

## A NARRATIVA GALEGA CONTEMPORÁNEA

Laura Tato Fontaíña  
(Universidade da Coruña)

Para realizarmos unha pequena historia da narrativa galega que sirva de marco á obra de Xosé Luís Méndez Ferrín, debemos comezar lembrando que, despois de tres séculos de colonización española, a lingua que creara as delicadas cantigas de amigo ficara, no noroeste peninsular, reducida a unha linguaxe doméstica e ágrafa, sobre a que, sen acceso aos textos medievais, os escritores do século XIX tiveron que recrear unha lingua literaria que demostrase a existencia dunha nación diferenciada e, por tanto, con dereito a ser tratada como tal no conxunto do Estado español. Esta función identitaria da literatura galega conforma unha das súas características fundamentais e, até fins do século XX, camiñou unida aos movementos ideolóxicos e políticos que tiñan como obxectivo a defensa dos intereses galegos: Provincialismo (1840-1885), Rexionalismo (1886-1915) e Nacionalismo (a partir de 1916). Só irá perdendo este carácter despois de desaparecida a Ditadura do Xeneral Franco, coa aprobación do Estatuto de Autonomía e o recoñecemento do galego como lingua cooficial (1982).

Os primeiros textos galegos da Idade Contemporánea foron escritos no contexto da guerra contra os exércitos invasores de Napoleón e tiñan un carácter puramente pragmático, levantar o pobo en armas, mais abriron a porta ao Primeiro Renacemento — ou Rexurdimento —, que alcanzou a súa plenitude coa publicación, en 1863, do poemario *Cantares Gallegos*, de Rosalía de Castro (1837-1885). Porén, non houbo romances até 1880, ano en que a revista *La Ilustración Gallega y Asturiana* publicou por entregas *Majina, ou a filla espúrea*, de Marcial Valladares Núñez (1821-1903). As razóns que privilexiaron o poético sobre os outros xéneros literarios son de natureza diversa. Ao prestixio, na época, da poesía como índice de excelencia dunha lingua culta, hai que engadir que, deixando de lado o precario coñecemento da lírica galego-portuguesa medieval, a única tradición literaria que tiñan os escritores do XIX era a da lírica popular e oral, que contaba na altura, por mor do romanticismo, co interese tanto do público como dos intelectuais, polo que, baseándose nela, poderían mostrar a delicadeza espiritual dun pobo que era considerado, no resto do Estado español, como bárbaro, rudo e inculto. Tamén favoreceu o cultivo da poesía a súa facilidade para ser

incorporada á impreña ou a calquera publicación periódica, de forma que non requiría investimento económico en infraestruturas; ademais, a poesía axustábase á realidade social dun pobo maioritariamente analfabeto, que podía escoitar, mais non ler, e que acabaría asumindo como propias moitas das composicións dos grandes poetas da época, nomeadamente as de Rosalía de Castro.

A narrativa tivo de agardar a que existisen unhas canles de difusión acaídas ás súas características, e isto non se produciu até que os intelectuais de ideoloxía galeguista contaron con publicacións propias e monolingües, é dicir, até 1876, cando viu a luz, en Ourense, a revista *O Tío Marcos da Portela*, da propiedade de Valentín Lamas Carvajal (1849-1906), a que seguirían outras en diferentes localidades: *O Galiciano*, en Pontevedra; *A Fuliada*, en Betanzos e A Coruña; *A Monteira*, en Lugo, etc. O movemento rexionalista non contou cunha colección de libros propia até 1885, cando aparece a Biblioteca Gallega, de Martínez Salazar, onde se editarán obras fundamentais do Primeiro Renacemento; mais a maior parte da narrativa da época, mesmo a que foi recollida en formato de libro, tivo antes unha primeira edición por entregas nas publicacións periódicas. Porén, a vida daquelas publicacións en xeral foi bastante limitada, o que, inevitabelmente, tamén tivo que condicionar os narradores e, xa que as posibilidades de que un romance se puidese completar non eran moitas, levalos a optaren por outros subxéneros con máis probabilidades de chegar ao público.

En consecuencia, nesta primeira etapa da narrativa, o conto foi o subxénero privilexiado, nacente como mestura de ensaio e narración na descrición de tipos, costumes, lugares, situacións e institucións, isto é, co primitivo valor da literatura costumista, que se podería definir como a pintura moral dunha sociedade, neste caso a rural galega. Nos escritores máis comprometidos, estes contos tiveron carácter satírico ou didáctico, porque escribían cun propósito reformista, quer da moral quer da situación política; na liña deste tipo de costumismo denunciáronse todas as lacras da sociedade labrega: a emigración, o caciquismo, os foros, os abusos de poder, a inxustiza social, etc. Neste grupo entrarían escritores como Valentín Lamas Carvajal ou Ánxel Vázquez Taboada, que foron os primeiros en recoller en formato de libro os contos publicados con anterioridade en *O Tío marcos da Portela* e *A Fuliada*, respectivamente: *Gallegada. Tradicións, costumes, tipos e contos da Terriña* (1887), de Lamas Carvajal; e *As noites no fogar* (1888), de Ánxel Vázquez. Ambos son representativos de dúas formas

diferentes de entender o rexionalismo e a reforma social que pretendían: Lamas desde unha ideoloxía conservadora, tradicional e fundamente católica; e Vázquez desde unha perspectiva progresista, próxima a tendencias socialistas ou socializantes. Mais tampouco faltou aqueloutro costumismo que só procuraba o pintoresco, o realismo descritivo, o toque humorístico, a recuperación de lendas, sen intención de transcender o simple divertimento, recuperándose, así, o folclore local, as supersticións, as festas e romarías, os idilios, etc.; como escritores con estas características poderíamos citar Manuel Amor Meilán ou a Manuel Lois Vázquez.

Foi na década de 1890 cando o conto se diversificou, superando os límites do xénero costumista, por mor do labor de Heraclio Pérez Placer (1866-1926) e de Francisco Álvarez de Nóvoa (1873-1936). Os contos de Pérez Placer, ademais de publicados en múltiples revista, foron recollidos en tres volumes: *Contos, lendas e tradicións* (1891), *Contos da Terriña* (1895), e *Veira do lar (Cuentos gallegos)* (1901). Unha grande parte deses textos son reelaboracións literarias de contos da tradición oral, cargados de humor, que o autor recrea cunha extraordinaria arte, reflectindo a linguaxe coloquial salferida de refráns, ditos, cantigas, etc.; esta fórmula foi utilizada tamén en historias creadas polo autor. Porén, Pérez Placer ten outro grupo de textos en que a acción deixa paso ao elemento lírico, á psicoloxía das personaxes, ás descricións plásticas e á sensualidade; en xeral son contos en que a puberdade se transforma no Paraíso Perdido, e en que recrea con grande delicadeza o espertar do corpo ao sexo; isto, unido ao elemento erótico e mesmo descarado que Pérez Placer reproducía nos contos de tipo popular, levou a que moitos dos seus correligionarios, obsesionados con presentaren unha imaxe idílica de Galiza, fervorosamente católicos e puritanos, e cunha teima doentía contra Zola, ao que consideraban máis ou menos como a encarnación do demo, acusaran a Pérez Placer non só de ser naturalista, senón mesmo de ser pornográfico (Vid. SOTO LÓPEZ, 1998: 9-137).

Na mesma liña de superación do costumismo están os contos de Francisco Álvarez de Nóvoa, publicados en 1896, no volume *Pé das Burgas*. O propio autor no prólogo, titulado “Dous parrafeos”, advirte ao lector de que os seus contos non son “enxebres”, é dicir, costumistas, e que a súa pena deixou ese camiño tan gasto para coller “unha pequena corredoira que sae da esquerda e vai ó corazón” (Cf. NÓVOA, 1988: 42). Efectivamente, Álvarez de Nóvoa prescinde do mundo labrego, para

describir esa Galiza en que viven os burgueses e os mariñeiros, e partindo dunha literatura sentimental en que o fundamental é o estudo das almas, aproxímase ao idealismo. Como o seu mestre, Pérez Placer, Nóvoa recreábase na descrición das paisaxes, tanto interiores como exteriores, chegando ao que Méndez Ferrín define como “paisaxismo esteticista finisecular” (Cf. NÓVOA, 1988: 21), porque o que lle interesa ao escritor non é a acción, senón crear cadros de ambientes, estampas; e é aí, nesa vocación plástica, onde obtén os seus mellores logros.

A respecto das novelas e romances desta primeira narrativa galega debemos explicar que o corpus con que traballamos quizais non estea completo debido a que, como xa indicamos, a única canle de edición eran as publicacións periódicas, en Galiza ou nas colonias de emigrantes, e de moitas ou non se conservan coleccións íntegras ou non dispomos delas; sirva como exemplo comentarmos que o romance *¡A Besta!*, de Xan de Masma, publicado por entregas na Habana entre 1899 e 1901, non foi posíbel recuperalo completo para a primeira edición en libro, publicada en 1993. Das cinco novelas que coñecemos da década de 1880, tres foron redixidas para concorrer a certames literarios que, en xeral, impuñan nas bases a temática, que adoitaba ser “de costumes galegos”. Que nalgúns casos esta imposición significou limitación resulta evidente na novela *Prediución*, de Heraclio Pérez Placer, gañadora dun certame celebrado en Betanzos, en 1877: unha novela sentimental, de corte romántico, cun tasto de lenda, en que o autor introduce un capítulo de tipo costumista debido a que, como explica en nota a rodapé, así o exixía o certame a que concorría. As dúas novelas que se publicaron sen teren relación cos certames son históricas, da autoría de Manuel Lois Vázquez (1868-1899) recreando fermosas lendas da época do reinado Suevo: *A reina Loba* (1889) e mais *Alirade Elfe* (1890).

Todos os romances da época contaron cunha primeira edición por entregas, e podemos comprobar o moito que condicionou as obras esta forma de produción en *A cruz de salgueiro*, de Xesús Rodríguez López (1859-1917). A primeira parte, que vira a luz na revista *Galicia* entre 1892 e 1893, constitúe por si mesma unha novela de costumes galegos en que as ganas de vivir e a coquetaría de Mingas, unha fermosa rapaza de aldea, son duramente castigadas cun embarazo e o conseguente abandono por parte do seu amante. Mais para poder continuar a historia, unha vez que ten a posibilidade de a publicar en forma de libro, o autor dedica unha segunda parte aos

antecedentes familiares do protagonista masculino, para o cal traslada a acción a Madrid e pasa de describir costumes galegos a pintar a forma de vida dun determinado estamento social naquela cidade. Finalmente, na terceira parte, narra as causas que provocaron a fuxida do amante e emenda o erro, facéndoo casar con Mingas, a quen presenta agora como unha inocente pomba namorada.

No caso de *A cruz de salgueiro* o que se percibe é a transformación, bastante forzada, dunha novela editada por entregas nun volumoso romance para ser publicado como libro, mais podemos exemplificar tamén as consecuencias desta forma de produción noutro romance que non tivo a segunda oportunidade, *¡A Besta!*, de Xan de Masma. Xan de Masma, pseudónimo de Patricio Delgado Luaces (1850-1900), comezou a publicación da súa obra en xaneiro de 1899 na revista *Follas Novas* da Habana, con entregas durante máis de dous anos. Na primeira parte o romance é esencialmente satírico, con certos trazos naturalistas e unha enorme carga de denuncia social realizada desde a ideoloxía carlista do autor, que centra o seu interese na descrición da *Besta*, o cacique liberal, e as consecuencias sociais do seu aberrante comportamento e da súa política; mais na segunda parte temos un romance sentimental, cunha protagonista feminina e un heroe idealista que defende con épica coraxe o seu catolicismo reformista despois de pór de manifesto a traizón cometida polos dirixentes carlistas.

A pesar de todas estas limitacións, a primeira narrativa galega contou cun verdadeiro romancista na figura de Antonio López Ferreiro (1837-1911), autor de tres obras: *A tecedeira de Bonaval* (1894), *O castelo de Pambre* (1895) e mais *O niño de pombas* (1905) – As dúas primeiras contaron cunha segunda edición, en 1895, en forma de libro. As tres son romances históricos tanto pola ambientación como pola documentación que utiliza o autor. Nas dúas primeiras, López Ferreiro presenta feitos históricos que se entrelazan cunha historia de amor, sentimental e romántica; en *A tecedeira de Bonaval*, un enfrontamento entre os burgueses de Santiago e o Arcebispo de Compostela, datado no século XVI; e, en *O castelo de Pambre*, un dos moitos conflitos entre nobres dos que se viviron na Galiza do século XIV. Coa súa opción pola narrativa histórica, López Ferreiro evitaba ter que reflectir a diglosia do país por mor da verosmellanza, mais tamén lle valía para enxalzar e recrear determinados elementos da vida tradicional, ao tempo que, como arqueólogo, aproveitaba a ocasión para introducir

na narración comentarios sobre o desleixo da sociedade verbo do seu patrimonio histórico, describir construcións perdidas e, sobre todo en *A tecedeira...*, utilizar a historia como medio para intervir en cuestións de actualidade. No derradeiro romance, *O niño de pombas*, o focamento varía bastante, xa que a historia é só pano de fondo, ambientación, da lenda amorosa narrada.

A narrativa decimonónica deixou como herdanza ás primeiras décadas do século XX o costumismo e o sentimentalismo. Estas foron as liñas que se seguiron cultivando até que as Irmandades da Fala tomaron a decisión de renovaren a narrativa poñendo as canles acaídas para o realizar. Estas canles, inevitabelmente, pasaban por crear unha editora nacional e mais uns órganos críticos axeitados desde os que orientaren e dirixiren esa renovación. O labor de crítica e orientación realizouse desde as páxinas do semanario *A Nosa Terra*, voceiro das Irmandades da Fala e, sobre todo, desde a revista *Nós*. A creación da editora foi máis traballosa: comezou con coleccións de novela e, unha vez consolidado o público e modernizadas as técnicas narrativas, apareceu a Editorial Nós (1927). Nesas coleccións de novela —*Céltiga*, *Alborada*, *Lar*, *Libredón* e *Galaxia* — publicáronse máis de setenta noveliñas entre 1919 e 1927, que serviron de campo de probas para que florecese unha narrativa de calidade. Crearon un *contínuum* que preparou os prosistas galegos para ofreceren obras de maior empeño, conformando ese amplo abano de textos de segunda liña necesarios para que xurdan as grandes obras.

A primeira grande achega destas coleccións foi que serviron para que, a través dos modelos que propuñan e das recensións que se realizaban, se fose aconsellando, orientando e mesmo dirixindo aos escritores tanto a respecto dos temas como das técnicas narrativas. Como non podía ser menos, potenciouse a temática que incidía nos puntos que o nacionalismo consideraba básicos na forxa dunha conciencia nacional galega, o “neoceltismo”, é dicir, a recuperación das míticas raíces celtas, das lendas, personaxes e situacións da Materia de Bretaña, con que se puña de manifesto o elemento atlántico do pobo galego fronte a tradición mediterránea do pobo castelán; o humor e o “macabrisimo”, é dicir, a representación do mundo do Alén, sentidos como elementos propios dos primitivos flamengos e, por tanto, como características propias do Norte atlántico, da Idade Media e dos galegos; e a utilización das lendas, mitos e

tradições, que permitían aproveitar o elemento sobrenatural da mitoloxía galega, desde o lobishome ás fadas ou mouros gardadores de tesouros.

A respecto da modernización das técnicas narrativas, nesta primeira fase da construción da novela, ademais das innovacións que foron aportando os integrantes do Grupo Nós e algúns vangardistas, tamén recorreron ás traducións, entre as que cabe salientar a temperá versión realizada por Otero Pedrayo de fragmentos do *Ulisses*, de James Joyce. De todos os xeitos, nesta dimensión os logros foron menos vistosos que na renovación temática, porque a experimentación que se podían permitir estaba limitada polo segundo obxectivo desas coleccións, o de crear un público lector. Como achegas máis salientábeis podemos citar o focamento externo e neutral, chegando case ao obxectivismo, á cámara fotográfica; a substitución do realismo xenético (propio da narrativa naturalista que dá testemuño do que ve) polo realismo formal, coa creación de mundos propios; aparece a novela de iniciación, a novela de formación; o fluír de conciencia; a novela impresionista, coa disolución da intriga e a aproximación ao campo da lírica; o final aberto; a anulación dos límites entre realidade e fantasía, entre o vivido e o soñado... Nestas coleccións publicaron os seus primeiros ensaios narrativos os tres grandes narradores do Grupo Nós, cos que naceu o romance galego moderno: Vicente Risco (1884-1963), Daniel Afonso Rodríguez Castelao (1886-1950) e Ramón Otero Pedrayo (1888-1976).

Vicente Risco, que en grande parte foi o responsábel da crítica que se realizaba desde as páxinas da revista *Nós*, presenta na súa obra narrativa dúas etapas claramente diferenciadas. Na primeira, constituída por novelas e contos, trata a temática que propuña como modelo para a renovación, desde o esoterismo e o humor negro (*Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros*) até as lendas galegas (*A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*), mentres ensaia técnicas novas na literatura galega, como por exemplo, a estrutura epistolar ou a novela dialogada. Mais na segunda etapa, a partir de 1926, a súa narrativa abandona as directrices anteriores e adquire un ton acedo e satírico que alcanza o cume no romance *O porco de pé* (1928). Este cambio podería ser atribuído ao fracaso das aspiracións políticas que Risco agardaba da súa colaboración coa ditadura do Xeneral Primo de Rivera (Vid. BERNÁRDEZ et alii, 2001: 62-70). Fose como for, o texto é un extraordinario exercicio de linguaxe en que o autor parodia a forma de vida e a ideoloxía dunha clase social, a burguesía, á que atribúe todos os males da sociedade

contemporánea, galega e universal. D. Celidonio, o protagonista, o Porco de Pé, representa esa burguesía materialista, inculta e vulgar que ocupa o poder, relegando á minoría intelixente e culta a un papel secundario. Esa minoría está representada na obra polo Dr. Alveiros, que acaba sendo asimilado polo seu antagonista, mentres, simbolicamente, arde a Biblioteca Municipal. A caricatura alcanza a todos os sectores da sociedade urbana galega e a vulgaridade é a característica que mellor os define, de aí que o profesor Ricardo Carballo Calero afirmase que a crítica de Risco á burguesía era máis de carácter estético do que económico (Vid. CARBALLO CALERO, 1981: 636-646). A eterna loita entre o Ben (o Dr. Alveiros) e o Mal (D. Celidonio) carece de grandeza trágica porque a parodia deixa reducidos aos heroes a monicreques que triunfan ou fracasan non polos seus méritos, senón por un cúmulo de circunstancias casuais e pola actitude gregaria dunha colectividade cegada polos valores utilitaristas e económicos. O mellor acerto de Risco é que crea, a través da palabra, un mundo propio, rexido pola dimensión paródica de todos os rexistros lingüísticos: o científico, o xornalístico, o filosófico, o esotérico, o político... en que se poden albiscar pegadas de Joyce e Swift.

A obra narrativa de Castelao está constituída por unha novela, *Un ollo de vidro*. *Memorias dun esquelete* (1922), dous libros de narracións, *Cousas* (primeiro volume en 1926, segundo en 1929 e edición conxunta en 1934) e *Retrincos* (1934), e mais un romance, *Os dous de sempre* (1934). Castelao creou un novo xénero que tivo a súa orixe na actividade plástica do artista e na súa necesidade de contar aquilo que non podía reflectir coa pintura, de forma que a “cousa” está constituída por unha parte gráfica e outra literaria. Esta última pode estar próxima ao conto, cando é de carácter narrativo, mais abundan aquelas en que o texto é soamente lírico e/ou descritivo. A través dos corenta e catro textos que integran o volume *Cousas*, Castelao ofrece unha interpretación esencial do pobo galego, un pobo integrado, basicamente, por mariñeiros e labregos; mais non faltan tampouco as “cousas” que mostran os restos dunha fidalguía señoriteira e inútil que vive de costas á realidade social. O compromiso de Castelao con ese pobo fica de manifesto na súa denuncia da marxinação política e económica, que ten como máximo expoñente á emigración; na sensibilidade perante os máis indefensos: nenos, vellos e mulleres traballadoras; no antirracismo; na necesidade dunha democracia popular; e na defensa da lingua. Como literatura, as “cousas” son a arte



suprema da síntese entre a oralidade e as técnicas innovadoras, en que o escritor alcanza unha prosa de aparente sinxeleza que é o resultado final dun proceso de depuración estilística onde se eliminaron todos os elementos que non fosen significativos, todo o anecdótico e superfluo.

Nos cinco contos que integran *Retrincos*, o escritor recolle, a partir de experiencias persoais, situacións de conflito que marcan a madurez psicolóxica ou afectiva das personaxes e, a pesar de que son relatos autónomos, a utilización do narrador homodiexético permite unha interpretación coherente do volume como retallos dunha autobiografía. Para Carvalho Calero (Vid. CARVALHO CALERO, 1989), Castela alcanzou a súa plenitude como narrador nos *Retrincos*, tanto polo coidado ritmo da frase como pola composición estrutural, en que todo está ordenado para xerar o desenlace.

Por último, en *Os dous de sempre*, a través de dúas personaxes que simbolizan a vida animalizada e a utopía individualista, Castela mostra a inutilidade e o vacío da existencia humana cando non se integra nun proxecto colectivo. Ao longo de corenta e catro capítulos, Pedro e Rañolas, simbolizados na ra e no paxaro, desenvolven o seu ciclo vital baixo a ollada dun narrador heterodiexético que dialoga co lector co propósito de establecer un duplo distanciamento: do lector a respecto da materia narrada, e de si mesmo como autor das súas propias criaturas; desta forma a complicidade fica entre autor e lector que rín, choran ou se conmoven xuntos.

A obra narrativa de Ramón Otero Pedrayo —sete romances, cinco novelas e dous volumes de contos— é tan rica e variada que se resiste á clasificación. Ricardo Carballo Calero, atendendo ao tempo cronolóxico interno dos textos, distingue entre obras en que Otero novela a historia contemporánea de Galiza (séculos XIX e XX) e obras históricas (séculos XII e XVIII) (Vid. CARBALLO CALERO, 1981: 663-684); Carlos Casares, atendendo ao tratamento literario da materia tratada, distingue entre obras realistas e obras culturalistas (Vid. CASARES, 1981: 96-126); e, por último, o colectivo que encabeza Carlos L. Bernárdez, conxugando os criterios dos estudosos anteriores, distingue tres grupos: obras histórico-culturais, obras histórico-realistas e obras psicolóxicas de introspección e procura (Vid. BERNÁRDEZ et alii, 2001: 70-80). Prescindindo de clasificacións, o que nos interesa salientar é que a obra de Otero marca un fito fundamental na historia da narrativa galega. Os seus primeiros textos apareceron

nas coleccións de novela e neles ensaiou as formas e contidos que despois desenvolvería nos romances, desde a crónica da fidalguía como clase social fracasada (*Pantelas home libre*) á novela de introspección psicolóxica e o fluír de conciencia (*Escrito na néboa*).

A historiografía tradicional adoita identificar as obras que se desenvolven no século XIX e comezos do XX —*Os camiños da vida*, *Arredor de si*, *Devalar*, *O mesón dos Ermos*— cunha crónica das fondas transformacións que sufriu a sociedade tradicional galega naquela época. Mais o realismo de Otero é máis formal que xenético e, por tanto, o que deseña neses romances non é unha crónica, é unha creación personalísima desa etapa da historia de Galiza, mais tan galega, tan feita desde dentro, que segue a ser asumida como propia. Así, tanto en *Os camiños da vida* (1928), como en *O mesón dos Ermos* (1936), chega un momento en que a Galiza que foi deixa paso á que puido ser. En *Os camiños da vida* este cambio do que foi ao que puido ser prodúcese a partir da segunda parte, titulada “A maorazga”, e, sobre todo, na terceira, titulada “O estudante”, en que, a través dun sector desa fidalguía degradada que, xa sen recursos económicos para liderar a adaptación da sociedade ao sistema capitalista, intenta recuperar o seu papel asumindo a defensa intelectual do país. En *O mesón dos Ermos*, Otero redime ao país cun final en que triunfa a xustiza poética, aniquilando cun incendio purificador ao seu protagonista, un personaxe de orixe incerta e moral dubidosa que chega ao poder con métodos pouco ortodoxos. Esta particular historia da fidalguía galega cerrouse con *O señorito da Reboraina* (1960), romance escrito despois dunha guerra civil e de vinte anos de ditadura que enterraran moi fondo as aspiracións e soños do nacionalismo de preguerra, en que Otero nunha nostálgica palinodia mira o pasado e fai mofa da súa Galiza ideal, da fidalguía e de si propio.

En *Arredor de si* (1930) Otero Pedrayo narra a evolución ideolóxica, a viaxe interior de Adrián Solovio desde o cosmopolitismo e o alleamento á identificación de Galiza como razón de ser da propia vida, e esta viaxe interior é paralela á viaxe física en sentido oposto, da Galiza a París. Cunha estrutura coidadísima en que alternan os capítulos que se desenvolven dentro da Galiza e fóra dela, o relato avanza cun ritmo pousado e maino, que se remansa en líricas descrições da paisaxe, como corresponde a unha fábula en que a acción é interior. A obra é interpretada como un retrato da evolución ideolóxica do autor e/ou da súa xeración, e, efectivamente, unha vez que Adrián Solovio descobre que só se poderá realizar no servizo e entrega ao país natal,

para alcanzar a universalidade a partir da galeguidade, o programa ideolóxico que presenta é o do propio Otero: celtismo, atlantismo, estilo románico, clásicos do Primeiro Renacemento, Compostela como centro e enlace con Europa, etc. E se neste romance o autor deseñaba o seu propio retrato individual e/ou colectivo, no seguinte, en *Devalar* (1935), realiza a pintura da xeración seguinte.

Este gusto de Otero pola análise da evolución psicolóxica e ideolóxica do ser humano terá unha outra manifestación narrativa no romance titulado *Fra Verner* (1934), onde recrea a biografía do dramaturgo alemán Zacarias Werner (1768-1823) e a súa conversión ao cristianismo, froito tamén dunha viaxe, neste caso a Roma. A biografía serve de excusa para realizar un percorrido pola cultura europea da época, polo que a obra foi cualificada moitas veces de novela-ensaio. A vocación europeísta de Otero ficou plasmada tamén en *A romeiría de Xelmírez* (1934). A figura do Arcebispo Compostelán centra un tempo histórico, o século XII, en que Santiago foi o centro da Europa cristiá polas peregrinacións e un núcleo de cultura tan importante como para producir o *Códice Calixtino* ou a Catedral, de aí que a Otero o que lle interesa sobre todo é a pintura do ambiente espiritual da época, máis do que a viaxe a Roma de Xelmírez en procura do palio arcebispal.

Carballo Calero distingue dúas formas de se mostrar a prosa de Otero: unhas veces flúe coma un torrente que se multiplica e desfai en fervenzas, dando lugar a un estilo barroco, con cadeas de subordinadas en que a acción se remansa en imaxes e metáforas, constituíndo o estilo lírico; mais outras veces o que domina é a frase breve, concisa, sen nexos, en que prima a xustaposición, e entón a acción alanca, dando lugar ao denominado estilo épico. As novelas e os contos, en que non podemos deternos por razóns obvias, anuncian ou continúan as liñas temáticas e técnicas vistas nos romances.

O xeración seguinte ao Grupo Nós, a denominada Xeración do 25 ou das Vanguardas, foi truncada pola Guerra do 36: algúns dos seus integrantes morreron moi novos, outros foron asasinados, outros marcharon ao exilio e tampouco faltaron os que abandonaron definitivamente a escrita en galego. De todos os xeitos, contribuíu á literatura galega con cinco grandes narradores: Rafael Dieste, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro, Eduardo Blanco-Amor e Ricardo Carvalho Calero. Mais só un, Rafael Dieste, realizou o seu labor antes da sublevación fascista; os restantes, aínda que publicaron os primeiros textos narrativos antes de 1936, farían a súa grande

contribución á narrativa galega durante a ditadura de Franco. Ademais destes, entre a nómina do grupo, debemos salientar a contribución que fixeron ás Coleccións de novela, Amado Carballo, Álvaro e Augusto M<sup>a</sup> Casas, Fermín Bouza Brei, Xulián Magariños, Xoán Xesús González, Evaristo Correa Calderón, Euxenio Montes...

Como narrador, Rafael Dieste (1899-1981) é autor dunha única colección de relatos, *Dos arquivos do trasno*, que viu a luz en 1926, mais que tivo unha segunda edición en 1962 aumentando o número de contos de oito a doce. O fundamental nestes relatos é o extraordinario coidado que o autor pon na técnica narrativa, combinando elementos populares e cultos, para conseguir unhas narracións de extraordinaria beleza, uns relatos que están sabiamente planificados en función do desenlace. Das técnicas orais, Dieste aproveita as apelacións ao auditorio, o asentamento espacio-temporal a base de referencias precisas e a autoxustificación do narrador, para as combinar con descrições plásticas de tipo impresionista, rupturas do plano temporal, finais abertos, disposición fragmentaria ou o comezo da historia *in medias res*. O universo narrativo de Dieste está caracterizado polo misterio, que unhas veces ten unha explicación racional, aínda que esta sexa a forza da imaxinación humana, e outras é pura fantasía; ese mundo retrata unha colectividade, a dunha vila mariñeira, polo que os protagonistas son con frecuencia referentes de condutas modélicas, arquetipos desa comunidade, representantes dunha moral positiva, con grande dignidade, que “contan” nun lugar comunal (a taberna) e habitan un tempo ahistórico. Nese Rianxo natal imaxinado, os conflitos son internos aos individuos e non importa a lóxica ou verdade das historias, senón o goce da fabulación.

A sublevación fascista de 1936 e a ditadura de Franco significaron a interrupción de absolutamente todas as actividades nacionalistas, coa conseguente represión e desprestixio sistemático da lingua e a cultura galegas. Desde o exilio americano, sobre todo en Arxentina, a comunidade de intelectuais republicanos logrou manter certa actividade editorial, mais a narrativa publicada fóra nos anos 50, que tivo unha escasísima repercusión na Galiza interior, está constituída na súa maior parte por romances que xiraban, como era lóxico, en torno ao conflito do 36 e á experiencia persoal dos seus autores. Na Galiza haberá que agardar á década de 1950, momento en que recomenzaron a publicación de narrativa unha serie de escritores que xa se deran a

coñecer antes do conflito bélico — Ramón Otero Pedrayo, Ricardo Carvalho Calero, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro ou Eduardo Blanco-Amor— e no que se deu a coñecer unha nova xeración. Os primeiros, en xeral, continuarían as liñas temáticas e técnicas experimentadas durante a etapa anterior, mentres os segundos procuraron novas experiencias, dando lugar á denominada ‘Nova Narrativa’. As opresivas condicións socio-políticas, a censura e a marxinalidade en que se movía a literatura galega provocou unha situación que entorpeceu o desenvolvemento normal do sistema, atrasando a aparición de textos que, de seren coñecidos no seu momento, poderían ter unha grande influencia nos grupos xeracionais máis novos.

A obra de Ánxel Fole (1903-1986) enlaza coa narrativa do Grupo Nós tanto na temática como nas técnicas, e nas súas coleccións de relatos *A lus do candil. Contos a carón do lume* (1953) e *Terra brava. Contos da solaina* (1955), retoma o mundo do imaxinario popular para crear uns contos extraordinarios en que o elemento fantástico, paranormal, se combina coa ironía para evitar que caian no costumismo a pesar do seu carácter etnográfico. O ultramundo galego, cheo de lobos con poderes sobrenaturais, meigas, trasnos e aparecidos, ofrece o material fabulado a uns relatos aos que as técnicas do conto “contado” transforman na representación xenuína da cultura tradicional galega. O marco que utiliza o autor en ambos os casos é o dun ouvinte que transcribe fielmente o escoitado nas reunións ao pé da lareira. Probabelmente este retomar como materia narrativa o mundo tradicional fose unha consigna do galeguismo culturalista en que desembocou, da man de Ramón Piñeiro, o galeguismo político en Galiza, xa que os contos publicados por Ánxel Fole antes da sublevación fascista de 1936 non respondían a este mesmo concepto, senón que estaban máis na liña vangardista. Despois de case vinte anos de silencio narrativo, Fole publicou outras dúas coleccións de relatos, *Contos da néboa* (1973) e *Historias que ninguén cre* (1981); a xeografía rural lucense, do Incio e do Courel, en que se desenvolvían os contos dos primeiros volumes, é substituída por unha xeografía vilega que contrasta coa mentalidade rural das personaxes; mais a materia temática e o humor son os mesmos que os dos libros anteriores.

Se a narrativa de Fole respondía a un realismo etnográfico, para clasificar o orixinal mundo literario de Álvaro Cunqueiro (1911-1981) utilízase a denominación de ‘realismo fantástico’ pois incorpora cunha sorprendente familiaridade os elementos

extraordinarios e maravillosos á vida cotiá, de tal maneira que mesmo existiron polémicas en torno a se a súa obra debía ser adscrita ao realismo ou á literatura fantástica. A distinción que a teoría da literatura estableceu finalmente entre ‘realismo formal’ e ‘realismo xenético’ resolveu a cuestión coa asunción do primeiro como característico da narrativa cunqueirana. Esta fusión do real e o fantástico complétase cun sincretismo cultural que bebe en fontes tan dispares como a tradición galega popular e culta (a *Materia de Bretaña*), a tradición clásica greco-latina, a tradición oriental e unha enorme cultura libresca, nun proceso de apropiación dos grandes mitos de todas as culturas; así, na súa obra poderemos encontrar desde un don Merlín vivindo rodeado de xente do común nunha aldea galega até o Sinbad de *As mil e unha noites* preparando o aliño dunha salada. Humor, fantasía, lirismo, tenrura e melancolía aduban a máis fermosa narrativa dos anos cincuenta, en tres romances que teñen como característica esencial a disgregación do xénero, lograda a través dunha estrutura aberta que se constrúe pola acumulación de relatos coa técnica da caixa chinesa e a multiplicación de voces narrativas, que se expresan segundo os modelos da narrativa oral galega: minuciosidade nos datos, precisión toponímica, criterio de autoridade e dúbida intencional.

*Merlín e familia* (1955) recolle as memorias dun paxe de don Merlín, Felipe de Amancia, que lembra a súa infancia ao servizo do mago e, despois de describir as terras galegas de Miranda, a casa e a familia do encantador bretón, recolle as visitas que este recibía; cada visitante trae un problema e, para que Merlín poida solucionalo, conta a súa historia. Esas historias, que poderían aumentar ou diminuír sen variar a estrutura do romance, conforman o corpo da obra. En *As crónicas do sochantre* (1956), varían o fío condutor das historias e a xeografía en que estas se desenvolven: o sochantre da catedral de Pontivy, o Sr. de Crozon, na carroza que o recolle para ir a un enterramento en Quelven, encontra cinco personaxes, almas en pena que durante o día manteñen a súa forma humana para se transformaren en esqueletos co solpor, e cos que emprende unha destemida viaxe que rematará coa frustrada representación, por parte dos viaxeiros, da peza teatral “Romeo e Xulieta, famosos namorados”. Ao longo desa viaxe, as almas en pena contarán a súas historias, que o sochantre vai anotando nun caderno e do que fai transcripción o narrador-editor.

O proceso de afastamento xeográfico culmina no terceiro romance, *Se o vello Sinbad volvese ás illas* (1961), en que a imaxinación de Cunqueiro nos traslada ao país de Bolanda, para asistirmos á derrota do vello piloto que mantén a vida, a dignidade e o prestixio a través da súa extraordinaria capacidade de fabular transformada en palabras. Nas maravillosas historias de Sinbad, na súa imaxinación, moitas veces cuestionada polo seu auditorio, radica a súa sobrevivencia, e cando se ve obrigado a se enfrontar coa miserenta realidade, Sinbad fica en morto vivo. Quizais o vello mariñeiro contador sexa un trasunto do propio Cunqueiro que, para neutralizar a tristeza gris e monocorde da vida na ditadura que el propio apoiara, se refuxia nun mundo máxico en que as sensacións gustativas, táctiles, auditivas, olfactivas e visuais ennobrecen a vida cotiá nun paraíso de ensoño creado a través das palabras. A nostalgia polos soños perdidos – as Illas Cotovías-, presente nas obras anteriores, alcanza con Sinbad un grao comparábel ao da súa extraordinaria lírica no poemario *Herba aquí ou acolá* (1980).

A súa obra completouse con tres volumes de relatos: *Escola de menciñeiros e fábula de varia xente* (1960), *Xente de aquí e de acolá* (1971), *Os outros feirantes* (1979). En xeral, son retratos ou descrições de figuras e personaxes característicos da particular forma de ser galego, pretendendo, en conxunto, presentar un retrato antropolóxico dos galegos, escritos para un lector tamén galego que vai identificar como propio todo o que encontra neles. Por tanto, as coordenadas espacio-temporais, así como as referencias culturais, son sempre do ámbito galego: lugares coñecidos e familiares, tempo histórico próximo ao actual e mitoloxía propia. Cando aparecen lugares alleos veñen dados por feitos como a emigración ou os desprazamentos provocados polo servizo militar, de tal maneira que fican inseridos no propio. A galería complétase cunha serie de retratos da fauna galega en que se recollen as connotacións da tradición popular –lobo, cuco, raposo, galiña...- co acrescentamento do bestiario creado pola imaxinación do autor, sen que falten tampouco os deseños de trasnos e demos menores. A pesar de que a narrativa de Cunqueiro foi cuestionada no seu momento porque daba as costas á conflictiva realidade contemporánea, ninguén pon xa en dúbida a súa extraordinaria calidade e a renovación que significou nos anos da posguerra.

A narrativa galega de Eduardo Blanco-Amor (1897-1979) foi serodia e produciuse cando xa tiña publicados romances en español, polo que a súa será desde o comezo a obra dun escritor madurecido. Está constituída por unha novela, *A esmorga*

(1959), un volume de relatos, *Os biosbardos* (1962), e un romance, *Xente ao lonxe* (1972), que conforman un mundo literario que se desenvolve sempre en Auria, trasunto literario do Ourense natal do escritor; no tempo ficcional dos derradeiros anos do século XIX e comezos do XX; nunha voz narrativa que fala sempre en primeira persoa, cunha marcada predilección polo narrador infantil e que, por último, presenta como constantes temáticas a sexualidade e a marxinação social, de aí a presenza constante e a importancia de figuras como a prostituta e o eivado, tanto físico como psicolóxico.

*A esmorga* foi publicada en Arxentina, onde residía o autor, por mor da censura franquista. É unha narración de estrutura pechada, a pesar de que o final fica aberto a unha dupla interpretación. Comeza cun Prefacio que leva como título “Documentación”, en que o narrador-autor informa dun ‘caso’ acontecido na vila e das diversas versións que corren pola cidade; este autor heterodiexético só reaparecerá nunha breve nota final para nos informar da morte do Cibrán e as súas posíbeis causas; entre estas dúas intervencións, o corpo da novela, construído en cinco capítulos en que un dos protagonistas conta as ‘circunstancias’ da historia. O relato formalízase en primeira persoa porque é a confesión dun reo que responde ao interrogatorio do xuíz, mais o lector só escoita a voz do culpado, de Cibrán, e das súas respostas vai deducindo as preguntas desa xustiza muda e xorda, porque é evidente que o destino do reo está decidido de antemán. Os feitos están contados desde o presente do interrogatorio en que se expoñen de forma lineal os feitos acontecidos nas vinte e catro horas de esmorga en que participou Cibrán. Mais o presente interfere continuamente nese pasado a través dos cortes dados polo interrogador e as xustificacións do interrogado, de forma que o xogo alterno permite ao lector presenciar o pasado sen esquecer nunca o acto xudicial en que está enmarcado. Cibrán comparte protagonismo co Bocas e o Milhomes —tres individuos conflictivos e marxinais en todos os aspectos: oficio (proletariado eventual), comportamento (bébedos, rateiros...) e sexualidade — e os seus actos orixínanse e xustifícanse por si mesmos, á marxe de calquera preocupación moral e transcendente; esta amoralidade procede da súa condición de seres abaixados en constante fuxida da Garda Civil cara á destrución final. A violencia e a procura do pracer como liberación da miseria o do medo crean un clímax ascendente en que adquire unha grande importancia o contraste entre o real e o fantástico; entre o que é propio da vida real dos esmorgantes (tabernas, prostíbulo) e o que lles é alleo e inalcanzábel (pazos, igrexa).



Opresión económica, dominio social e represión sexual levan aos marxidados ao asasinato ou á autodestrución; a outra alternativa, a da loucura, a que conduciu á Socorrito a vivir no Campo das Bestas, transforma a esta en vítima daqueles, pois nela verá o Bocas a única posibilidade de dominio sexual. Os marxidados vehiculizan a violencia contra si mesmos e destrúense entre eles. O ambiente da novela está marcado pola chuvia, que crea unha atmosfera abafante e determina, en moitas ocasións, as decisións dos esmorgantes nesa fuxida da represión que dá grande dinamismo ao relato. É unha chuvia constante que marca a tensión e forma parte do clima de fatalidade que envolve os acontecementos, pois, presidindo a obra, hai un compoñente existencial que está referido en termos de destino inexorábel, cego e aciago: é fatal a simbiose Bocas-Milhomes, é fatal o encontro de Cibrán con eles, é fatal que rompa o quinqué do pazo do Castelo...

Na primeira edición de *Os biosbardos* (1962) o volume estaba formado por sete relatos, na segunda (1972) por oito. Teñen como características comúns o narrador homodiexético, o protagonista infantil e as coordenadas espacio-temporais (Auria, isto é, Ourense, a comezos do século XX). En todos predomina a subxectividade do narrador de tal forma que chega a interromper os diálogos para dar a súa opinión, conseguindo así que a realidade evocada se torne persoal e íntima, que sexa a reconstrución do Ourense perdido da infancia do autor: a cidade vella que vive en torno á catedral. O tempo máis que cronolóxico é psicolóxico, interiorizado, en tanto que se visualiza o pasado, e nesa mirada retrospectiva predomina a liña temporal continua, aínda que, ás veces, se producen tamén analepses ou prolepses. Os nenos de *Os biosbardos* pouco teñen que ver co tópico infantil, son rapaces atemorizados, con medo, que están en loita constante co seu antagonista, a cidade de Auria; é por iso que, na temática, uns presentan unha visión social mentres noutros domina o psicolóxico: as míseras condicións de vida, as aparencias, o sexo, a emigración, a descuberta do amor, a mentira... *Os Biosbardos* é unha viaxe poética e emocional de Blanco-Amor á idade da maxia, para a recuperar non individualmente senón reconstruíndoa como suma de individualidades.

*Xente ao lonxe* (1972) é un longo romance en que Blanco-Amor ofrece unha visión dinámica, aberta, en movemento, da realidade do país e, así, presenta tres realidades literarias: o proceso de maduración dun neno-adolescente; o contorno

ideolóxico, psicolóxico e social da familia dese neno e mais o mundo do incipiente proletariado do Ourense das primeiras décadas do século XX. A obra está estruturada en catro partes desiguais que van diminuindo en tamaño a medida que a narración avanza. Esta desproporción débese a que a primeira parte é unha especie de fresco que abrangue toda a realidade: o familiar e o colectivo, o sexual e o político, o humano e o animal, a realidade e o soño, o agarimo e a violencia, a ideoloxía e a afectividade, os poderosos e os humildes, así como os primeiros sucesos biográficos que conforman a sensibilidade do narrador protagonista e os alicerces da súa personalidade. O ritmo desta primeira parte é lento e o tempo é máis psicolóxico que cronolóxico. Na segunda parte comeza o drama, e nela o conflito xira en torno á oposición escola laica / escola relixiosa, ao tempo que aparece a militancia no socialismo. Fronte ao caos da primeira, agora os temas fican reducidos a tres: relixión, política e sexo. A terceira parte ten como tema a represión político-social que terá como consecuencia a desfeita da clase traballadora; as personaxes individuais fican esvaecidas para deixaren paso ao protagonista colectivo. Na cuarta parte o protagonista é xa un mozo traballador, e con el asistimos á conmemoración do 1º de Maio e á súa primeira visita a un prostíbulo: definición ideolóxica e opción sexual. Completada a súa formación, Suso descóbrese a si mesmo. Cerra a obra unha carta en que se dá conta dalgunhas das personaxes máis importantes. O focamento adopta, en principio, un aparente carácter autobiográfico pola presenza constante do narrador protagonista, un 'Eu-Suso' que dá sempre unha visión subxectiva que proporciona espectáculos interiores, recreados pola memoria e tinxidos de afectividade e psicoloxía; mais esta limitación queda compensada coa introdución dun narrador heterodiexético, observador que proporciona espectáculos externos en que predominan o diálogo e a acción; outros 'Eu-protagonista', 'Eu-testemuña' e mesmo un narrador-colectivo que é a propia cidade de Auria, de forma que os focamentos serán múltiples. O Eu-Suso dá entrada aos outros narradores por asociación de ideas e/ou palabras. Fronte á interpretación determinista e fatalista da sociedade que mostraba en *A esmorga*, en que os seres humanos estaban abocados á destrución, en *Xente ao lonxe* Blanco-Amor retrata unha sociedade en conflito, con moitas limitacións e eivas, mais andando xa cara á ruptura desa realidade brutalmente opresiva. *Xente ao lonxe* é o romance da volta á patria, da reintegración do escritor á vida da nación en marcha.

A Ricardo Carvalho Calero (1910-1990) cóubolle a honra de inaugurar a narrativa de posguerra con *A xente da Barreira* (1951), romance que enlaza coa temática oteriana e que se encadra no neorrealismo. A este seguirían unha serie de relatos escritos ao longo dos anos que ou ben seguen nesa mesma liña, como *Os señores da Pena*, ou ben pasan da reflexión colectiva á literaturización das lembranzas persoais: *O lar de Clara*, *A chuva das pitas*, *Os tombos* e *A cigoña*. Mais a partir da publicación da novela *Aos amores seródios* (1979) debemos falar dunha segunda etapa na súa produción. Nesta preciosa novela, Carvalho ofrece unha arriscada e novidosa combinación de relato, ensaio e poesía en que, en palabras de Martínez Pereiro, “co complexo obxectivo de amalgamar o autobiográfico vivido, o íntimo sentido e o ficcional transfigurado, o noso polifacético escritor procura precipitar a fórmula narrativa dun conxunto coherente e asimilábel, a pesar de esquemático e heteróclito” (Cfr. MARTÍNEZ PEREIRO, 2002:137-160).

Esta segunda etapa culmina e céntrase co orixinal e extraordinario *Scórpio* (1987), romance fechado porque abrangue o ciclo vital do protagonista, romance realista por canto todo o material —tempo, lugar, ambientación e personaxes— está tirado da experiencia vital do autor, e romance polifónico porque son múltiples as voces que narran. Así, vinte e unha personaxes na primeira parte, e vinte na segunda, irán desvelando a vida externa do protagonista, Rafael Martínez Pinheiro, Scórpio, as súas accións e reaccións, e simplemente con isto, sen coñecermos nunca o que el pensa ou sente, encheremos cos nosos propios medos, arelas e soños esa parte do ser humano que sempre fica nas sombras. Un sector da crítica, dado que o tempo ficcional corresponde co ciclo vital de Carvalho até a guerra do 36, viron no romance unha biografía da desgrazada xeración do autor, e desde esa perspectiva colectiva, que foi a única que admitiu o autor, *Scórpio* segue o ronsel iniciado por *Arredor de si*, de Otero Pedrayo. Nesta dimensión, o terríbel destino do grupo ficou recollido nas posibilidades a que se ven destinadas as personaxes: a morte (Scórpio), o exilio (Sagitário) e, dunha ou outra forma, a integración no novo réxime (Salgueiro). Nesta perspectiva, Carvalho volvería á temática colectiva, á narrativa de carácter social de *A xente da Barreira*, relatando, outravolta, a destrución dunha forma de vida, dunha sociedade que camiñaba cara á liberdade e ficou tronzada pola sublevación fascista. Os detalles con que deseña o mundo intelectual dos mozos nacionalistas na universidade republicana e a loita nas

trincheiras madrileñas (adobiada polos discursos de Franco e Largo Caballero) conforman o mundo en que se desenvolve a traxectoria vital de Scórpio, unindo así o individual e o colectivo, de forma que o tráxico final do protagonista adquire a dimensión simbólica do fin dunha ideoloxía ou, cando menos, dun proxecto político: o do Partido Galeguista. Mais na lectura de Martínez Pereiro (Vid. MARTÍNEZ PEREIRO, 1991: 71-76, e 1997: 63-75) o que prima neste romance é a escrita como catarse individual, como forma de dar testemuño da verdade do interior do poeta e, dado que o conflito entre o desexo erótico (que xorde como o vento) e as normas sociais e relixiosas (que o tentan choer) foi unha constante en toda a obra poética de Carvalho, parécenos moi acertada esta interpretación posto que aí radica tamén a traxedia, e o misterio, de Scórpio, que, comprometido con determinados principios ideolóxicos, sociais, políticos, e mesmo relixiosos, descobre no seu interior ese Outro que, en materia amorosa, non respecta nada. Afogar ese Outro será o empeño heroico, e fracasado, de Scórpio. Rafael, un dos sete arcanxos, e Scórpio, o animal que Artemisa enviou para eliminar a Orión; dous en un, a dualidade constante do ‘anxo de terra’: a aspiración á transcendencia unida á irrefreábel atracción erótica.

En paralelo á renovación que estaba experimentando a lírica nos anos 50, a xeración dos escritores e escritoras nados na década dos trinta e comezos dos corenta iniciaron o que deu en se chamar “Nova Narrativa”, movemento que procurou a renovación afastándose dos modelos propostos polas xeracións anteriores, sobre todo polo Grupo Nós, e mais as obras de posguerra de Carvalho Calero, Fole e Cunqueiro. Nisto é no único en que concordan os diversos estudosos desta etapa, xa que despois non coinciden nin no número de autores nin de obras integrados nela e, por tanto, tampouco na cronoloxía do movemento. Como data inicial da Nova Narrativa barállanse dúas posibilidades, 1954, ano de publicación de *Nasce un árbore*, de Gonzalo R. Mourullo, e 1956, momento en que ve a luz *Memorias de Tains*, do mesmo autor; e a data final abala entre 1969, ano de publicación de *Cambio en tres*, de Carlos Casares; 1971, cando aparece *Adios, María*, de Xoana Torres; e 1974, con *Elipsis e outras sombras*, de Xosé Luís Méndez Ferrín. De acordo con isto, ninguén discute a adscrición á Nova Narrativa de Xohan Casal, Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez

Ferrín, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Camilo Gonsar e Carlos Casares; mais fican en cuestión Xohana Torres, Vicente Vázquez Diéguez e mais Lois Diéguez.

A grande achega da Nova Narrativa á literatura galega foi que non se dobregou perante o galeguismo culturalista de posguerra, o do grupo da Editorial Galaxia, que, en liñas xerais, propugnaba unha concepción da identidade galega baseada en valores espirituais eternos, en que non había lugar nin para o aquí e agora da sociedade nin para as cuestións contemporáneas, unha literatura que debía basearse na tradición anterior. Os integrantes do novo movemento crían, pola contra, que para contar cunha literatura propiamente galega debían asumir o tempo histórico en que vivían, rexeitando formas e técnicas literarias que consideraban propias doutras épocas. As obras da Nova Narrativa xurdirán das circunstancias persoais de cada autor e de aí deriva o individualismo que caracteriza ao grupo; no entanto, pódense sinalar como trazos comúns: a reflexión metaliteraria, plasmada a maioría das veces a través de personaxes artistas que traen ao relato o proceso de creación artística, diluíndo os límites entre realidade e ficción; a creación de espazos narrativos alternativos aos da literatura galega canonizada, sobre todo urbanos; a xustaposición de planos temporais; as personaxes despersonalizadas que fican sen nome propio ou con nomes exóticos que borran calquera tipo de referencia, ou ben as personaxes duplas; e, como modo de focamento privilexiado, a utilización do monólogo interior. As súas referencias externas foron Kafka, Joyce, Dos Passos, Faulkner, o “Nouveau Roman” e os existencialistas franceses.

En paralelo á produción destes autores, Xosé Neira Vilas inicia unha traxectoria personalísima con *Memorias dun neno labrego*, na liña do social-realismo. A esta novela, que é un dos libros máis lidos e traducidos da literatura galega, seguiu unha abundante produción en que, devagariño, íría incorporando as novas técnicas narrativas. A crítica adoita agrupar as súas obras en catro ciclos: a) textos sobre o medio rural galego desde a perspectiva infantil *Memorias dun neno labrego* (1961), *Cartas a Lelo* (1971), *Aqueles anos do Moncho* (1977); b) obras sobre o rural galego desde a perspectiva do adulto *Xente no rodicio* (1965), *A muller de ferro* (1969), *Querido Tomás* (1980); c) obras sobre o mundo da emigración *Camiño bretemoso* (1967), *Historias de emigrantes* (1968), *Remuíño de sombras* (1973), *Tempo novo* (1987); d) estampas líricas e descrições *Lar* (1973), *Nai* (1980), *Pan* (1986). De todos os xeitos, o seu último libro de relatos, *Un home de pau* (1999), xira en torno á deshumanización

que provoca a vida nas cidades, tema que xa aparecía nos relatos de *Remuíño de sombras*. Tanto nos romances como nos relatos, Neira Vilas obriga ao lector a reflexionar sobre a inxustiza, a incompreensión e a opresión que padecen as clases máis despoñuídas, de tal forma que os conflitos das súas personaxes xorden sempre do seu choque co entorno social.

A controvertida recepción das obras da Nova Narrativa por parte do sector culturalista evidencia que as novas xeracións tiñan un concepto diferente do que debía ser a literatura galega e anunciaba a diversificación que se iniciou na década dos 70 e que explotou definitivamente na seguinte. Esa diversificación estivo propiciada polas convulsións que se produciron na década dos anos setenta coas novas condicións socio-políticas que trouxeron a morte do ditador en 1975, a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980, e a posterior Lei de Normalización Lingüística, posto que, aínda que de forma restritiva (só existe o deber de coñecelo), o galego pasa a ser lingua cooficial e entra no sistema de ensino. O nacionalismo político emerxe da clandestinidade e a opción lingüística deixa de ser por si mesma símbolo de compromiso; a industria editorial e a súa necesidade de ocupar cotas de mercado é tan imperiosa que xera, de súpeto, o cuestionamento do papel que tradicionalmente desempeñaba o escritor galego, que se enfrenta, por vez primeira, a un suposto conflito entre ética e estética e a ter que redefinir o seu rol social. Non se trata xa de escribir para un público lector de minorías concienciadas, senón de crear un público ‘normal’, e por tanto é necesario que exista tamén unha literatura de masas; a lírica, xénero por excelencia da literatura galega, abre paso á narrativa. A proliferación de certames axudará tamén a que a narrativa se consolide e diversifique: infantil-xuvenil, negra, sentimental, de aventuras, histórica, fantástica, erótica, de ciencia-ficción, sociolóxica... E novas xeracións vanse incorporando e colaborando nun proceso de normalización que aínda non está rematado e en que algúns dos integrantes da Nova Narrativa, como Carlos Casares e Méndez Ferrín, serven de modelo e guía.

Xosé Luís Méndez Ferrín é, deste xeito, un clásico de referencia na literatura galega pola extraordinaria calidade da súa obra, pola súa fonda orixinalidade e porque, en moitas ocasións, abriu novos camiños. A súa obra narrativa está constituída, até agora, por seis volumes de relatos: *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e*

*as formigas* (1961), *Elipsis e outras sombras* (1974), *Crónica de nós* (1980), *Amor de Artur* (1982) e *Arraianos* (1991); catro romances: *Arrabaldo do norte* (1964), *Antón e os inocentes* (1976), *Bretaña, Esmeraldina* (1987), e *No ventre do silencio* (1999); e mais dúas novelas: *Retorno a Tagen Ata* (1971) e *Arnoia, Arnoia* (1985). A crítica ten sinalado diferentes etapas na súa produción; a respecto da primeira existe coincidencia en indicar que estaría integrada polos tres primeiros volumes (*Percival e outras historias*, *O crepúsculo e as formigas*, e *Arrabaldo do norte*), caracterizada pola renovación formal e temática. Despois de case unha década dedicada ao labor ensaístico e ao activismo político, abriría a segunda etapa con *Retorno a Tagen Ata* (1971), novela en que inicia o axuste de contas co galeguismo culturalista e crea o trasunto imaxinario de Galiza (Tagen Ata); a fin desta etapa, caracterizada pola temática política, para uns críticos estaría marcada pola publicación de *Crónica de Nós* (1980), para outros, por *Amor de Artur* (1982), mais tamén se podería establecer no romance *Bretaña, Esmeraldina* (1987), debido ao preso político que a protagoniza e a recuperación de Tagen Ata. Sexa como for, tanto o volume de relatos *Arraianos*, como o romance *No ventre do silencio*, formarían parte da terceira etapa. De todos os xeitos, e dado que a súa non é unha obra pechada, quizais sexa máis acaído falarmos, seguindo as indicacións do propio Ferrín, de dúas liñas narrativas, a realista e a simbólica, entre as que abala constantemente ao longo de toda a súa produción.

Estreitamente vinculado á experiencia persoal e colectiva, o universo literario de Ferrín, que enlaza coa grande narrativa de Otero Pedrayo e Álvaro Cunqueiro, ofrece unha moi persoal vivencia da Galiza dos últimos cincuenta anos, incluíndo nela desde o activismo político clandestino á máis fermosa mitoloxía atlántica, pasando polo desarraigo da urbe industrial, a ruindade moral dos escuros anos da ditadura, a aprendizaxe a través da violencia, a atracción sexual como forza da natureza ou a reflexión sobre a arte. A coherencia deste mundo fica reforzada pola presenza dunhas personaxes que pasan duns textos aos outros traendo con eles toda a súa carga referencial e que se moven pola xeografía, real ou mítica, dunha Galiza bifronte: a lírica e lenturenta das verdes fragas e a gris e borrallenta da pedra e o formigón. E quizais sexan a duplicidade e a ambigüidade as características máis salientábeis dese mundo narrativo en que o ton épico acaba, con frecuencia, diluído en lirismo, do mesmo modo

que unha personaxe resulta ser dúas ou dúas acaban por ser unha única, que o extraordinario irrompe na realidade cotiá ou literatura e vida funden as súas lindes.

Así, Méndez Ferrín, creou un mundo literario baseado na dialéctica entre a realidade e a ficción que o profesor Flávio Garcia caracteriza como 'Realismo-Maravilloso', como mostra nos estudos que conforman o presente volume. Para a literatura galega contemporánea, Xosé Luís Méndez Ferrín é unha peza basilar non só como narrador mais tamén como poeta. Premiado en innumerábeis ocasións e recoñecido por amigos e inimigos, para moitos de nós é, indiscutibelmente, o grande narrador da literatura actual.

### **Bibliografía**

- AA. VV. *Historia da Literatura Galega*. Vigo: AS-PG/A Nosa Terra, 5 vols, 1996-98.
- BERNARDEZ, C. L. et alii. *Literatura Galega. Século XX*, Vigo: A Nosa Terra, 2001.
- CAPELÁN, A. "Invitación á viaxe", en X.L. Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata*. 2ª ed. Vigo: Xerais, 1996, pp. 7-43.
- CARBALLO CALERO, R. *Historia da Literatura Galega Contemporánea 1808-1936*. 3ª ed. Vigo: Galaxia, 1981.
- CARVALHO CALERO, R. *Escritos sobre Castelao*. Compostela: Sotelo Blanco, 1989.
- CASARES, C. *Otero Pedrayo*. Vigo: Galaxia, 1981.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, C. *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: A Nosa Terra, 2003.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, X. "A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia", *Grial*, nº 27, 1995. pp. 407-426.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X. *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Xerais, 1991.
- GONZÁLEZ MILLÁN, X. *Literatura e sociedade en Galicia 1975-1990*. Vigo: Xerais, 1994.
- HERMIDA, M. *Narrativa galega: tempo do rexurdimento*. Vigo: Xerais, 1995.
- LÓPEZ, T. "Arredor da Nova Narrativa", *A Trave de Ouro*, Vigo, nº 37, xaneiro-marzo, 1999. pp. 37-58.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. "Do carácter híbrido na narrativa breve de Carvalho Calero. (Da ambigua verdade intempestiva de *Aos amores seródios*", en Teresa López e Francisco Salinas (eds.), *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero. Memoria do Século*. A Coruña: Universidade da Coruña/AS-PG, 2002. pp.137-160.



- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. *Hospital das letras. In(ter)venções e ensaios literarios*. A Coruña: Espiral Maior, 1997.
- MÉNDEZ FERRÍN, X. L. “Introducción”, en Francisco A. de Nóvoa. *Pé das Burgas*. Edición e notas de Valentín Arias. Vigo: Xerais, 1988. pp. 7-24.
- NOIA, C. *A Nova Narrativa Galega*. Vigo: Galaxia, 1992.
- NÓVOA, Francisco A. de. *Pé das Burgas*. Edición e notas de Valentín Arias; Introducción de X. L. Méndez Ferrín. Vigo: Edicións Xerais, 1988.
- REI ROMEU, M. *Arte e verdade (A obra literaria de Daniel Castelao)*. Pontevedra: Edicións do Cumio, 1991.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, F. *Eduardo Blanco Amor o desacougo da nación negada*. Pontevedra: Edicións do Cumio, 1993.
- SALINAS PORTUGAL, F. “A Nova Narrativa Galega”, en AA. VV., *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe*. vol. II, A Coruña: Xistral, 1985. pp. 29-45.
- SOTO LÓPEZ, M<sup>a</sup> I. “Introducción”, en H. Pérez Placer, *Obra narrativa en galego de...* Compostela: Xunta de Galicia, 1998. pp. 9-137.
- TATO FONTAÍÑA, L. [no prelo]. “A emerxencia do discurso narrativo: da novela ao romance”.