos labregos, aliviándolles as cargas que soportaban.

En definitiva, estamos diante dun traballo que, sen grandes pretensións teóricas pero traballando a pé de fábrica, permítenos unha vez máis, desterrar o tópico da Galicia rural coitada e inmutable.

ALBERTE MARTÍNEZ LÓPEZ

Unha análise sociolóxica do catalanismo

■ JOAN-LLUÍS MARFANY. *La cultura del catalanismo.* Editorial Empúries, Barcelona, 1995.

Joan-Lluís Marfany, profesor da Universidade de Liverpool, é un dos máis importantes estudiosos do *modernisme* catalán, o movemento literario-político-artístico que toma as rendas deixadas polos homes da *Renaixença* e introduce a *modernidade* na literatura e na política nacionalista catalana. En puridade, pódese dicir que os homes do *modernisme* son os que dan o paso do rexionalismo ó nacionalismo. Despois de varios volumes sobre diversos aspectos do modernismo —un dos libros de Marfany titúlase precisamente *Aspectes del Modernisme* (1975)— dá ó prelo un volume que nace marcado pola polémica, debido a certos traballos periodísticos que apareceron en xullo de 1995, é dicir, dous meses antes que aparecese o libro nas librerías.

O libro é *La cultura del catalanisme*, no que a través dun estudio polo miúdo desta "cultura" Marfany intenta unha análise sociolóxica do catalanismo —cando fala de catalanismo, avisa no prólogo, está a falar de nacionalismo—. O libro divídese en tres partes: "Os homes", "As ideas", "A cultura", e un epílogo, no que formula unha serie de interrogantes que aínda están por dilucidar pero que pertence a outro período histórico, posterior ó estudiado polo autor (1886-1906).

Na primeira parte, Marfany sinala unhas poucas datas sobre o nacemento do nacionalismo; e como data crucial, o 21 de outubro de 1886, coa fundación do Centre Escolar Catalanista, filial do Centre Català. Mais "a auténtica transformación do catalanismo nun nacionalismo con todas as letras, prodúcese nos anos do cambio de século, entre 1898 e 1901" (p. 28). É neses anos que o catalanismo, un movemento esencialmente barcelonés, se espalla, aínda con non moita forza, ó resto de Cataluña. Marfany dá, para 1900, entre 2.500 e 5.000 militantes en toda Cataluña. 1898, co "desastre" español, é a gota que colma o vaso. Ou sexa, o momento en que os catalanistas deciden que cómpre romper con España. A iso hai que engadir as razóns de fondo, estructurais, xa que a xente non decide facerse nacionalista nun día. A causa de fondo, mera hipótese segundo Marfany, é o crecemento do sector terciario nunha época de crise eco-

nómica e social. Hipótese que tira dos datos que aparecen no segundo capítulo desta primeira parte: "¿Quen eran os catalanistas?" Polos datos que posúe o autor, en 1897 o catalanismo era un movemento burgués, non pequeno burgués nin menestral (de clase media). É a partir do ano 1900 que tres elementos van medrar: os médicos, os farmacéuticos e os dependentes, estes últimos os que máis "falan". Con todo, aínda en 1904, na asemblea de Barcelona, a maior porcentaxe corresponde a propietarios. A finais do período estudiado, o medre é sempre dentro da clase media, porque, como di Marfany, o número de propietarios é limitado. Tamén é importante o número de clérigos —unha parte da igrexa usou o catalanismo para os seus fins— e de estudiantes.

A "As ideas" dedica a segunda parte ("Os catalanistas e a política", "O catalanismo de esquerdas" e "A teoría da nación catalana"). Cando o catalanismo decide entrar en política, comezan as primeiras divisións. Sobre todo, e como pasa sempre, cando se producen as primeiras desfeitas. É entón que unha parte do movemento defende o non entrar en política. É máis, o movemento era antipolítico, sobre todo por medo a que a política destruíse o mito da "unidade" dos nacionalistas. É dicir, Cataluña, a nación, estaba por cima de todo e os seus fillos non poden estar enfrontados. O inimigo eran os outros, os republicanos lerrouxistas —e os anarquistas e os socialistas—. Pero á fin, decidiron entrar en política; e a historia canónica, a que se le en libros de textos e enciclopedias, é que un grupo de catalanistas, comprendendo a esterilidade do radicalismo, decidiron entrar en política, aliándose a uns e outros e acadando concesións concretas. Foi, en 1901, o gran éxito electoral da Lliga e o seu medre. Os radicais de Unió Catalanista foron esmorecendo e continuando a predicar a "utopía". Utopía que máis que dirixir a súa estratexia, como ben sinala Marfany, agachaba a falta total de estratexia. Se a falta de estratexia era total no movemento catalanista, o autor destrúe tamén outro mito: o catalanismo de esquerdas. O famoso catalanismo de esquerdas era unha versión suavizada dun estado corporativista. Cando Cataluña sexa libre non existirán conflictos sociais, mentres tanto, os traballadores non deben caer nas trampas dos demagogos (anarquistas) e deben mellorar o seu nivel. E os empresarios deben comprender as necesidades dos obreiros. Para o "catalanismo de esquerdas", xa que logo, a solución do que chamaban "o problema social" virá dada en canto os obreiros se fagan catalanistas, esa era a súa solución; por outra banda, nunca se formularon o problema de crear un "sindicalismo catalán". O delirio ideolóxico dos catalanistas de esquerda chega a tal extremo que mesmo están en contra do descanso dominical.

Non existiu un catalanismo de esquerdas. Era este unha utopía mesocrática que, como sinala Marfany, rozaba o racismo e o proto-fascismo. Non houbo obreiros no catalanismo, senón artesáns que intentaban exorcizar o horrible espectro da proletarización.

O último capítulo da segunda parte está dedicada á teoría da nación por parte dos catalanistas. A irracionalidade prima. De primeiro, bótase man da raza: os cataláns son arios, os españois semitas. A terra fai a nación, a nación define a terra. Son cataláns porque existe unha terra catalana. Se fosen exterminados todos os cataláns e o territorio fose de novo poboado nun termo non moi remoto, tornaría nacer o pobo catalán. Non un pobo catalán, senón o pobo catalán. O catalanismo inventa un inimigo: os casteláns, e divulga a teoría —vixente ata hai ben pouco— dunha inmigración castelá que vén a Cataluña a vivir parasitariamente dunha riqueza que non axuda a crear e a causar, ademais, uns problemas sociais

que doutra maneira non existirían. O autor vai tirando do esquezo interesado toda unha serie de textos onde, de Maragall a Prat de la Riba pasando por Eugeni d'Ors, Alomar e Jaume Brossa, é dicir, da dereita á esquerda do catalanismo, aparecen todos estes tópicos dunha ideoloxía que se define "contra o outro". O catalán é radicalmente diferente do castelán; non é español, ou, mellor dito, diferentes non: exactamente opostos.

A última parte está dedicada á cultura. "Como se expresaban", "O que facían (1). Catalanismo e cultura", "O que facían (2): inventando tradicións", e "Catalanismo e modernismo". Os catalanistas, como os anarquistas, teñen unha "soa idea". Son homes da "idea". A idea é a nación catalana, á que nomean *la terra, la mare*, sen posesivo, xa que este é innecesario, non pode haber outra. Os catalanistas son fillos da terra, e as súas doutrinas "non son invención de ningún político, senón fillas da mesma terra". Ás veces, Cataluña é chamada *el terrer*, é dicir, terra onde se vive, terra onde se cría unha persoa. *Terrer*, invención lingüística, é sinónimo de terra. Outras palabras que usan son *ferm*. Todos os catalanistas son *ferms*, que no diccionario Fabra acabará sendo sinónimo de "moi bo". *Via fora!*, *Llevor* (semente), *jove*, *sanch jove* (sangue novo), metáforas vexetais, *ara es l'hora* (agora é a hora), son as expresións e as palabras máis usadas que Marfany analiza polo miúdo. Sobre o tema da cultura, a conclusión á que chega o autor pode dividirse en dúas: a cultura catalanista móvese dentro dun código de valores tipicamente de clase media e os catalanistas non facían literatura: eran a literatura catalana. Vén logo unha pequena análise sobre erotismo e sexualidade na poesía catalanista e Marfany descobre que logo de ardorosos versos eróticos, á fin aparece unha moral nacional-católica que nada ten a envexar á poesía dun Marquina ou un Pemán.

No segundo capítulo dedicado ó que facían, "Inventando tradicións", o autor aúna unha investigación a un sarcasmo maior ó que atravesaba o volume. Demostra como a *sardana*, a danza nacional de Cataluña, era completamente descoñecida a finais do século XIX a todos os cataláns, agás os da zona de onde é orixinaria: o Empordà, a Garrotxa, etc. É a partir de 1903 cando se desenvolve toda unha literatura sobre a sardana ata acadar o lugar de "danza nacional" que ocupa hoxe. Fala sobre o excursionismo, o canto coral, desmitifica un e outro; amosa como o catalanismo usounos para a súa causa aínda que para iso fose necesario desnaturalizalos. Narra como *Els segadors* se converteu no himno nacional de Cataluña a partir da música dunha canción obscena e un romance sobre a guerra dos segadores. E o último apartado está dedicado á lingua, onde, sen pelos na idem, escribe: "Finalmente, como todos sabemos, a lingua nacional sería propiamente inventada, pero non sen a intervención decisiva das novas institucións catalanas e, mesmo así, o proceso sería demasiado longo —aínda máis que o invento da canción tradicional ou do baile nacional— e, en certa maneira, nunca acabado. E é que a lingua era e é de todos os cataláns, e non unicamente dos nacionalistas" (p. 352).

"Catalanismo e modernismo" é o último capítulo. Se o catalanismo de finais de século, ata o nacemento do nacionalismo propiamente dito, fose un movemento de defensa dos costumes e usos tradicionais perante os ataques da modernidade, ó se unir ó modernismo entra na modernidade. Unha modernidade dictada polas elites capitalistas dos países europeos máis avanzados; unha modernidade que aunaba, naquel momento preciso, o idealismo ó irracionalismo e segregaba unha elite proto-fascista. O modernismo vai darlle ó catala-

nismo un matiz nacionalista, e "cultura, tolerancia, humanitarismo; por outra parte, inmobilismo social, arrogancia de clase, racismo. Son as dúas caras do modernismo mesocrático, as dúas caras do catalanismo. A revista titúlase, tipicamente, *Vida*; pero tamén se subtitula, con ecos non menos significativos e turbios, 'Revista de Cultura étnica y social'" (p. 378).

No epílogo Marfany faise varias preguntas e lanza diversas hipóteses. Entre elas a máis interesante é a que di que despois de Solidaritat Catalana, o catalanismo imprégnase de republicanismo e a esquerda catalana, para a que o catalanismo era un movemento conservador, reaccionario e clerical, incorpora ó seu programa moitas das reivindicacións do catalanismo. ¿Que aconteceu para que iso ocorrese? O libro detense nese preciso momento, pero os estudios de E. Ucelay da Cal e Borja de Riquer poden axudar a comprender o fenómeno.

Escrito nun estilo áxil, divertido, irónico, cheo de sarcasmos, ligando certos *tics* do pasado ó presente dos partidos nacionalistas, *La cultura del nacionalisme* é un libro polémico *per se*. Publicado en vésperas de campañas electorais (autonómicas e xerais) pode converterse nunha arma arroxadiza e non provocar o debate que debera suscitar: ¿é o irracionalismo, o elitismo arrogante, consubstancial ós partidos nacionalistas cataláns? Polo de agora, a historia demostra que si, e non hai máis que escoitar ós líderes de Convergència Democrática de Catalunya ou de Esquerra Republicana, onde a figura do "outro" continúa a ser exorcizada. Joan-Lluís Marfany deu un estudio serio, polo miúdo, da cultura do catalanismo, unha cultura dual: tolerante e irracional. Un catalanismo que se tivo que enfrontar a outro nacionalismo, o español, que na primeira década do século —e a medida que este avanzaba, cada vez máis— se facía a cada paso máis agresivo e reaccionario e xustificaba a inxerencia dos militares na vida política. Un estudio que bota por terra as teses dun catalanismo popular (Josep Termes e Albert Balcells, nestes momentos os historiadores oficiais do nacionalismo catalán) que sería a base do nacionalismo posterior; un nacionalismo das clases populares que nunca existiu. Foi, e é, un nacionalismo mesocrático, desvinculado tanto da grande burguesía industrial e financeira como das chamadas camadas populares. Un nacionalismo que aínda hoxe atopa traidores en todas partes e que aínda hoxe, na súa versión máis radical (ERC) continúa a ser intolerante, irracional e cerrado, que clama por unha Cataluña uniforme, na que a diversidade cultural sexa, simplemente, un corpo morto.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ

A última antoloxía da poesía galega dos oitenta

■ LUCIANO RODRÍGUEZ. *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy.* Deputación Provincial de Granada, 1995.

Con este suxestivo título acábase de publicar a última antoloxía da poesía galega da década dos oitenta, nesta ocasión baixo a responsabilidade do pro-

fesor e crítico Luciano Rodríguez. *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy* preséntase cunha edición bilingüe dos textos poéticos escollidos —en galego e en español— na colección "Maillot amarillo", que conta entre os seus asesores co poeta Luis García Montero e na que, con anterioridade, xa se deron a coñecer as versións españolas de *Els dies antics* de Alex Susanna, *Edat roja* de Joan Margarit e unha *Escolma poética* de Ramiro Fonte.

Luciano Rodríguez é un bo coñecedor da poesía galega e da súa autoría é outra antoloxía titulada *Desde a palabra doce voces. Nova poesía galega* (Sotelo Blanco, 1986) editada para consumo interno da nosa literatura e que serviría como base para a preparación do volume que hoxe reseñamos.

De feito, ó amplo estudio introductorio que precede á escolla dos poemas segue, con case total exactitude, aquel que o antólogo fixera cando se publicou a edición de 1986. As poucas diferencias que se observan débense máis á procura dunha maior sutileza e precisión nos comentarios que a mudanzas de criterio. Así, mantense de primeiras unha explicación sobre o concepto "poesía galega dos oitenta" na que Luciano Rodríguez dá conta da eclosión de títulos importantes de poetas novos que se produciu nos anos 1979, 1980 e 1981, citándonos sete poemarios que marcan o inicio dunha nova paisaxe poética.

Haberá que preguntarse por que non retrotraerse a 1978, ano no que Xavier Seoane publica *Poesía experimental* e no que tamén aparece *Paisaxe de Glasgow* de Vicente Araguas, home que viña da poética social dos Voces Ceibes e que tamén se mostra innovador, sendo esquecido nos dous estudios introductorios de Luciano Rodríguez.

A seguir ofrécese ó lector unha "Brevísima síntesis panorámica" para dar unhas pinceladas sobre a nosa poesía de preguerra e de posguerra, coas que percorre os máis importantes movementos estéticos da nosa lírica desde o hilozoísmo, o creacionismo e o neotrobadorismo ata a poesía social ou comprometida, desde Noriega Varela ata Celso Emilio Ferreiro, nunha viaxe veloz por nomes de sobras coñecidos nas nosas latitudes e seguramente non tanto para os lectores e lectoras do Estado español.

Ambos e dous estudios (1986 e 1995) coinciden así mesmo en sinalar o ano 1976 como o do cambio de rumbo da poesía galega pola aparición dos libros *Con pólvora e magnolias* de X. L. Méndez Ferrín e *Mesteres* de Arcadio López Casanova. Sorpréndenos enormemente o inmobilismo xeneralizado da nosa crítica á hora de enxuizar este acontecemento. Tan só Xosé Ramón Pena (nun artigo sobre a nova poesía galega publicado na revista da Asociación de Escritores en Lingua Galega, *Nós* 2, 1987), Manuel Forcadela e Miguel Mato, estes máis timidamente, cuestionan o valor iniciático de Ferrín, do que X. R. Pena dirá que "non terá unha influencia decisiva na estética dos poetas novos, pero tamén haberá que seguir dicindo que si tivo un influxo decisivo canto a actitudes cara ao propio feito poético e cara á apreciación sobre a mesma lírica". E engade que o protagonismo de López Casanova é moitísimo menor.

Á hora de esconxurar tópicos o propio Luciano Rodríguez podería botar man das respostas dos doce poetas da antoloxía de 1986 ó seu inquérito, onde algúns deles confesan o influxo de Ferrín pero ningún deles cita a Arcadio López Casanova que, xa vai sendo hora de o dicir publicamente, era practicamente descoñecido no ámbito da nosa literatura.

Tamén nos causa sorpresa que Luciano Rodríguez sosteña que "Álvaro Cunqueiro está detrás de la poesía ferriniana", e que emparente a obra de López Casanova coa poética de Aquilino Iglesia Alvariño. No tocante á primeira aserción non só Ferrín, senón tamén os poetas dos anos oitenta teñen unha débeda con Cunqueiro, pero é desmedido falar do pouso de Iglesia Alvariño, aínda que teñamos por interesante a obra do autor de *Cómaros verdes*. E, desde logo, calquera dos outros nomes de poetas de posguerra contribuíron en igual ou maior medida á creación da nova atmosfera poética, iso é incontestable.

No apartado seguinte o antólogo apunta 1977 como o ano de chegada dos poetas novos e, máis unha vez, recorre ós lugares comúns da nosa crítica para evidenciar o protagonismo de grupos como Rompente, Cravo Fondo e Alén. E nós, de novo, estamos con X. R. Pena para dicir que nada (ou moi pouco) da actitude de Rompente habería de permanecer nos poetas que comezan a publicar a finais dos setenta, que Cravo Fondo eran epígonos dunha poesía de corte social e que Alén nunca existiu na forma e contido usuais nos grupos poéticos. Desde o noso punto de vista, dos Rompente só Alfonso Pexegueiro deixou pegadas na década referida mentres que Reixa, Romón ou Avendaño non impregnaron a nova estética senón que foron un minoritario e contestado contrapunto (totalmente ignorado pola maioría dos poetas e dos lectores e lectoras de poesía, que son poucos máis que os poetas sen estaren todos os que a escriben).

Complétase a introducción de Luciano Rodríguez cun repaso á configuración do ambiente literario na época a través dun percorrido polos premios e as revistas, iniciativas moitas delas hoxe desaparecidas, que se revelaron como elementos importantes na década —aínda o son na actualidade— por contribuíren á promoción das novas voces poéticas.

Finalmente o antólogo establece "Algunos rasgos comunes" e analiza as "Propuestas temáticas". Nestes apartados a redacción final de *Los caminos de la voz* distánciase substancialmente do prólogo a *Desde a palabra, doce voces*. Na antoloxía de 1986 seguía unha relación entre os grupos poéticos e os lugares xeográficos que bebe directamente do traballo "Dez anos de poesía galega" de Henrique Monteagudo (*Grial* 89, 1985) onde o seu autor sinalaba: "As cidades, Santiago, Vigo e A Coruña, son o hábitat do poeta galego dos nosos días", o que —sen deixar de ser certo naquel momento— non é unha característica suficiente para a distinción de grupos poéticos. Este mesmo criterio de veciñanza e camaradaxe foi o que impulsou tamén antoloxías como *De amor e desamor*, I (Do Castro, 1985) que reunía textos de dez poetas coruñeses.

De maneira acertada, Luciano Rodríguez obvia desta volta aquela clasificación e limítase a salientar algúns dos trazos comúns: culturalismo, preocupación polos aspectos formais, preocupación polo idioma, tradición e modernidade. Así mesmo ensancha de maneira importante as propostas temáticas e ó Amor —erotismo— e sensualidade que recollía en 1986 engade agora os seguintes elos: o tempo, o paso do tempo, a morte, a presencia da natureza, o carácter elexíaco, a epicidade e o civismo, e a reflexividade escritural e a metapoesía.

Sen dúbida, este último apartado é, pois, a suxestión máis importante e novidosa das que se propoñen no Prólogo a *Los caminos de la voz*, estudio que remata como empezaba. Iniciábase cunha longa cita sobre a utilidade da poesía en boca de Octavio Paz e acaba contestando á pregunta "¿Están enmudeciendo los poetas?" cun longo parlamento do filósofo alemán Hans-Georg Gadamer.

A respecto dos poetas antologados tamén se producen notables diferencias xa que as doce voces de 1986 redúcense a seis: Xavier R. Baixeras, Xosé Mª Álvarez Cáccamo, Xulio L. Valcárcel, Pilar Pallarés, Ramiro Fonte e M. A. Fernán-Vello. Desaparecen Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Manuel Rivas, Manuel Forcadela, Román Raña, Eusebio Lorenzo e Paulino Vázquez, e incorpórase Baixeras.

Como ben di Luciano Rodríguez: "De entre muchos poetas que podrían figurar en esta antología, el antólogo se ha inclinado por seis nombres que considera representativos de la poesía gallega actual. Creo que son todos los que están, lo que me temo es que no están todos los que son", para confesar posteriormente que a selección de textos é responsabilidade propia aínda que contase coa colaboración dos poetas.

As versións son dos propios autores, agás uns poemas de Ramiro Fonte que traduciu Baixeras e os de Pilar Pallarés que versionou o antólogo, ó igual que unha parte dos textos de Fernán-Vello. E aquí habería que recorrer ó vello e coñecido aforismo italiano "traduttore, tradittore" pois, aínda que os poetas salvan xeralmente con acerto os atrancos e a dificultade de se versionaren, ás veces atopamos erros dificilmente perdoables como a autotraducción de Cáccamo ou a traducción de Luciano Rodríguez duns versos de Fernán-Vello ó converteren ambos e dous o galego "ruibo" no español "rubio" (isto é, dourado, cando no noso idioma ruibo é sinónimo de vermello, encarnado). As "formigas ruibas" de Cáccamo pasan a ser "hormigas rubias" en español e "fogo ruivo do vento" de Fernán-Vello convértese en "el fuego rubio del viento". Tampouco se xustifica que X. Valcárcel cambie o seu verso "fainos vulnerábeis" por "nos hace frutos vulnerables" ou "un mar longo e laranxa" por "un mar anaranjado" ou "¡Renxen os mastros!" por "¡Cómo crujen los mástiles!", entre outros, que non se deben a razóns métricas nin de sentido.

De feito, as mudanzas que fai Xavier R. Baixeras son moitas máis, pero sempre teñen fundamentación ó estar obrigado a elas por motivos de métrica. Por isto mesmo é un pracer observar como estes problemas de medida son resolvidos de maneira habelenciosa, convertendo "comboios" en "vagones", "poltronas" en "hamacas" ou "as laranxas balofas" en "las más huecas naranjas", nun delicioso xogo que demostra a súa capacidade de traizoar minimamente o sentido para respectar a forma dos versos nas estrofas.

Tampouco entendemos que cando Pilar Pallarés escoita a música das rúas "—há morangos cerejas meloa muito fresca—" que nos leva por algunha vila ou cidade portuguesa, Luciano Rodríguez traduza este verso para o español coma se fose outro calquera da composición poética de maneira que o baleira do seu sentido orixinario.

Outros moitos versos poderían admitir versións máis adecuadas, en calquera caso son pequenas eivas reparables que non embazan o resultado final, polo demais proveitoso dunha tarefa sempre difícil, pouco grata e chea de responsabilidade como é a de preparar unha antoloxía poética coa súa traducción.

Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy de Luciano Rodríguez axudará, certamente, a un mellor coñecemento da poesía recente do noso país e o extenso estudio introductorio que acompaña a escolma, malia as deficiencias que lle puxemos, supón unha tentativa interesante de clarificación non só para especialistas ou estudiosos senón tamén para calquera lector ou lectora que

desexe posuír unha panorámica da nosa literatura nacional no ámbito lírico.

O aparello crítico que achega Luciano Rodríguez contribúe, cunha boa dose de didactismo pola claridade e profundidade das súas propostas, a espallar a nosa palabra poética e a que cada vez se vaian coñecendo máis os poetas da nosa terra alén das nosas fronteiras. Calquera obra que se escriba con estas premisas estará a facerlle un inestimable servicio á nosa cultura.

MIRO VILLAR

Unha cala de voces novas no "bosque de las letras" castelás

Así transcorren as cousas na trama da selva literaria castelá: entre celebracións, premios, recoñocementos tardíos que tentan paliar inxustos silencios, entre aplausos brandos a historias fáciles, entre tal algarabía de voces novas e vellas que resulta difícil atopar, entre tanto producto de consumo editorial, a escritura rigorosa que, como escribe Juan Goytisolo, "ambiciona añadir algo al árbol frondoso de la literatura". Sobre moitos autores, non cabe dúbida ningunha pero xusto é dicilo, hai toda unha ristra de libros que repiten de forma abusiva fórmulas pouco ocorrentes, que incorren en historias fáciles e van enchendo as letras castelás de andrómenas gabadas pola crítica e promocionadas polas respectivas editoriais, e que contan sempre coa boa acollida dun público ávido de argumentos fáciles que acaben cando remata o libro. Todo isto colabora coa afirmación de Goytisolo, lúcido sempre nas súas conxecturas, e dificulta o abrirse camiño do texto literario que lle torce o xesto a ese mercado plebiscitado polo gran público. Autoridades indiscutibles lamentan que a novela almacene títulos que non aportan nada e confunden o rigor creativo co producto editorial, quéixanse da ausencia de personaxes e argumentos sólidos no panorama actual, denuncian a escaseza de discursos literarios en obras pretendidamente literarias. En medio destas consideracións incorpóranse voces novas ás vellas pedindo abrirse paso entre controvertidas reaccións. Protéxenas sólidas editoriais e moitos regálanlles cumpridos por entenderen que de entre elas hai máis dunha promesa, pero moitos reaccionan tamén contra ese afán excesivo de confiar na xuventude coma un valor recomendable de seu. Falamos dunha tanda de escritores que coinciden en naceren nos anos sesenta. Non tentamos poñerlles a etiqueta de xeración nun senso histórico, por suposto, nin compoñer unha poética cos riscos duns e outros. Son voces independentes, autónomas, coincidentes na mirada a un modo e a unha sociedade confusa. Non lamentan adversidades pasadas nin arrastran culpas sen dirimir ou contradiccións que non se despexan. Son unha xeración, en palabras de Belén Gopegui —unha das escritoras con máis visos de destacar neste xénero— "un tanto dispersa, con unas señas de identidad menos marcadas, máis frágiles, que las de esas otras que vivieron circunstancias históricas diferentes". Son autores distintos e dispares; foxen dos cánones da novela clásica, de mandamentos estéticos; non son narradores ó uso, escriben diferente e argumentan o seu sentir. Cambian a letra das historias e

fanlle fronte ás recriminacións dos que berran que a imaxinación creadora, a capacidade de crear, está en crise. Algúns xa recibiron merecidos recoñecementos cando se presentaron como autores de poesía, e agora arrímanse á novela nun momento en que os parámetros deste xénero se cuestionan e discuten sen chegar a nada claro. Non podemos vaticinar se serán moda efémera, pero si facer unha cala nas aportacións máis recentes e unha parada nos nomes verdadeiramente interesantes. Case todos se renden á primeira persoa, situando os acontecementos narrados na conciencia dos personaxes, expresan un estado de ánimo, escriben o que viven, como o viven, engadíndolle á historia literaria un novo sentido crítico da existencia. Velaí están: Eloy Tizón, Luis Magrinya, Ignacio Martínez Carrión, Juan Bonilla, José Ángel Mañas, Daniel Mújica, Luis Muñoz, Ray Loriga, Belén Gopegui, Felipe Benítez Reyes, Luís García Martín, Marta Sanz e Marcos Giralt. Entran con paso firme, non todos coa mesma forza, certo, pero si con eses sinais de identidade que veñen dados pola pluralidade de enfoques pouco marcados polo mercado. Os seus títulos representan unha proposta innovadora: *El frío, Entiéndame, Raro, Tocarnos la cara, Caídos del cielo...* chaman a atención pola brevidade e a nudez dos enunciados, e invitan ó lector a involucrarse neles e construír un sentido propio coa idea proposta.

Marcos Giralt Torrent e Marta Sanz son os últimos nomes incorporados a esta promoción. Do primeiro é o libro de relatos que leva por título *Entiéndame* (Anagrama), sete historias curtas que abordan do mesmo xeito, e con notable destreza, situacións fortuítas, fantásticas, probables ou casuais, todas razoadas desde unha ficción acertadamente argumentada que manipula quimeras recoñecibles entre ideas de orixinal enfoque e acertada resolución. *El frío* (Debate), de Marta Sanz, descobre a unha autora das que cumpren ese requisito que non esixe inventar peripecias argumentais asombrosas nin alardear dun inxenio lingüístico que descubra con sorpresa unha nova fórmula para especular sobre un mesmo. É o seu un deses libros enredados no discurso do pensamento que, sen abusaren do lugar común, ofrecen emocións de singular fondura escrutadas con intencionada frialdade, e lese coma un escrito que pensa e razoa desde o pensamento cotián instalado nas leis da mirada retrospectiva e insistente que impón o ritmo adecuado a un relato sen máis contexto co que queda apresado no texto, nin máis referencias das que atinxen a un estilo intenso de palabras taxantes e acertada distribución dos momentos que se eliden.

Da poesía á novela pasaron Benjamín Prado e Felipe Benítez Reyes, este último, con *La propiedad del paraíso* (Planeta), alenta fantasmas convocados pola memoria, que actúa aquí en calidade de personaxe literario, e zarandea recordos que, claro está, selecciona ó seu antollo e precipítanse sobre os suxeitos intimidándolles con escenas recortadas dun pasado que desde a distancia, nunca poderá contar toda a verdade sobre ese paraíso que se presume idealizado.

Vén sendo frecuente entre algúns destes autores o feito de servírense dun discurso sen modelos que retrocede ante un estilo pretendidamente literario deixando de lado a chamada clara vontade narrativa, mais non o afán humano de contar cousas.

Está claro que tal elección non é gratuíta e que escribir nesa postura que devalúa motivos recorrentes, esforzándose porque a súa andamiaxe pareza incongruente, ten que provocar discutidas reaccións naqueles que pensan que é alonxarse da novela transgredila desa forma. Pero resulta que esa forma, que ás veces

confunde porque aborda a realidade sen disimulo, vén acompañada dunha actitude que manifesta a súa decepción sen disfrazala con figuras retóricas, que rexistra a realidade inmediata sen escarbar nela e que deixa que sexa a súa desaprobación a que anime as historias. Certo que transgreden as normas estéticas da actividade narrativa pero non danan, en ningún caso, a misión de narrar a vida. En vez de "re-creala" apelando á imaxinación, portadora de argumentos ficticios, arrímanse ós riscos máis veraces do real convertendo en asunto novelesco os seus planos inclinados. Benjamín Prado acode a unha palabra de uso tan común como é *Raro* (Anagrama) para atrapar nela a categoría do singular e adxectivar á vez o que causa estupor e estrañeza. Se algunha sensación pouco habitual se desprende desta idea de estrañeza novelada é sorpresa, algo que quixeran gozar con máis frecuencia lectores esixentes. O protagonista é un rapaz normal que vive, e mira, e se para a ver que hai dentro dalgunhas conversacións, e compón coa súa experiencia, e as que deambulan pola súa errante historia, un fresco de posturas ante a vida. Con absoluta sobriedade de medios vai retratando situacións que poderían parecer insólitas, salientando a estrañeza que produce deterse a contemplar o engadido de absurdo que pasa inadvertido en situacións cotiás. Abusa de referencias míticas a figuras do cine e da música, pero faino razoando que unicamente eses mitos lles recordan ós personaxes que existe algunha relación entre eles e o pasado.

Así lles ocorre tamén ós protagonistas dunha das voces máis discutidas desta promoción: Ray Loriga, o máis polémico neste sentar precedentes na rebeldía dos modos e os procedementos expresivos. Nos últimos catro anos conseguiu significarse cunha opción estética que se atreve a prescindir do vestiario propio da ficción, e cunha proposta temática que ispe en escena a realidade que asedia ós rapaces de hoxe sen necesidade de empoleirarse nun lugar estratéxico, nin de apelar a ningunha rodeada maneira para expresarse. O seu primeiro libro, *Lo peor de todo,* sinalou a un rapaz calquera, deses que empezan a consumir a vida acurralados por un millón de falsas expectativas, e deixoulle constatar que o peor de medrar é ir descubrindo que son as cousas que parecen ter menos importancia as que empuxan a deixar de crer no mundo dos adultos. A sintaxe anárquica e unha linguaxe de espaldas a calquera eufemismo desconcertou a moitos, pero quedou cunha boa presa de lectores que vislumbrou a posibilidade dun escritor novo e diferente. A confirmación chégalle con *Héroes,* o segundo libro. O mesmo tema cunha disposición argumental máis complexa, e máis directa a corrosiva crítica dunha sociedade que se empeña en esquivar os máis novos. Crecen sen esperanzas, confían nas estrelas do cine e do rock, nas letras das súas cancións, nelas dilúen a ausencia de certezas porque elas lles axudan a olvidar que teñen medo e lles permiten tapar a tristeza mentres esperan que a música nunca os deixe tirados. Non hai heroes sen medo. O acerto deste libro tivo unha resposta rotunda por parte dun montón de lectores que pactaron de inmediato coa singularidade desta forma tan clara, acertada e directa de acordar a complexidade dun punto de vista que poucas veces se descobre. Firme e asentado no seu estilo publica pouco despois *Días extraños,* e agora outra tremenda e suxerente novela: *Caídos del cielo.* Unha historia curta na que todo sucede coma nun *road movie.* Disposta en catro secuencias —organizadas coma unha montaxe paralela de planos curtos e movementos básicos— recolle o suceso inevitable dun personaxe determinado polo entorno marxinal ó que pertence, diferenciado polo que conta o seu irmán, polo relato que fai do ocorrido sen valoracións morais

e sen pretender un exercicio de estilo. A súa declaración alterna cunha sucesión intermitente de *flash backs* que nos permiten ser testemuñas directas da reacción desatada. Nin a tensión da fuxida, nin as accións violentas ocupan os primeiros planos —a violencia non está neles, está no encadramento das secuencias—, nin sequera se incide no dramatismo da situación á que asistimos. "La cosa funciona así: te compras algo, te dan un ticket, tú lo pierdes, te agarra el guardia y tú lo miras con ganas de matarlo..." O seu irmán tiña unha pistola, e utilizouna, e tivo que roubar un coche e fuxir, cunha rapaza á que non coñecía, todo o lonxe que fose posible, porque el "no era una asesino". O que admira deste libro non é a trama que nos pon diante, é a sorprendente habilidade para suxerir todo aquilo que non se enfoca, para elidir o que verdadeiramente interesa contar e dalgún xeito denunciar.

Nunha liña ben distinta está a voz narrativa de Belén Gopegui. Non pasou desapercibida coa primeira novela, *La escala de los mapas*, e reafírmase agora con *Tocarnos la cara* (Anagrama). Unha escritora, diferente, sensible á creación, orixinal no enfoque das situacións que narra e describe nunha prosa enriquecida de connotacións referenciais e metafóricas. Crea espacios atraentes, e idea situacións novas por esa forma súa de incluír nelas imaxes poéticas ben insertas na configuración do argumento. Nesa nova historia se escuda nunha desafiante proposta levada a cabo por cinco persoas, un profesor de teatro e catro rapaces entusiasmados polo desafío que supón representar un proxecto titulado *El trovador*. Unha mirada feminina conduce o relato do que vai sucedendo entre eles, pero o máis interesante está nas minuciosas observacións que van esvarando sobre as diferencias xeracionais entre un e os outros, a reivindicación e defensa da arte de representar accións e xestos que se poñen de acordo nun espacio sobre o que se proxectan as miradas illadas dos espectadores. Quizais o ritmo narrativo non sexa o esperado nunha novela pero tampouco é esa a intención da narradora, segura cando afirma crer que as novelas son "una forma de conocimiento que otorga protagonismo a la imaginación" e que falando "del yo, del contigo, de las instituciones" "nos enseñan que el mundo es también una construcción". O seu libro insiste niso, na vida construída con accións que non se poden ensaiar. "El probador" é ese espacio no que está permitido simular xestos como ante un espello que nunca acusa a quen acuda a mirarse nel. Cando menos iso parecía, e iso era o que despertaba a admiración dos catro actores, volcados no empeño de presentárense para representar "la memoria de un sueño que respira por muchas bocas" ante clientes que acudirían a probarse identidades falsas. Non se pode simplificar unha obra tan suxerente e rica en motivos, tan coidadosa á hora de ir imbricando historias nun proceso colectivo. Valla subliñar que o argumento de accións que defende e a estructura de emocións que por el discorre non disimulan o caudal de ideas reflexivas que van xurdindo durante a lectura e perseguen ó lector unha vez desinflado o proxecto, tras descubrir que non eran máis que unha manobra do profesor para probarse ante si mesmo.

Tamén a voz de Luis García Martín é das que se repiten na memoria dos lectores. Un libro irrepetible e fascinante sinaloulle hai cinco anos como autor de personaxes extraviados en delirios de singular veracidade. É imposible que quen se achegase a aqueles seres de escura existencia, aqueixados, cada un, de doenzas sen aparencia certa, poida esquecer os relatos que ocuparon perdidos en lances de amores improbables. Líanse sen desmaio, atrapaba a intensidade

narrativa e a brillante sintaxe que resolvía ideas ambiguas nas que recoñecer un espello de quimeras "borgeanas". Despois daquela fazaña, Luis G. Martín sorprendeunos cun longo silencio narrativo. Non volvimos saber del ata hoxe, que reaparece cun novo libro, unha novela de contido deslumbrante que outra vez se distingue pola elección dun protagonista exemplar a quen persegue unha sorte de escarnio que tamén escurece a súa vida sendo esta escusa argumental para narrar a súa infancia e explicar a natureza dos seus desvaríos. *La dulce ira* (Alfaguara) é unha historia tan admirable e conmovedora como as que encerrou en *Los oscuros,* igual de incerta a estraña identidade que lle administra, pero esta vez resólvea de forma lenta e detallada, énchea de afagos intelectuais, ofrécea como unhas memorias espoleadas de quimeras malogradas e de sabias connotacións que recrean unha época enigmática, brillante e escura.

Tiña que ser a España do Renacemento a que albergase a un individuo da condición de Gerónimo de Letona y las Mendozas. Aquela primeira metade do século XVI, contaxiada de modelos clásicos, rendeuse ó mundo e ó mundano, cifrou no home os obxectivos do seu pensamento, a súa arte e a súa literatura, e prometeuse a si mesma que nada do humano lle sería alleo. Tan grande empresa tiña como ideal a filosofía platónica, rotunda cando afirmaba que os humanos debían imitar o perfecto equilibrio da natureza e tender, como ela, á harmonía, só posible se entre as criaturas rexía a lei de harmoniosa correspondencia mantendo o seu exercicio por riba doutras leis que servían de ameaza. Foi un período de propostas magníficas que invitaban a pegarse á realidade e a disfrutar do momento; pero ese afán de ensalzar esplendor e beleza non puido evitar a existencia dos seus contrarios nin puido eludir a presencia inexorable do tempo, que o mesmo empeño pon en facer e en desfacer.

No seo destes paradoxos, e baixo os malos presaxios dun horóscopo que maldiciu o seu destino con imaxes funestas, naceu Gerónimo, de inxenio brillante desde moi neno, educado nese compendio equilibrado de virtudes físicas e materiais que proxectaban a dignidade do verdadeiro renacentista. El foi o producto malogrado das solapadas contradiccións dunha época que asumía mal a imperfección. Foi medrando presa dunha fealdade desmedida e dono dun saber especulativo que acrecentou o seu pesadume ó non atopar consolo nas sabias materias que lle instruíran. Pronto descubriu na natureza o aviso da súa propia imperfección, pronto aprendeu o desamor e a inxustiza das criaturas; foi precoz en descubrir que cada asombro probaba a miseria da súa intelixencia, na decisión grave de perder respecto ós homes, de non crer na felicidade —mais non en deixar de esperala— e de pagar con agravio a desgracia de nacer e de descubrir na "dulce ira" o único consolo. De forma contundente fóronse tecendo os fíos da súa ira e foise tramando a resolución das súas perversidades, razoando co rigor dun sabio que vai modificando coa experiencia os seus postulados, e revocando os ideais do seu tempo. Aprendeu a vivir unha existencia escura, alonxada de intereses mundanos, e volcouse en enchela de rancor e de vinganza, en estender un horror irrazoable que ninguén alcanzaba a entender. Só a nós —privilexiados depositarios deste tráxico suceso— se nos advirte do propósito desta historia que merece ser difundida entre lectores ávidos de perderse entre a quimera dun empeño de tal magnitude.

PILAR CASTRO

TEATRO

Casa de bonecas: as moitas caras de Ibsen

Harold Bloom, na polémica "lista" engadida ó seu libro sobre o canon occidental, inclúe unha extensa nómina de obras de Henrik Ibsen, entre as cales non se atopa *Casa de bonecas.* Bloom admira o grupo de pezas ibsenianas máis apegadas á tradición folclórica norueguesa e ás correntes simbolistas. É un entusiasta de *Peer Gynt* e de *Hedda Gabler,* pero non do Ibsen que conmoveu o teatro europeo cos seus dramas naturalistas. A elección de Bloom responde, por suposto, ós seus peculiares criterios de valoración canónica, pero quizais a súa escolla ibseniana revele tamén unha paulatina mudanza na estimación crítica do gran dramaturgo escandinavo. Un cambio de orientación que outorga un novo valor á primeira e terceira etapas da dramática ibseniana, ata agora escurecidas polos grandes dramas de intervención polémica. É en *Peer Gynt* e en *Hedda Gabler* onde Bloom atopa o Ibsen máis shakespeariano e, polo tanto, máis canonizable. O vehemente profesor norteamericano, nun afán se cadra desmedido por despoxar a Ibsen de calquera adherencia *social,* non puramente poética, chega a afirmar que "calquera crítica ou posta en escena que convirta a Ibsen nun reformador social ou nun moralista só consegue destruír o seu logro estético", xa que Ibsen "é un dramaturgo misterioso ou visionario. Desde o principio ata o final escribe fantasías, aínda cando a extravagancia de *Brand, Peer Gynt* e *O emperador e Galileo* pareza esvaerse nas traxedias burguesas e democráticas que se converteron na obra característica de Ibsen".

Tal vez na orixe deste cambio de orientación crítica se atope a circunstancia de que as "traxedias burguesas e democráticas" de Ibsen afrontaban situacións concretas, o carácter escandaloso das cales foi erosionado ou alomenos suavizado polo tempo. E, inevitablemente, algunhas das concepcións ibsenianas quedaron desfasadas ou entraron ata tal punto no dominio do común que semellan demasiado obvias para o espectador actual. Vista deste modo, a producción do Ibsen realista conservaría sobre todo unha dimensión histórica fronte á cal se erguería, máis universal e duradeira, a forza poética e simbólica de personaxes como Peer Gynt ou Brand.

Casa de bonecas, escrita en 1879 e considerada ó longo deste século como o cimo da arte ibseniana, sufriu máis que ningunha outra obra do autor noruegués as consecuencias dunha lectura que valoraba de forma case exclusiva os seus contidos sociais e a súa perfección técnica. Nada extraño, dada a importancia acadada durante o noso século polo movemento feminista, que fixo da conducta de Nora, co seu portazo final, un símbolo da situación subsidiaria

da muller e da súa capacidade para a asunción dun vivir pleno e independente. As claves feministas de *Casa de bonecas* están vivas e xustificadas e están na intención e no texto de Ibsen, que foi o primeiro en querer facer da súa obra un instrumento de intervención e crítica social. Probablemente chegará un momento no que o personaxe de Nora transcenda os límites da súa reivindicación xenérica —que rematará por parecernos unha obviedade— para converterse nun exemplo de heroína adversativa, emparentada co Alcestes (*O misántropo*) de Molière ou co propio Peer Gynt. Pero aínda así, será difícil que deixemos de ver en Ibsen o "reformador social" e o "moralista" ó lado do "dramaturgo misterioso e visionario".

Permitir que se transparenten eses dous aspectos de Ibsen, indisociables nas súas obras realistas, é un dos maiores méritos da versión de *Casa de bonecas* escenificada pola compañía Teatro do Atlántico baixo a dirección de Xulio Lago. Unha dirección medida, rigorosa, case severa, que non fai ningunha concesión ó exhibicionismo e que apoia o seu éxito no traballo dos actores. Este é un aspecto fundamental no labor que, sobre todo desde a montaxe de *Historia de Neera*, de Roberto Salgueiro (1990), vén desenvolvendo esta compañía, probablemente a de maior solidez artística das que hoxe funcionan en Galicia.

Casa de bonecas é unha obra que esixe dos seus intérpretes unha gran concentración e un sutil dominio do matiz. Hai neste aspecto moitas similitudes entre as pezas de Ibsen e as de Chejov. Son obras escritas nunha linguaxe desprovista de retórica e elocuencia lírica, unha linguaxe na que abundan as frases de aparencia trivial e o rexistro coloquial. A acción, desprovista dos golpes de efecto do naturalismo máis tosco, avanza a través desas conversacións que, ás veces, non parecen levar a ningunha parte, pero que de súpeto forman unha unidade iluminadora. E é aí precisamente onde radica a súa enorme dificultade interpretativa, na capacidade para facer xurdir a poesía que subxace baixo as palabras domésticas, baixo a linguaxe de todos os días. Como escribiu Eric Bentley, "Ibsen idea unha antielocuencia e, a partir dela, consegue unha nova forma de arte".

Os actores e actrices desta versión galega de *Casa de bonecas* traballan nesa liña. Toda a función está permeada por un ton chejoviano, feito a partes iguais de contención e sensibilidade, de sobriedade e finura expresiva. A dirección de Xulio Lago non carga as tintas na tese feminista —o cal sería o máis doado— e deixa que o texto fale, con todas as súas implicacións, a través duns actores solidarios da *antielocuencia* ibseniana. A consecuencia é unha representación na que todos os personaxes, non só o triángulo Nora-Helmer-Krogstad, teñen dereito a facerse escoitar, a írense autoconstruíndo coas súas palabras e a súa intervención lateral na trama, compoñendo unha atmosfera humana que enriquece e sobarda o conflicto principal. Teatro do Atlántico captou, soubo facer presente o *misterio* de Ibsen e desbotou a posibilidade de reducir o seu teatro a unha reivindicación puntual. E, aínda destacando sobre calquera outra consideración o equilibrado labor de conxunto do elenco actoral, creo que hai que facer mención da importancia que adquire na representación o personaxe do doutor Rank, quen desde a súa proximidade á morte e desde o seu elexíaco canto ó amor, apórtalle á obra un emotivo soplo de tenrura e misericordia.

DAMIÁN VILLALAÍN

Título: *Casa de bonecas*

Autor: *Henrik Ibsen*

Traducción: *Manuel Lourenzo*

Intérpretes: *María Barcala (Nora), Marcos Viéitez (Helmer), Rosa Álvarez (Cristina), Gonzalo Martín Uriarte (Doutor Rank), Antonio F. Simón (Krogstad) e Flor Maceiras (Ana María).*

Iluminación e espacio escénico: *Xulio Lago*

Vestiario e atrezzo: *Suso Montero.*

Música: *Nani García.*

Axudante de dirección: *Flor Maceiras.*

Dirección: *Xulio Lago*

A CULTURA NO MUNDO

Historia e televisión

Lonxe de esmorecer tras a néboa da rutina, a televisión amosa novos pulos como vehículo de coñecemento histórico. Desde *España Siglo XX*, aquela doutrinaria serie de finais dos anos sesenta, ata a novísima *La transición*, tivemos ocasión de ver desfilar pola pequeña pantalla diferentes propostas que, con maior ou menor fortuna, tentaron achegarnos os feitos sobranceiros da nosa historia recente.

En todo este tempo, as circunstancias mudaron de xeito máis radical que a propia evolución do medio televisivo. A instrucción académica estendeuse e progresou ás alancadas na sociedade española; naceron as televisións autonómicas públicas, as televisións privadas e mesmo as municipais.

Sen embargo, nin os novos escenarios nin o progreso técnico e metodolóxico garanten un traballo máis doado para os historiadores que pretendan utilizar o medio televisivo como vehículo de coñecemento e divulgación. Así o deixaban patente dous esforzados profesionais como Dolors Genovès e Joan B. Culla nunha conversa organizada pola revista *L'Avenç*, recollida nun dos seus últimos números.

Tanto un coma o outro son referencia obrigada á hora de tratar o tema desde a óptica catalana. Culla, reputado documentalista, é o responsable da selección de temas, amais de ser o presentador da serie *Segle XX*. Genovès, que traballa case esclusivamente a reportaxe histórica, ten entre os seus haberes *Operació Nicolai*, *L'Or de Moscou* e *Sumaríssim 477*.

Ambos coinciden en salientar que o primeiro e máis importante problema que suscita o achegamento televisivo á historia é o da síntese. Hai unha linguaxe para contar e unha imaxe para visualizar o que se conta, pero tamén hai un tempo reducido para explicar un discurso histórico coherente. Un discurso que non está libre da interpretación de autor, como sostén J. B. Culla, do mesmo xeito que tampouco o está unha obra impresa. A interpretación, pensa Dolors Genovès, non hai que buscala na realización, na montaxe, senón que está, e debe de estar, no propio guión. Outra cousa é que a incidencia, o "impacto", dunha interpretación histórica televisada é moitísimo maior que o que provoca a mesma versión saída do prelo, por razóns obvias.

Esta maneira de divulgar historia ou de achegarse a ela, ten un teito dificilmente sobrepasable, o cal é a audiencia reducida coa que conta ou mesmo coa que aspira contar. Un público estimado da orde de seiscentas mil persoas, que é o que se estima en Cataluña para os programas deste tipo, non é moco de pavo.

Certamente, está lonxe das cifras manexadas no mundo da televisión, pero é que os requerimentos son especiais de seu para que estas programacións se consideren "públicas".

Para Dolors Genovès este é un público activo e cunha boa bagaxe cultural, o que permite ós autores aproveitaren a complicidade que se instala na súa audiencia. Isto é sumamente útil, en tanto que vai permitir ó historiador prescindir dalgúns elementos moi difíciles de traducir en imaxes e dos que o público xa ten previo coñecemento.

Outra dificultade que estes autores aprecian na realización de documentais e reportaxes históricas é a falla de material gráfico e, en menor medida, de arquivos sonoros, eivas que salientan en Cataluña pero que saben compartidas por toda España. Para remediar isto, á hora de recuperar situacións e acontecementos históricos de difícil manexo, recórrese á dramatización. Joan Culla valóraa de moita axuda no caso dos documentais, especialidade que el practica, onde a imaxe é a forza básica. Genovès, sen embargo, pensa que no caso das reportaxes historiográficas a dramatización debe ficar relegada á unha mínima participación, debe reducirse a penas á utilización de sombras, perfís, pés que camiñan, sempre con ausencia de actores. A imaxe é importante para unha reportaxe —di— porque lle dá carne ó pasado, dálle contundencia e fío argumental.

En canto á panorámica actual do mundo do audiovisual histórico, ambos coinciden na opinión de que non abonda a pluraridade de rexistros e propostas, sobre todo en relación ó macro-tema do franquismo. Parece haber unha amnesia inducida con respecto ó franquismo en Cataluña. Diante da abordaxe obxectiva do tema —subliña Culla— parece escoitarse no ambiente algo así como "co ben que estabamos e vides agora vós a desenterralo". O profesional non debe pararse nestas chamadas, para el non existen familias, nin intencións revanchistas. O único que debe contar é o anceio de achegar a historia, con rigor, a un público cada vez máis amplo utilizando todos os instrumentos e recursos que os tempos lle brindan, e entre eles, a televisión é dos máis sobranceiros.

GUSTAVO A. GARRIDO

ÍNDICE DE COLABORADORES

ISABEL GARCÍA PIQUERAS. Licenciada en Filoloxía Hispánica. Colaboradora honorífica do Departamento de Filoloxía Románica da Universidade Complutense de Madrid. Ten publicados diferentes artigos sobre temas galegos e *La Facienda de Ultramar*. Actualmente realiza a súa tese doutoral sobre a revista *Nós*.

SILVIA GASPAR. Licenciada en Filoloxía e profesora de lingua galega nun instituto de ensinanzas medias. Colabora como crítica literaria en prensa e revistas especializadas. Ten realizado traduccións literarias e é autora de *O libro dos Cantares de Alfons'Eanes do Coton*. Actualmente prepara a edición de *Antoloxía do conto galego de medo*.

XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ. Productor de programas en Radio Nacional de España en Cataluña. Colaborador en diversas revistas e xornais galegos. Ten publicado *Antoloxía da poesía surrealista de expresión francesa*; *Ucronía*, con pseudónimo; e *Álvaro Cunqueiro, traductor*, co que gañou o Premio "Ánxel Fole". Editor dos libros *Flor de diversos*, onde se recollen traduccións poéticas de Álvaro Cunqueiro, e *Papeles que fueron vidas*, selección de colaboracións periodísticas do mesmo autor.

XOÁN GONZÁLEZ-MILLÁN. Profesor de Literaturas Hispánicas no Hunter College e no Graduate Center da City University of New York, onde coordina a Cátedra de Estudios Galegos. Foi presidente da Asociación Internacional de Estudios Galegos e é director do *Anuario de estudios literarios galegos*. Publicou *Álvaro Cunqueiro. Os artificios da fabulación*; *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre a narrativa galega contemporánea*; *Álvaro Cunqueiro e "Merlín e Familia"* e *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*.

PEDRO HERNÁNDEZ. Licenciado en Filoloxía Hispánica pola Universidade Complutense de Madrid e profesor de E.X.B. Actualmente prepara a súa

tese doutoral sobre a obra literaria de Carlos Casares. Colaborou no libro colectivo *Literatura galega do século XX. Comentario de textos para C.O.U.* cun traballo sobre *Ilustrísima*, de Carlos Casares.

CARMEN MEJÍA RUIZ. Profesora titular de Filoloxía Románica na Facultade de Filoloxía da Universidade Complutense de Madrid. Desde 1986 está dedicada á docencia de Lingua e Literatura Galega e dirixiu teses doutorais sobre a obra de Carlos Casares, a influencia do teatro clásico no teatro galego, a obra periodística de Eduardo Blanco Amor e o estudio crítico-literario da revista *Nós*. Investiga sobre libros de viaxes, con publicacións sobre a obra de Fernão Mendes Pinto e o Libro do infante D. Pedro de Portugal. Publicou artigos sobre a obra de Otero Pedrayo e Manoel Antonio. Desde 1986 organiza unhas Xornadas sobre as linguas e literatura basca, catalana e galega.

JUAN RENALES. Doutor en Filoloxía Románica pola Universidade Complutense de Madrid. Realizou a súa tese doutoral sobre Benito Vicetto e a súa época. É autor de diversos traballos sobre literatura galega e comparada publicados en revistas especializadas. É coautor da traducción do irlandés antigo de *La embriaguez de los ulates*.

DOLORES VILAVEDRA. Doutora en Filoloxía Galega pola Universidade de Santiago de Compostela na que traballa como profesora de Literatura Galega. Ensaísta e crítica literaria, colabora en distintas revistas especializadas e é directora adxunta do *Anuario de estudios literarios galegos*. Coordinadora do *Diccionario da literatura galega*, publicou, entre outros libros, *A recepción inmanente na obra de Neira Vilas* e, en colaboración, unha edición de *Follas novas*, de Rosalía de Castro.

A cultura pasa por aquí

A&V
Abaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevídeo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Creación
El Croquis
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovídeo
Gaia
GRIAL
Guadalimar
El Guía
Historia y Fuente Oral
Hora de Poesía
Insula
Jakin
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Ni hablar
Nuestra Bandera
Nueva Revista
La Página
El Paseante
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reseña
Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Síntesis
Sistema
Suplementos Anthropos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
El Urogallo
El Viejo Topo
Viridiana
Zona Abierta

ARCE
Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta e suscricións:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

00127
9 770017 418006

galaxia