

**O ESPAZO DE SOMBRA DO DISCURSO HISTÓRICO-FICCIONAL
IDENTITARIO (JOSÉ E OS OUTROS DE JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA E O
SEÑOR LUGRÍS E A NEGRA SOMBRA DE LUÍS REI NÚÑEZ)***

ALVA MARTÍNEZ TEIXEIRO
Universidade da Coruña

Palabras chave: Historia, Identidade, Cultura, Portugal, Galiza.

Resumo: A pretensión central desta comunicación é confrontar, cunha perspectiva comparatista, dous recentes discursos narrativos de apropiación ficcional da historia a respecto da formación da identidade cultural contemporánea na Galiza e en Portugal.

Procuramos, en concreto, analizar as estratexias narrativas e os duplos discursos utilizados polo escritor e historiador da arte José-Augusto França en *José e os Outros – Almada e Pessoa. Romance dos Anos 20* e polo escritor e xornalista cultural Luís Rei Núñez en *O Señor Lugrís e a negra sombra*.

.....

Co estudo destas dúas obras, pertencentes case a un xénero particular, o romance de artista, pretendemos propor unha viaxe polas liñas interiores da arte. E, con isto, focalizar tamén o carácter emblemático e a funcionalidade identitaria de dous medios artísticos do século XX: por un lado, o conturbado espazo lisboeta da década de 20 e, por outro, o espazo coruñés do franquismo dos anos de 50 e 60.

Sen poder axudarnos do concepto hispano-xermánico de xeración, para unificar os distantes períodos ficcionalizados nos romances, servíremonos para xustificar a perspectiva contrastiva dun termo que historiadores e críticos utilizan con especial xenerosidade na arte do século XX: o concepto das vangardas.

O espazo de afluencia destes dous episodios vangardistas do século pasado materializarase na actitude de liberdade e ruptura, típica dos discursos da modernidade. A perspectiva preferida polos dous autores é a da vida da bohemia, perfecta antítese do espírito burgués, que domina xeralmente o discurso histórico contemporáneo.

Esta opción facilita a interpretación crítica da sociedade en que viviron Almada e Lugrís, desde o punto de vista cultural e vital, pois as narrativas privilexian épocas de tránsito, de crise, no destino particular deste dous artistas enfastiados.

O discurso ficcional é percorrido por un Almada regresado de París, «o fillo pródigo de volta à casa» que depara novamente cunha Lisboa mediocre onde procura a patria do artista até que, en Marzo de 1927, precisa nova inspiración e parte para Madrid.

No seu deambular, é acompañado polo periplo vital parello de Urbano Lugrís nas décadas de 50 e 60 na cidade da Coruña, anos do Lugrís teatral, que dan forma a grande parte do anecdotario lugrísíán, e tamén na derradeira etapa da súa vida, en Vigo, nunha existencia de draconiana desorde e bohemia mantida desde 1964 até a súa morte en 1973.

Esta interpretación da identidade cultural a través da biografía das dúas figuras preséntase como unha reescrita de textos previos. A relación entre diéxese e Historia sáldase nas dúas obras pola inclusión de datos rigorosamente históricos na intriga.

Para dar representación romanesca á conciencia dos protagonistas, e atinxir así o propósito clarificador a respecto do histórico verdadeiro, a hipertextualidade tórnase ostensiva, elaborándose sobre os contidos doutros discursos como crónicas, documentos ou o diario do propio Urbano Lugrís.

Nesta combinación do histórico e o inventado, no romance de José-Augusto França son numerosas as reproducións de citas e frases literais de personaxes históricos da altura. O autor sérvese así, tamén, dunha referencialidade extratextual, elaborando a obra sobre o substrato aportado polos contidos doutros discursos, como as crónicas ou os documentos da época. Ademais, esas mesmas citas integradas na ficción apareceran frecuentemente reproducidas no ensaio que o autor dedicou ao seu protagonista, *Almada Negreiros – O Portugués sem Mestre*, en 1974, no que poderíamos interpretar como unha tentativa de verdade e minuciosidade.

Sirva a título de exemplo a duplicación no ensaio e no romance da descrición de Artur Portela no *Diário de Lisboa* dos paineis da Brasileira realizados por Almada, de breves e idénticas pasaxes do romance *Nome de Guerra* ou da indicación programática do artista a respecto deste romance de que «será exactamente nem científico nem falso ao mesmo tempo».

Por súa vez, na obra do escritor galego Luís Rei Núñez, a conciencia xenérica do pacto ficcional é manifesta naquilo que Genette denominou o paratexto, reificado aquí na información contida no prólogo e no epílogo.

Nesta superficie narrativa discontinua, énos ofrecido un relato en primeira persoa, nun tempo actual correspondente, na voz narrativa, ao comisario dunha exposición da obra pictórica de Urbano Lugrís, como foi en verdade o autor, que non é máis do que un

esclarecemento a respecto das fontes da narrativa: un manuscrito de 227 páxinas coas memorias do artista ofrecido anos despois da exposición ao curador.

Neste diario, o memorialista Lugrís constrúe o seu decadente mausoleo desde o exilio interior, a respecto do cal, ao narrador inicial só lle resta autenticar, elucidar e glosar literariamente o texto-matriz, pois como o propio narrador afirma: «eu logo, quero ser un Suetonio e sabelo todo sobre a biografía do meu César. E dígame que nunca serei un Suetonio do señor Lugrís. Aínda que si alcanzarei, se cadra, a ser o seu modesto Ian Gibson» (Rei Núñez, 2007: 254).

A función testemuñal combínase aquí coa idoneidade da biografía como material ficcional, subsidiaria da demostración axiomática da valía literaria de autobiografías como a de Montaigne, Saint-Simon ou Rousseau, mais auxiliada tamén polo teor ‘romanesco’ do vivir literario non só de Lugrís, senón tamén, en paralelo movemento, de Almada.

O privilexio do material biográfico na escrita dos dous autores consiste en que non nos é mostrada a sucesión causal de etapas obxectivas da historia, senón a evolución dunha vida e dunha carreira, o esforzo dun creador por dar sentido á súa propia lenda enmoldurada nun marco histórico adverso, o que nos ofrece unha visión máis rica e completa da época.

Deste modo, o romance ‘da a ver’ aquilo que o home xenérico non pode contemplar de si propio, pois nós non podemos apreciar a nosa imaxe histórica «como no podemos ver nunca nuestra nuca sin ayuda de los espejos» (Beltrán Almería, 1992: 52). A acentuación da experiencia en detrimento do formalmente histórico permítenos coñecer, en termos de horizonte político-ideolóxico, a estrutura do discurso oficial desde a perspectiva da filiación política opositora, explícita nos dous artistas-protagonistas.

Nun presente tenso como o dos anos 20 en Portugal, son filtrados a través da subxectividade da figura de Almada as informacións sobre as revoltas militares desa década, a aparición do diario monárquico o *Correio da Manhã* en 1921 ou a lembranza da sanguenta revolución que había de depor a Pimenta de Castro e que fora un dos motores para a creación da *Cena do Ódio* almadiana.

Sirva como exemplo da perspectiva íntima de abordaxe da Historia a pasaxe do romance que desenvolve a revolta militar acontecida en Lisboa en 1921:

José reagira a uma revolução com a *Cena do Ódio*; que podia fazer agora, perante aqueles horrores de uma noite de sangue? «Nojentos da Política», a explorarem o Patriotismo, «maqueraux da Pátria que vos pariu ingénuos e vos amortalha infames...» Jaziam agora, o Granjo, o Machado dos Santos, o Maia, em lagos de sangue podre, às mãos de assassinos pagos, com farda de marinheiros! [...] Não falar, então desta noite há muito

gerada. O Pacheco fora deitar-se, sem uma palabra, ele saiu para a varanda, sobre o jardim e pôs-se como que a cantar (França, 2006: 69).

O narrador fai da repercusión dos acontecementos históricos crónica do vivir cotián, xa que a Historia é filtrada a través do pensamento do protagonista, traspasada polos seus sentimentos e emocións, o que fai que o pasado se volva máis próximo. Así, con esta estratexia, o lector non percibe a distancia que o separa do narrador porque «reconoce en él ideas, actitudes y planteamientos contemporáneos» (Fernández Prieto, 2003: 151).

Igualmente, Luís Rei Núñez procura no seu romance a historización inmediata do discurso literario e, paralelamente, tamén os acontecementos da Historia son secundarizados, mais, aínda así, determinando a trama ficcional e condicionando en grande medida o comportamento do personaxe protagonista.

Para caracterizar o panorama e a figura dun home marcado polo encarceramento en 1930, por asinar o manifesto a favor da República relacionado coa sublevación de Jaca, os episodios e as vivencias ligados coa Guerra Civil son representados como un oco voluntario na memoria de Lugrís.

Son poucos neste romance os episodios históricos concretos, como o regreso progresivo, nos anos 60 dos intelectuais exiliados como Rafael Dieste ou Luís Seoane, perante os caís, o noso protagonista experimentará un complexo de culpa por se considerar un covarde, por ser pasivo en exceso diante dos abusos ditatoriais. Pois, aínda que a súa actitude vital atinxe proporcións provocatorias, as súas preocupacións estéticas e sociais eran de inspiración aristocrática, o que deriva na opción por nunha posición pasiva e indolente en termos estritamente políticos.

É a moral acomodaticia franquista, como proceso histórico de carácter máis xeral, a que domina o discurso, contra a cal, e para interpretala, nos é ofrecida a realidade sobreexcitada vivida polo artista galego, perante a burguesía franquista, que eran máis ou menos case todos: «señoritos náuticos, burócratas e bancarios», detentores e representantes da historia prosaica das tres décadas de vulgaridade e opresión a partir da instauración da ditadura.

Estes retratos das respectivas circunstancias nacionais complétanse coa minucia de referencias, moito maior do que no relativo á política, sobre a paisaxe cultural e sobre a crítica ao «o abafante academicismo ó uso» (Rei Núñez, 2007: 67) acorde co ánimo político imperante nos dous espazos peninsulares.

Este predominio no afán historizador dos elementos artísticos é demostrado, por exemplo, nun fragmento da obra de José-Augusto França, onde é presentada unha visión

total da época onde se evidencia esa convivencia desigual da conxuntura nacional e da circunstancia cultural:

Não lhe pôs data, de propósito, mas foi no verão, depois do *Teatro Novo* do Ferro, que fora ver ao Tivoli, sem entusiasmo. Houvera também uma tentativa revolucionária de militares que andava anunciada, ou uma antes e outra depois, já em Julho. Que importância tinha isso?... Tinha havido um grande salão automóvel no Coliseu (2006: 128).

A presenza estábel dos contemporáneos –situada entre o macrocosmos histórico e o microcosmos persoal– e as periódicas reflexións en auga forte sobre eles fan que o protagonismo se reparta, xa que o romance é o xénero literario onde a relación entre o eu e o outro –fronte á lírica que apenas desborda os límites do eu ou o teatro, en cuxas relacións non cabe compositivamente o eu– adopta un carácter esencialmente compositivo (Beltrán Almería, 1992: 53).

Esta estrutura dialóxica e unha fraternidade exemplar por parte dos dous protagonistas cos seus pares non impide demostrar porén como os grupos culturais non funcionan disciplinadamente, mesmo cando a historia decidiu reducilos baixo unha única etiqueta que finxe unha difícil cohesión e unha etérea unidade.

Como afirmara Celia Fernández-Prieto, mentres a Historia tende á redución da pluralidade, o romance histórico restitúe a fragmentariedade de feitos e condutas, así como a inescrutábel combinación de liberdade e de necesidade que rexe o comportamento de cada home e que se proxecta no equilibrio entre o privado e o público (2003: 124).

Así, froito desta rigorosidade a respecto da historia cultural, despois do seu regreso a Lisboa, o Almada-personaxe presenta queixas variadas contra a mesquiñez da vida artística portuguesa, manifestando, no decorrer do romance, o seu descontento por encontrarse só num medio que se esquecera do «élan» (França, 1986: 243), e afirmando, por exemplo, ser a actividade dos novos artistas –que a historia da arte interpreta como continuadores do Primeiro Modernismo– «‘uma paródia ridícula’ do que o grupo inicial tinha feito!» (França, 2006: 173).

Por idéntico motivo, descubrimos no romance de Rei Núñez, un LUGRÍS que, nunha perspectiva menos corporativa e máis egoísta, aparece perante nós envexoso do éxito de Álvaro Cunqueiro nas tertulias coruñesas ou que, dominado por unha inmodestia constante e pola fe sen reservas que tiña no seu talento, confesa ao seu diario opinións a respecto do panorama cultural como a seguinte: «Teñen que concederme, escribe LUGRÍS pola noite, que eu fun o mellor artista galego durante uns cantos anos do século» (Rei Núñez, 2007: 86).

Vemos deste modo que tanto o retábulo grupal, como o retrato das dúas figuras emblemáticas da historia cultural son dominados por unha técnica da imperfección de inspiración desmitificadora. Esta pintura complétase aínda coa aportación dunha visión non idealizante da práctica artística dos dous protagonistas que está dominada, na visión lugrisiana, polo interese económico e a visión crematística do labor artístico e, na concepción almadiana, pola indolencia: «De uma maneira geral todo o meu esforço para o trabalho consiste precisamente em desembaraçar-me de tudo o que represente esforço» (França, 1986: 238).

Son eles, os dous artistas quen gradúan no percurso narrativo as influencias, quen consideran e calibran as amizades e quen ilustran, coa súa óptica de grande e pequeno angular, as discusións e diverxencias de opinións, baixo o signo das grandes palabras da arte: xenio, protección, liberdade, amizade e independencia.

Do mesmo modo, José-Augusto França e Luís Rei Núñez espellan a realidade da alianza entre os protagonista e outros dous mitos da literatura portuguesa e galega, Fernando Pessoa e Avilés de Taramancos.

Esta camaradaxe, hoxe idealizada nos respectivos imaxinarios, é dominada nos romances polo desacompañamento. Nas dúas ficcións, Fernando Pessoa e Avilés de Taramancos dificultan o acceso á intimidade: a maior parte do tempo a inmediatez destes interlocutores non é posíbel, mais a súa presenza é mantida no discurso por outras funcións.

Polo comparecemento oblicuo, polo recordo destas dúas figuras, os dous protagonistas experimentan en numerosas ocasións a falta, motor da súa vivencia da soidade e da saudade dentro do círculo artístico, que o narrador lugrisián califica significativamente mesmo de «despeito» (Rei Núñez, 2007: 191).

No entanto, independentemente do maior ou menor grao de asistencia, o espazo natural de todos estes tertulianos é o café ou o clube e a tentación da «chamada da hostalería» (Rei Núñez, 2007: 51), como ironicamente o denominara o narrador lugrisián, é a que permite a fraternidade ‘romántica’, evocadora da célebre tertulia francesa que Goethe sancionara coa fórmula de *dilettantismo*.

O café, que reunía a poetas e pintores é testemuña da actitude desafiante dos modernos, das polémicas por eles sostidas. Entre elas, ocupan un lugar de especial relevancia a polémica das pinturas da Brasileira, realizadas polos frequentadores do local (como Almada, Viana ou Barradas) ou a polémica de dimensións nacionais provocada pola descuberta da perspectiva dos ladrillos nos paineis de S. Vicente de Fora.

Por sua vez, no espazo artístico galego, poderíamos salientar como aportación particular a estas controversias universais entre modernos e conservadores o debate mantido nos xornais –a respecto da diverxente avaliación dunha exposición barcelonesa de Antoni Tàpies– entre Reimundo Patiño, paladino das novas linguaxes artísticas, e Álvaro Cunqueiro, intercesor en boa medida da tradición.

Alén das querelas, outras mostras desse «temperamento espectacular» (Simões, 1974: 91) dos membros destas dúas sucursais do Parnaso, literaturizados nos dous romances, serían, por exemplo, no ámbito portugués, a representación de pezas teatrais escandalosas nos teatros de Lisboa como *A Garçonne* ou *Mamã Colibri* e, no espazo galego – onde encontramos o humor como unha das posíbeis declinacións desa inspiración iconoclasta–, o extravagante desfile da poesía organizado polo grupo poético Amencer ou a ocorrencia do pintor Moyá de incluír o seu amigo Avilés de Taramancos como figurante entre as multitudes no seu mural do Real Mosteiro de Samos.

O grupo de novos artistas reunidos por volta dos cafés aproxímanos aínda doutros fitos culturais como a *Conferencia nº 1* proferida por Almada ou a xénese de revistas nado-mortas como *Atlántida*, onde colaborou Lúgrís nos 13 números permitidos pola censura franquista, ou a memoria da fundación en 1915 da revista de vangarda *Orpheu*, órgano referencial do (primeiro) modernismo portugués.

Esta perspectiva periférica de interpretación da Historia e dos seus feitos máis relevantes é acentuada aínda, nun grao de descentramento máis avanzado, pola situación persoal de Almada e Lúgrís nestes romances memorialísticos que presentan un evidente paralelismo coa tendencia constatada por Jean-Marie Goulemot para un xénero próximo como é o das biografías noveladas, próximo porque, a función de personaxe literario non está ausente tampouco das biografías, dos diarios e doutros autoretratos e literaturas do eu:

On n'a guère attaché d'importance à ce fait patent que les mémoires de type nouveau sont pour l'essentiel le fait de bâtards sociaux: paysan devenu intellectuel, philosophe exclu de la coterie, moraliste se marginalisant par ses positions de l'opinion et de l'optimisme communs. Ce qui ne veut pas dire que l'autobiographie nous renseigne (à la manière d'un document sociologique) sur la bâtardise social (1998: 28).

É a figura pouco exemplar do artista total, coa que nos defrontan os dous escritores reasumindo a herdanza do *Tasso* goethiano. Deste drama, os dous romancistas recuperan a descrición cruamente moderna da psicoloxía do artista, pois eles, como antes acontecera coa obra referida, introducen a paradoxal dimensión antiheroica do heroe-artista, «un dios

demasiado humano, que no tiene sitio y, sin embargo, reclama un lugar» (Calvo Serraller, 1990: 44).

A atribución da focalización a estes personaxes históricos marxinais, neste caso de dous artistas enfastiados, permite revelar, por parte dos dos autores implícitos, a consciencia da parcialidade existente no discurso oficial da Historia, permitíndolles modificar o seu sentido canónico.

O foco narrativo non se serve só xa da soidade adventicia e iconoclasta das respectivas vangardas, senón, da consciencia lúcida da decadencia e da soidade metafísica dos dous protagonistas, dous «apocalípticos voluntários» (França, 2006: 125) na reconstrución narrativa do pasado.

Os romances contribúen a unha lectura máis deshistorizada de outros fitos da identidade cultural galega e portuguesa. Así, Lugrís, copista da súa propia vida, e os outros dous narradores correspondentes a cada un dos romances, acompañan de manifestacións de sinceridade, de palinodia e de denuncia a ficcionalización dos procesos de xénese das súas obras, como a decoración da igrexa de Vilaboa con frescos da autoría de Urbano Lugrís.

Así, se no mundo antigo a soidade se manifestaba en forma de queixa, na Modernidade a visión funesta da existencia derivará na subxectivización máis radical do acto artístico. Esta idea é a que dominará tamén a evolución da escrita de *Nome de Guerra* en 1925, a respecto da cal Alçada Baptista afirmou con exactitude: «A construção do romance está centrada na conquista da autonomia pessoal em confronto com a sociedade que constantemente se intromete. ‘A sociedade só tem que ver com todos. Não tem nada que cheirar com cada um’» (1986: 16).

Mais esa radical evolución almadiana provocou tamén, por veces, algún malentendido, de que pode ser exemplo a opinión de Dutra Faria sobre o suposto envellecemento do creador na altura en que se desenvolve o romance de França. Opinión perante a cal o pintor reaxiu con virulencia en polémica de marzo e abril de 1935. De feito, o infeliz malentendido –que ten a ver non coa renuncia, mais coa subxectivación radical– deriva da sinuosa evolución ‘futurista’ –e, por extensión, vangardista– do propio Almada Negreiros nesta década de 20 (e despois), pois como se desprende da ficción que nos ocupa e como afirma Carlos Paulo Martínez Pereiro, a respecto do cerramento da referida polémica, esta

conclui assim em termos político-ideológicos uma definição de um ‘futurismo-outro’, resultado coerente da sua peculiar evolução, corrigindo o *Logo, Almada, envelhecem...* de

Dutra Faria, pelo razoado *Logo, Almada. progrediu...*, na concepción translata de acompañar as vanguardas e *novas gerações* do século (Martínez Pereiro, 1996: 263).

En fin, retomando o fío da exposición, a mencionada literaturización máis parcial e particular dos episodios fidedignos da Historia consolida a máis profunda escisión a respecto de determinadas tendencias da narración histórica tradicional e da historiografía, que confundían o accesorio co esencial: isto é a cegueira dos historiadores para interpretar os sentimentos como razón e fundamento do discorrer histórico. Rei Núñez e França negan a posibilidade dunha forma narrativa absolutamente convencional por ocultar un profundo e radical perspectivismo. Alén das condicións de vida do home histórico, estes *aggiornamentos* do xénero posúen amplas zonas de escuridade, dilatados espazos de sombra que levan máis alá a negación dunha historia plana, autoritariamente contada de forma realista que refractaría a capacidade perceptiva dos dous artistas.

As formas da narrativa ficticia non se basean así nun contrato mimético, senón que permiten o acceso ao lugar narrativo de todo un simbolismo que encerra unha metafísica nebulosa, no cal ningunha razón esgotará completamente a interioridade dos dous creadores.

Para transmitir esa subxectividade os escritores alían as nocións de texto e imaxe para transformar en epifanía a iconografía histórica das coñecidas imaxes pictóricas dos dous artistas que transitan para temas literarios.

As imaxes procuran o choque derivado da inmediatez da presenza das cousas evocadas, pois como afirmara Aron Kibédi «l'un des arguments classiques en faveur de l'image, au cours du débat séculaire du *paragone*, consiste à insister sur sa vivacité, sur l'impression forte et rapide qu'elle fait sur le spectateur» (1998: 44).

A representación non se limita ao estado de repouso e fixeza da pintura tradicional, senón que procura a clarividencia para materializar o infortunio dos dous artistas, apurado por eles con estoica crueldade. O estatuto da imaxe nas narrativas pretende así establecer encadeamentos discursivos baseados nunha simboloxía afectiva que, para garantir o entendemento da certeza de que por detrás da metáfora hai algo máis que unha substitución ornamental da realidade, abunda até o exceso tautolóxico na significación dos motivos escollidos.

No caso da ficción de José-Augusto França, son o *pierrot* e o arlequín, personaxes do teatro almadiano, os vellos coñecidos ou os vellos amores —«personagens 'internas' de Almada Negreiros, que vimos nacer cerca de 1915 e têm vida mundana e lisboeta; são figuras de teatro, de baile, de circo, de convívio de Café» (França, 1986: 266)—, as que

suplementan as manifestacións rectas das ansiedades e medos, das esperanzas e dúbidas do artista nun plano simbólico inmediatamente superposto ao plano do día a día lírico.

Igualmente, Luís Rei Núñez recupera a poética do mar lugrisiana de inspiración onírica para pintar o protagonista como un home vulnerábel, pois a viaxe ao interior do mundo do artista, como afirmara o pintor e biógrafo de Lugo Antón Patiño, «non ten nada de descenso a acoradas simas existenciais, pero si ten moito, pola contra, de recreación plástica da melancolía» (Patiño, 2007: 10).

Xorde así, por exemplo, a imaxe de un Lugo «náufrago do inverno» (Rei Núñez, 2007: 165) despois da morte da nai, xerando todo un imaxinario paralelo á obra plástica do protagonista que permitirá fixar, ademais, un percurso tanxente ao deseñado coas metáforas marítimas da errancia e da figura do poeta exiliado densificadas por Mallarmé na súa poesía.

En perfecta desolación e baixo o signo de Saturno, Lugo e Almada optan polo nomadismo social, non tanto xeográfico, como polo exilio interior, aquel que Malraux afirmaba dar ‘belos romances paralizados’.

Unha melancolía ‘non suicidante’ como a que afirmaran os Goncourt no seu *Journal* no ano da morte de Kierkegaard, en 1885, é a que domina aos protagonistas e a que os inclina a fuxir modernamente cara a inacción, como afirma explicitamente o pintor Lugo nun brevísimos autorretrato, no que se diseña como «Un mangallón a quen as crenzas lle impiden practicar o suicidio, ese mutis tan portugués» (2007:253).

Non queda máis que a errancia para os dous artistas que negaron esa saída tan frecuente entre poetas, literatos e bohemios, como podemos observar nos romances na tentativa de suicidio de Xoán Casal (2007: 199) ou nas referencias á breve vida e ao efectivo suicidio do perverso esteta e poeta decadente Mário de Sá-Carneiro en 1916, un «mostruoso mal-entendido entre ele e a vida» (França, 1986: 293), en palabras do propio Almada.

A solución é a itinerancia porque permite comprender mellor os acontecementos do pasado próximo. En primeiro lugar, porque o nomadismo cos seus diferentes rumos permite establecer diversos puntos de referencia e contextos de comparación. Neste caso, entre os microcosmos intelectuais da Lisboa do debut do século XX ou da Coruña da segunda metade da centuria e os destinos dunhas errancias esencialmente urbanas, materializadas no exilio –que como xa sabemos é unha das declinacións posibles da errancia– en urbes como París ou Madrid, no caso de Mestre Almada, ou en Vigo e nas tertulias do Madrid republicano, no caso do pintor e escritor galego.

Ademais, esta opción por un elemento tan esencial de movementos egotistas como o Romantismo alemán, responde ao desexo de reinventarse e renacer dun presente lastrado de pasado nun bloque indivisíbel e confuso, pois, alén da coñecida simpatía entre xeografía e interioridade, esta última serve para revelar aspectos contraditorios da existencia e procurar asumilos, porque, a diferenza da *flânerie* e do paseo –de orde visual e anecdótica–, a errancia revela un estado mental cuxo obxectivo non é habitualmente definido, pois se relaciona coa procura metafísica (Delvaille, 1997: 18).

Próxima desta idea da divagación errante, o Lugrís personaxe indica, a respecto da vida deambulante e misteriosa do proscrito, «quedo pensando se fuxir pode ser tamén un xeito de buscarse», ao que o narrador acrecenta «de aí a súa dispersión: aínda na pintura, mais tamén, cada vez máis, na escrita, aínda Urbano Lugrís (ele próprio, como diría Pessoa) mais tamén un Ulyses Fingal que, de simple pseudónimo, pasou a heterónimo» (Rei Núñez, 2007: 120). Sinálase desta maneira unha outra vertente dese exilio, cada vez máis interior: a dunha heteronomía amparada baixo o grande mito do retorno á patria e ao fogar que lle permite descansar de Urbano Lugrís, pola cal o narrador nos permite coñecer a faceta do artista compracido en descubrir

la joie et la jouissance d'un monde ruiné et pris dans la tourmente des catastrophes, en y construisant un véritable théâtre de l'Ego, une érothique du signifiant. Faute de filiation réelle, l'écrivain, le créateur, s'inventeront une vie plurielle: une pseudonymie, voire une «hétéronymie» constituante (Buci-Glucksmann, 1987: 39).

Destarte, ao espazo intermediario e peculiar da errancia, o *no man's land* (Laumonier, 1997: 22), corresponde un tempo intermediario, unha temporalidade que poderíamos denominar 'pairante', na que o errante, nunha ambivalencia profunda, abalante entre sufrir a soidade e procurala, se interroga para encontrar a súa propia identidade.

Este cuestionamento compón o marco de valores que permitirá aos dous protagonistas transitaren dun discurso exclamativo (no sentido de radicalmente crítico) e non demostrativo a respecto da súa realidade histórica cara unha particular conciencia nacional.

Nesa errante procura, os dous artistas só experimentan o autorrecoñecemento no seo dunha identidade colectiva non mediata, a única non subordinada aos condicionalismos do inmovilismo histórico e nacional: a patria.

E é así que observamos como a circumnavegación leva ao punto de partida por medio da restauración dunha das identidades máis comprometidas coa configuración de identidades sociais e políticas, como é a nación, reificada aquí no renacemento en Lugrís,

da lembranza e da ligación á herdanza galeguista, do «amor por unha nación da cal fixeron dimitir a todos os seus valedores» (2007: 40). Tal ‘amor nacional’ aínda se plasmará, de maneira indirecta, para Lugrís, na afirmación rotunda en 1949 da existencia e posibilidade dunha pintura galega recién fundada:

Los nombres de Souto, Colmeiro, Maside, Laxeiro, garantizan esta pervivencia de lo entrañablemente gallego, que no hemos de referir, violentamente, a un determinado orden técnico, que, por otra parte, encontraríamos difícilmente en nuestra pintura, recién nacida todavía ayer al acervo artístico de Galicia (Lugrís, 2008: 269).

Por outro lado, esa mesma circular restauración identitaria aflora na preocupación de Almada a respecto do pensamento da patria – do Portugal case místico visado polas súas apóstrofes – na cal, o Almada-pensador demostrará esa propensión erráticamente cosmopolita, pois como afirmara Eduardo Lourenço:

Paradoxalmente, a obra de Almada Negreiros, tão voltada para o *interior* português, obcecada pela exigência de *criar a famosa pátria portuguesa que o merecesse* – quer dizer, que merecesse o tipo de homem e atitude novos que ele dizia encarnar do alto dos seus vinte anos provocantes – é uma obra, um estilo, uma enunciação, que necessitam, como poucos, do *exterior*, do criticamente europeu e exemplar para ser compreendida (Lourenço, 1992: 11).

Así, o descentramento moral, social e/ou estético propicia unha reinterpretación ficcional da historia das mentalidades e das prácticas culturais dominada polo o estado activo de auto-reflexión sobre a condición humana, social e histórica dos nosos dous protagonistas.

O descrédito da bohemia como fracaso profesional nunha sociedade comercial domina unha outra historia posíbel, felizmente diferente da historia de anticuario de que falaba Nietzsche.

Pois baixo o parapeto das efemérides e dos grandes acontecementos históricos os dous protagonistas son protexidos do furor da historia polas súas obsesións e o exilio interior, desde o cal van desfecendo a *comédie* social baixo o horizonte dos grandes temas pascalianos imperantes no seu percurso vital e ficcional: soidade, absurdo, esperanza ou desesperación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAPTISTA, António Alçada (1986). «Nome de Guerra ou um outro amor em Portugal». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. III. Nome de Guerra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-22.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1987). «Le cogito mélancolique de la modernité». *Magazine Littéraire*, nº 244, pp. 38-40.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1990). *La novela del artista*. Madrid: Mondadori.
- DELVAILLE, Bernard (1997). «Une quête métaphysique». *Magazine Littéraire*, nº 353, pp. 18-21.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa.
- FRANÇA, José Augusto (1986). «Almada Negreiros. O Português Sem Mestre». *Amadeo & Almada*. Lisboa: Bertrand (1ª ed., 1983), pp. 159-454.
- FRANÇA, José Augusto (2006). *José e os outros – Almada e Pessoa, romance dos anos 20*. Lisboa: Presença.
- GOULEMOT, Jean-Marie (1998): «L'autobiographie et les historiens». *Magazine Littéraire*, nº 252-253, pp. 27-28.
- KIBÉDI, Aron (1998). «L'image pensée». *The Pictured Word: Word & Image Interactions II*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- LAUMONIER, Alexandre (1997). «L'errance, ou la pensée du milieu». *Magazine Littéraire*, nº 353, pp. 20-25.
- LOURENÇO, Eduardo (1992). «Almada, ensaísta?». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. V. Ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-20.
- LUGRÍS, Urbano (2008). *Balada de los mares del norte (Poemas, cuentos y ensayos, 1942-1973)*. [Rodríguez González, Olivia (Ed.)]. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996). *A Pintura nas Palavras (A Engomadeira de Almada Negreiros: Uma Novela em Chave Plástica)*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- PATIÑO, Antón (2007). *Urbano LUGRÍS (Viaxe ao corazón do océano)*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- REI NÚÑEZ, Luís (2007). *O señor LUGRÍS e a negra sombra*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- REIS, Maria Antónia (1989). «As ficções de Almada». *Almada Negreiros. Obras Completas. Vol. IV. Contos e Novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-18.
- SIMÕES, João Gaspar (1974). *Retratos de Poetas que Conbeci*. Porto: Brasília Editora.