

3

Do carácter híbrido na narrativa breve de Carvalho Calero. (Da ambigua verdade intempestiva de *Aos amores seródios*)

Carlos Paulo

Martínez Pereiro

Universidade da Coruña

Também a idade não deveria ter grande importância.
Mas tem. Oh, se tem!

(David Mourão-Ferreira,
Um Amor Feliz)

CARLOTA.— Berte, escoita-me. Non podes seguir crendo que o que les se corresponde coa realidade. Werther é un ser de ficción e ti non o es, nen nunca o serás. Non te vas suicidar, porque o mundo é algo máis do que a literatura.

ALBERTE.— Non será algo menos?

(Paulino Pereiro,
O leitor de Goethe)

0. Don Ricardo Carvalho Calero exerceu nos últimos anos da súa vida ese poder simbólico e moral que, como ten dito Miguel Torga, por veces é o único posíbel, “o terrível poder de recusar”, co que, aos poucos, foi conseguindo apagar a forza do poder oficial e establecído desatado contra el. Dez anos volvidos do seu pasamento, estamos hoxe aquí nun simposio a el dedicado que –acho– devén mostra significativa do crecente poder daquela digna e, por veces, incomprendida opción persoal de silenciosa –mais tamén gritante– renuncia.

Para alén da secundarización, xa varias veces mencionada ao longo das sesións deste simposio, coido aínda hoxe que –como xa temos escrito noutro lugar (Martínez Pereiro 1991: 72)– hai seguramente máis dúas circunstancias que, entre outras, axudaron a un preterimento da consideración ponderada da obra literaria de Carvalho Calero. Por un

lado, moitos dos seus partidarios edifica(ro)n un culto á súa personalidade cívica (cando non case exclusivamente ao seu “idearium” lingüístico) que relegou e relega a súa obra de creación a unha posición ancilar, case a unha “res nullius”. Por outro lado, Carvalho, que para min é primeiro ‘poeta’, en sentido lato e dunha maneira certamente paradoxal –aínda que plenamente xustificada e explicábel dado que, en primeiro lugar, el mesmo ‘colaborou’ ao seu apagamento como creador e, en segundo lugar, perante a evidencia esmagadora de que sen a súa aportación a nosa lingua e literatura nen serían comprendidas nen terían evoluído igual–, ten sido e é considerado preferentemente como lingüista, historiador, ensaísta e erudito, conforme a un modo de pensamento burgués de orde clasificatoria e taxonómica, xerárquica e excluín-te, perante calquer produción e saber múltiplos.

É así que, sen afán de me axustar ao protótipo de falso debate sobre as preferencias excluín-tes e neste contexto reducionista, parece necesario manifestar aquí máis unha vez a importancia do legado global de D. Ricardo para a nosa cultura, afirmando sen reticencias tanto a súa escrita literaria e actividade oratoria como o seu labor investigador, e dentro da súa polimórfica obra de creación a importancia da narrativa breve de que agora, parcial e pontualmente, nos queremos ocupar.

Aínda máis, resulta para min evidente que a carencia de ‘institucionalización’ da obra de D. Ricardo e o feito de que continúe a coñecer só un “succès d’estime”, para alén dun apagamento só parcialmente efectivo, ten motivado un certo acriticismo enaltecedor entre os seus seguidores e/ou lectores, polo que, antes de máis, quero confesarme ‘carvalhiano’, non ‘carvalhianólatra’ –de se me permitir o uso de tan prácticos, mais grotescos, neoloxismos–, e, portanto, coido que, no conxunto da súa obra de creación, é necesario aínda ponderar e discernir, non igualar por elevación, porque estou certo de que da produción que nos legou tiramos con facilidade intemporais obras maiores e datados contributos menores.

1. Pois ben, sen ánimo fosilizador e cos considerandos previos, gostaríamos de nos achegar a unha mostra da súa escrita narrativa que complexamente se distancia do resto da súa ficción curta, aproximándose relativamente do seu excelente romance *Scórpio* e de grande parte da súa poesía última (mais non só): trátase de *Aos amores seródios* (1979), complexo e árduo texto polo que confeso ter unha grande devoción como lector¹, por constituír unha meditación, despoxada no fondo e complexa na estrutura, sobre a natureza efémera da existencia.

¹ Cando en 1984 tivemos a posibilidade de coñecer na íntegra a produción ficcional breve de D. Ricardo através da publicación da obra *Narrativa Completa*, xa se observaban dúas liñas de forza relacionadas co territorio privilexiado na escrita dos restantes textos que recompilaba. Nos primeiros (*A xente da Barreira* e *Os señores da Pena*) son as crónicas do cartógrafo do imaxinario galego decimonónico –tan oterianas, aliás–, da ‘xente’ e dos ‘señores’ do rural nun sentido retrato de época, o que seduce o noso autor. Nos textos seguintes (*O lar de Clara*, *As Pitas baixo a chuva*, *Os tumbos* e *A Cegoña*), para alén da lixeira ‘impureza’ progresiva a nivel temático da súa concepción compósita, xa é o imaxinario persoal dos espazos autobiográficos infantís e mentais o que rexe a súa construción narrativa e o seu mundo ficcional, cunha –en palabras do propio autor– “misión catártica”.

A novela do ‘79 nada ten a ver coa primeira e pouco –en todo o caso, o referido á apertura do discurso á temática autobiográfica– coa segunda das liñas de forza referidas. Por outro lado, os excelentes “Provérbios otomanos: *De Selim a Solimán*” (Ziyá 1985: 475-476), posteriormente publicados con pseudónimo, que completan, xunto co romance *Scórpio* e mais as obras recollidas na obra citada con anterioridade, a produción ficcional do autor, tampouco teñen nada en común coa nosa narrativa, nen no teor ensaístico-lendario e histórico-parabólico, nen no seu carácter demasiado circunstancial, biográficamente datado e relativamente explícito nas súas concretas intencións reprobatorias “ad personam”.



Xa de principio, gustaría de comentar tamén que, á maneira de “l’honnête homme” que foi con certeza, Carvalho ao longo da súa traxectoria literaria escribe cada vez máis para si e, ao mesmo tempo, cada vez con máis insistencia contra esa horrorosa banalización e uniformización da persoa que debemos ver como o máis grave atentado contra a súa nobreza, polo que desexaríamos reflectir, en voz alta e por vía do exemplo, sobre a confesada ficción e, especialmente, a encuberta escrita do ‘eu’ que percorre, en particular, a referida narración curta e, en xeral, as súas últimas –e teño para min que tamén as súas máis interesantes– producións literarias. Acho, portanto, que, apesar da súa especificidade, para encontrarmos unha chave de lectura axeitada a esta mostra ficcional da súa derradeira escrita, é preciso partirmos do apriorismo de que o que interesa cada vez máis ao autor de *Scórpio* nos seus escritos de madurez dos anos ‘70 e ‘80 (e non só) está máis no segundo grao, no segundo sentido da súa creación literaria: na vida.

Ou, con outras palabras, quereda aquí desenvolver, a respeito desta novela en particular, dúas das máis relevantes das impresións derivadas das miñas leituras provisórias da obra literaria da madurez carvalhiana: a percepción de que hai un cordón umbilical que, ligando a escrita á interioridade do seu criador, intersecciona o ‘mundo da obra’ e o ‘mundo íntimo do autor’; a sensación de que o implícito sentido autobiográfico dos textos –desdobrado en exame da intimidade– se vería degradado baixo a súa explícita configuración e teor de ficción, sempre que entendida esta como excluínte fin en si.

É así que, apesar de que, en concreto, a intención de Carvalho nesta narrativa intelectual e compósita non é a da auto-xustificación encomiástica, nen a da análise esquemática, mais a da procura do auto-coñecemento e do imperativo circunstancial, facultando unha imaxe do seu interior que rexeita o patético, o espectacular e o apoloxético. Non temos nengunha dúbida: no texto ficcional que nos ocupa(rá) como en moitos dos escritos poéticos carvalhianos alicerzados nos espazos interiores da intimidade, “Madame Bovary, c’est lui” en non pequena parte².

Fique claro: somos abondo ‘pascalianos’ para sabermos que o prexuízo quer sempre atopar un home detrás de un autor e somos totalmente conscientes de que reducir mecanicamente a creación literaria dun escritor ás dimensións da súa persoa resulta, cando menos, simplificador, erróneo e inconveniente...

...Mais, aínda co risco calculado “cum grano salis” do achegamento redutor ou da aproximación unívoca que supón –tanto a confusión de

² Con esta anómala novela sobre o amor na vellice en que procura examinar e reinstalar a súa intimidade, Carvalho rotundamente introduce no seu universo ficcional, por primeira e case única vez, a ancoraxe individual e emocional da topografía amorosa de si propio e a viaxe reflexiva ao ‘labirinto do tempo’ e ao ‘misterio do feminino’. Ancoraxe e viaxe que, con intencións e modos diverxentes, oito anos despois, en 1987, o levarán en *Scórpio* a querer ‘reinventar’ parte da súa ‘vida’ nos moldes literarios da escrita memorial.

obra e vida ou de autor e home, como o convencimento apriorístico de que o “décalage” coa realidade fai que o escritor viva os seus fantasmas através da escrita— achamos que, concretamente, a narrativa carvalhiana por volta do masculino amor senil solicita de calquer crítico a ousadía exixida polo presuposto e duplo “envoi” deste noso autor discreto (primeiro a si propio e ao lector cúmplice despois). De feito, calquer lector avisado observa que ora a propia ficción multiplica os índices, indicios e pistas para asentar este tipo de arriscada lectura, ora as repetidas e coñecidas reflexións de Carvalho Calero sobre a concepción ‘robinsoniana’ ou sobre a finalidade última —diríamos, persoal, catártica ou homeopática— da súa escrita³ incentivan un tan (in)correcto e ‘(a)científico’ deambular crítico-interpretativo.

Conviría acrecentar que as correspondencias van para alén do material biográfico (ambiental, histórico, documental ou anecdótico), moi escaso de o entendermos en sentido restrito⁴, e aínda ultrapasan o patente teor estilístico e o particular ton persoal do Carvalho real, expresivamente caracterizado por característico, atinxindo o campo da (inter)textualidade nos continuos trasvases para a escrita desta narrativa curta de fragmentos, digresións, opinións, perspectivas e finximentos do noso autor, ora desde a súa produción ensaística e interventiva, ora desde as restantes facetas e manifestacións da súa produción creativa, ou, ademais do uso da mitoloxía e da arte, dos seus referentes literarios verbo dos ‘amores serodios’, adquiridos através da súa propia escrita e das súas leituras reflexivas (in)mediatizadas (Castelao, Aurelio Ribalta, Goethe-Eckermann-Quintela-Cansinos Assens ou Vergilio Ferreira).

2. A peculiar voz narrativa, que no primeiro capítulo (intitulado “Os vellos non deben namorarse”) nos introduce na novela, obedece con descaro ao autor-ventríloquo: transmite, entre a literalidade e a condensación de suavísimas paráfrases, textos ensaísticos previos do Carvalho gramático e estudioso da nosa literatura. En primeiro lugar, diserta por volta do axeitamento semántico entre o título, os contidos e as intencións de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, para con naturalidade reproducir a amálgama de consideracións interpretativas e reflexións sobre o amor novo e o amor de vello que a dinámica analítica da clásica peza teatral xa lle tiña suscitado con anterioridade noutros ámbitos da súa escrita. En segundo lugar, a mascarada e impura voz narrativa tamén introduce unha referencia ao protagonista da novela *O derradeiro amore* do escritor ferrolán Aurelio Ribalta: “o señor Antón de quen non coñeceríamos o drama se non o coñecese o autor omnisciente, porque o vello foi capaz de aturar en

³ Permítanme reproducir dúas consideracións do autor sobre o particular. Eis a primeira, referida á súa produción dramática, mais extrapolábel ao conxunto da súa obra de creación: “ (...) para min, como para moitos outros escritores, a literatura, a creación literaria, mais que comunicación co próximo, é comunicación comigo mesmo. Trátase dun solilóquio en que o autor e o lector son personaxes que o mesmo actor interpreta (...). Mais que facer saber aos outros o que nós pensamos ou sentimos, hai nese tipo de escritores entre os caís me sitúo, unha necesidade de dar forma, dar forma exterior, dar forma plástica, a unha realidade de creación literaria que é interior (...). Entón, concibo perfectamente un poeta, un escritor en xeral, que na illa de Robinson, e sen esperanzas de regresar á sociedade, escribe sen embargo” (Fernán-Vello & Pillado Mayor 1986: 109). Vexamos a segunda consideración a respecto da súa concepción da poesía —acho que non só válida para a lírica en sentido restrito— como catarse: “... non hai a menor dúbida de que pola miña contextura individual —que en grande parte é tamén consecuencia, por suposto, da educación que un adquire— a poesía para min non é outra cousa que catarse (...). Porque, efectivamente, para min a poesía non é un fin en si mesmo: é unha maneira de expresar esa trascendencia, unha maneira de purificar-se, de purgar as angústias, as preocupacións do home” (Fernán-Vello & Pillado Mayor 1986: 148).

⁴ En realidade, limitaríase a pouco máis do que a unha referencia indirecta no inicio do quinto capítulo (“neste xullo frío, anubiado e sen sol, da costa portuguesa, projecto os meus ollos na praia. Unha praia do norte, esfumada entre a brétema”), de que parte o biógrafo carvalhiano José-Martinho Montero Santalha, identificando de maneira implícita o eu biográfico do autor e o eu literario do narrador, para afirmar: “A obra foi redactada numhas férias de verao no norte de Portugal” (Montero Santalha 1993: 151 [n. 131]).

Indiquemos xa agora que todas as citas da novela *Aos amores serodios* reproducen o texto editado en *Narrativa completa* (Carvalho Calero 1984: 221-238). Dada a relativamente curta entidade cuantitativa dos seus sete capítulos, a seguir, non consideramos necesario —para alén da localización no capítulo que corresponder— indicar ao final do texto reproducido a páxina en que o mesmo se encontra.



silêncio os acoros do seu corazón". Este capítulo reflexivo e referencial conclúe no seu final coa sinxela enunciación do motivo temático nuclear subxacente á complexa construción novelesca: "Así que me parece moi natural que os vellos se namoren, aínda que tamén é moi natural que non sejan correspondidos".

Nestas páxinas introdutorias racionalízanse con exactitude os xuízos de valor –en canto ‘opinións comúns’– sobre o amor senil en ámbito biolóxico e sociolóxico, de tal maneira que, falando de gramática e dramática, o círculo se vai abrindo aos poucos á realidade e á é(ste)tica, e, simultánea e paradoxalmente, se vai cerrando nas opinións, xuízos e problemática íntima da nada aséptica voz narradora.

O motivo estritamente privado e aparentemente incomunicábel do amor de vello conflúe na problemática temática, humana e xeral, através da selección "ad hoc" de dous dos textos da "lituraterra" –de se me permitir usar do posíbel acerto estilístico deste neoloxismo lacaniano para referir tamén a literatura da nosa terra–, analisados e avaliados polo Carvalho estudioso e crítico⁵. Vemos así como, partindo da escrita literaria allea e da escrita crítica propia, o "autor omnisciente" (des)mascárase nun narrador 'oscilante' que se ha movimentar ao longo dos sucesivos capítulos da novela en instábeis vaivéns entre o pensamento especulativo e a concreción da ficción que ten que cohesionar, mostrando ás claras unha nada delicada fusión entre o ensaio e a narración, consistente en equilibrar esta última para que os dous modos de escrita se enriquezan.

Entramos no segundo capítulo ("Ásia Menor") en máis do que abrupta transición cun fundido xa non do esperado escuro mais de auténtico 'buraco negro' –servíndonos da mesma analoxía cinematográfica que subxaz ao texto. Nel, ao lector élle comunicado o achado por parte de un arqueólogo nun santuario do Meandro asiático de unha cabeza feminina de mármore que, na súa especificidade impura e na súa ambigüidade mistérica, é caracterizada e descrita en fría perspectiva de categorización artístico-taxonómica e de demorada e emocionada contemplación humana, ponderando nunha linguaxe calorosa e carnalmente conotativa as pretensións do seu xenial escultor ao realizar "este intenso rosto de moza real". De novo, o capítulo encérrase de maneira epifonemática e relacional, cando sabemos que, na nuca da indeterminada cabeza de deusa-muller a ser necesariamente idolatrada, está inscrita a frase "Aos amores seródios" que dá título á novela.

Isto é, dísenos que un arqueólogo localizou no Meandro –coidamos que non por casualidade alí onde séculos antes da cultura helenística nace

⁵ Por un lado, da atención e devoción á excelente peza de Castelao, por evidentes, non paga a pena nen mencionar xuízos concretos por el emitidos repetidamente, abonda coa releitura dos diversos estudos que, antes e despois da escrita de *Aos amores seródios*, lle dedicou, hoxe recompilados por Laura Tato Fontañá nos *Escritos sobre teatro* (Carvalho Calero 2000: 81-92, 93-100, 140-146, 155-162, 197-208 ou 217-234). Por outro lado, é moi significativa do interese do noso autor por esta narrativa breve de Aurelio Ribalta, a breve análise avaliativa –excesiva, cando menos vista desde hoxe e na nosa modesta opinión– que realiza na súa monumental *Historia da literatura galega contemporánea* (Carballo Calero 1975: 488).

sobre arxila a escrita sumeria e acadiana— os testemuños dunha piedade rural e antiga: unha cabeza marmórea de muller moza da antigüidade serodia da Hélade, policromada, de curta cabeleira e de tamaño natural. A seguir, retómase o inicial teor digresivo da novela, agora centrado na raridade da exótica, misteriosa e desacougante cabeza, a respeito dos moldes arquetípicos da divina e platónica estatuaria helénica. Progresivamente a cabeza ‘real’, no seu duplo sentido, (e tamén a completude imaxinada do seu corpo) vai carnalizándose, erotizándose na percepción que a voz narrativa nos transmite da viaxe mental da idea divina á forma humana. É así que, falando da ficción do feminino achado arqueolóxico, derivamos suavemente para un preciso disertar sobre a representación da arte helénica e a presentación da vida, de que podería ser emblema —diría eu— a especie de “disíato riso” de teor dantesco-cunqueiriano destilado pola enigmática cabeza de mármore que o artista fixo devir muller ao fuxir do arquetipo hierático-divino.

A fermosísima e paradoxal descrición que percorre a parte digresiva do capítulo, exudando unha esquivia sensualidade, derivada da superposición e entrecruzamento dos modos taxonómico e emotivo, promove a fácil continuidade erótico-lírica que, no terceiro capítulo (“O poeta”), se desprende de un poema previo de Carvalho nel reproducido e integrado⁶.

O espazo-tempo ficcional concretízase (“À noite, à cea, no hotel”), o arqueólogo-personaxe, o ‘achador’ toma nome nórdico, “Erik”, e a voz narrativa reproducenos a súa voz poética, inspirada e iluminada polo fascinio da cabeza de mármore, co poema. Nel, actualízanse de maneira moi hábil —estamos tentados de falar de “aggiornamento” desautomatizador, por modernizador— os pertinaces “topoi” da “descriptio puellae” petrarquiana en moldes poéticos claramente carvalhianos, polo que, aos ollos do lector avisado, o seu parcial ‘alter ego’ nórdico desdobra de novo ao autor. No discurso poético, tamén se introduce o referente mitolóxico e artístico helenos (o “cisne que amou Leda” e “Euríloco, fillo de Anaxímenes, ródio” devén o escultor —e poeta— discípulo de Euríbio), prolongando así a ambientación epocal e a continuidade dos harmónicos artístico-eruditos.

Destarte, no discorrer lírico retómase, conclusiva e circulanamente, “a image de unha deusa” para a escultura xa humanizada, acho que nun feliz paralelo especular coa harmonización de contrarios platónico-aristotélicos que xa se deseñara na abordaxe descritivo-digresiva de que deriva este desenvolvemento poético.

⁶ Para alén da ausencia do título “Cabeza de deusa”, o poema é reproducido con moi leves alteracións a respecto da anterior versión aparecida como quinto texto da terceira parte (“Avalón”) de *Futuro condicional* (1961-1980), recompilación de parte da produción poética do profesor compostelán (Carballo Calero 1982: 158-159). En realidade, pode considerarse que a textualidade das dúas versións é a mesma, dado que o título ausente na novela está máis do que implícito no desenvolvemento do capítulo anterior e posto que as mínimas alteracións veñen motivadas máis por criterios de corrección lingüística do que por funcionalidade poética: así, para alén da mudanza na orde das palabras no final dos versos 6 e 23 e o acrescentamento dunha vírgula no verso 15, son corrixis os vocábulos “mármol”, “arranque”, “esté” e “dunha” da recompilación por “mármore”, “arranco”, “esteja” e “de unha” na versión reproducida na novela.



O poema é realmente un claro e brillante exemplo do fascinio polo feminino que obsidiou o noso autor, para alén de representar unha clara amostra das motivacións que me levan –e polo que xa se ten dito neste simposio, non só a min– a avaliar con excelencia a poesía erótica de Carvalho –en grande medida un requintado e intelectualizado erotómano– como un momento álxido desta poderosa modalidade lírica non só no ámbito das nosas letras⁷. En consecuencia e co permiso dos presentes, non me resistirei á lectura deste fermoso e cultivado texto:

O teu cabelo curto de rapaz.
As nenas dos teus ollos, duas negriñas
que se erguen, entre escumas, do seu baño,
a sorrir, maliciosas, docemente.

A brancura do rosto, candidata
ao império da brancura, neve, mármore,
leite, marfim, lua, alabastro, lírio.
E sobre o ceu desa brancura nídia,
sobre esa branca luz sen nódoa, a neve
da tua boca, tingida de solpor.

De delicada prata,
de água callada e fria,
de cisne que amou Leda,
loto carnal, o colo.

Por este talo de cristal,
corto a flor do teu rosto, decapito-te.

Chamo-me Euríloco, fillo de Anaxímenes,
ródio. Aprendin a traballar o mármore
no obradoiro de Euríbio.
Son aprendiz aínda.

Piedosamente,
deteño-me no arranco do teu peito.

Máis adiante farei-te en busto, e, logo,
de corpo inteiro, cando eu maduro esteja.

Mais só a cabeza agora.

⁷ É evidente que unha parte significativa da súa obra lírica está presidida polo signo de Eros e percorrida por unha sensualidade refinada. Mais non é menos certo que, como no poema que nos ocupa, a sublimación disciplinada da sensualidade, resultante da loita entre o desexo e a prohibición, parece desbordarse por veces para a expresión de un desexo (in)controlado, para unha lírica apoloxía da (in)continencia, sen nunca chegar a estar presidida polo signo de Príapo ou comandada polo 'amor de abaixo'.

Aliás, tamén non podo deixar de pensar que moitas décadas despois de que, en 1886, Villiers de l'Isle-Adam concebira a utopía de *L'Ève future*, da Eva en que o francés quixera reunir todas as cualidades da muller 'ideal', Carvalho padeceu por longo tempo a dor, a dozura, a acedume, o bálsamo e a burla da súa inalcanzábel sombra, nun desconcertante motivo que se modela de páxina en páxina en case toda a súa escrita máis persoal ou máis íntima. Moita desta literatura do eu –que convive coa teimosa sombra da presenza do feminino– constitúe tamén o sostén dunha 'demanda' de si propio (re)uplicada nunha outra 'demanda' de verdade, sempre nun ton de máis ou menos acentuada indife-rencia condescendente.

Hei de ir por partes. Non teño experiencia.

¿Como reflexaria
no espello branco e duro
a tua realidade?

Moitas veces na praia solitaria
ou no linde da fraga, nos meus brazos
tiven a fillas de pastores,
mozas morenas de alapada pel.

Na area deseñei
o calco dos seus corpos.

Mais é a primeira vez que ousou esculpir
a image de unha deusa.

Caros congresistas, non achan que esta poesía, escrita a efectos concentrados e percebida en ecos entre o pasado aprendido en moldes de cultura e o presente sentido en parámetros de vida⁸, era merecente desta pausa efusiva no meu disertar. Xulguen vostedes.

Cedendo á tentación de parafrasear algúns versos-ideas goethianas da quinta das *Elexías romanas* –obra intitulada orixinariamente *Erótica romana* a que, como veremos, con posterioridade aludirá o propio Carvalho na súa novela–, diríamos que a voz ponderativa e lírica dos capítulos segundo e terceiro ve a humanizada escultura cun ‘ollar táctil’ e percorre o seu carnalizado mármore con ‘man visual’. Isto é, como Goethe, Carvalho –‘alegre e inspirado en chan clásico’– ao ‘comprender ben o mármore, pensar e comparar’ coida atinxir o segredo vital e simbólico da reprodución do feminino na arte antiga.

Mais prosigamos este noso decurso comentado pola novela, peculiar “opus incertum” a varios títulos. Observarían na consideración anterior dos tres primeiros capítulos, unha rotunda hibridez que nos move para as zonas de sombra en que conflúen de xeito instábel o ficcional e o real, que nos defronta á espiñenta cuestión –“spinosa quaestio”, dicía Hegel– dos límites entre vida e literatura; isto é, do discernimento cabal das voces-expresións confundidas do(s) narrador(es)-personaxe(s) e do escritor-autor –mais tamén dos bifrontes sentimentos, peripecias, pensamentos, anécdotas ou expresións–... Axeitando e dilatando “ad hoc” o coñecido aforismo do polémico advogado celiniano François Gibault (“les autres et moi, ça fait deux”), diríamos que para D. Ricardo, no xogo de identidades parciais e de ambiguos desdobramentos através de indicios e índices a que propositadamente nos conduce, ‘os seus outros, os seus “alter-ego” literarios e el, por veces, fan un’.

8 De feito o poema é paradigmático dunha das constantes erótico-simbólicas da produción lírica de Carvalho. El mesmo explicou e distinguiu con reflexiva precisión as entrecruzadas liñas temáticas ‘amorosa’ e ‘feminina’: “A carón do tema amoroso aparece con muita frecuencia na miña obra o tema da muller considerada como espectáculo, considerada como obxecto da Natureza, dotado dun poder simbólico para aludir à Natureza mesma, à vida mesma. E a beleza plástica da feminidade, así como os matices espirituais que lle son aderentes, aparecen muitas veces na miña poesía (...). E creio que o mais orixinal, polo que se refere a esta temática, digamos feminina, é en min esta presentación da beleza feminina, na súa dinámica e no seu estatismo, como un gozo poético observado a certa distancia, non penetrado polo sentimento amoroso. Quero dizer con isto que (...) son mais artísticos estes outros poemas en que está observada a muller con simpatía, con fervor, pero con obxectividade na súa capacidade de deleite óptico e de símbolo vital” (Fernán-Vello / Pillado Mayor 1986: 133).



Teño para min que o principio a que obedece o finximento auto-reflexivo, reflectido por Carvalho cun relativo distanciamento empático na textualidade por el criada, só pode ser representado de maneira sintética con este sentencioso verso extrapolado do seu soneto "Onde eu escrevo Lésbia le ti Clódia" (Carvalho Calero 1986: 131): "Se te mascaró é para conhecer-te".

Este propositado estrataxema presupón que o propio autor é o primeiro destinatario do texto, secundarizando a idea de que, na escrita memorial ou íntima, non se escribe máis que para outro(s) e desterrando o tópico da improbabilidade do escritor do 'eu' na 'illa de Robinson'. Presuposición (non nos atrevemos a dicir 'exigencia') derivada de que D. Ricardo, a respecto da problemática que (re)toma desde a ficción, pretende ser menos un advogado da súa propia concepción da esencia problemática do amor serodio do que unha testemuña problematizadora da fluente e matizada verdade do seu interior.

Para alén disto, debo manifestar a miña opinión de que globalmente a perspectiva última desde onde se mira e edifica toda a escrita íntima –tamén e especialmente a última e, dentro da mesma, a novela do amor senil– do autor ferrolán resulta ser a do seu contexto vivencial e a do contorno da súa figura, cultura, ton e actitude persoais. Opinión xeral que constitúe así mesmo a base apriorística dalgúns dos aspectos focados neste relatorio. Deste xeito –ao igual que acontece, con outra intencionalidade, no romance *Scórpio* verbo do propio pasado histórico-biográfico– é a escasa comunicación en moldes ficcionais e a vida irreal da literatura as que pasarían a ser ficticias en *Aos amores seródios*, mentres a omnipresente interioridade comunicada e a realidade vital procurarían a verdade através do relativo distanciamento empático con que Carvalho confronta reflexivamente a súa intimidade no texto plural desta –a tais efectos– 'falsa' narrativa⁹.

Dado que temos a sensación de que Carvalho –e tamén nós, lectores– se sitúa perante (¿contra?) o texto como fronte un grande espello que lle –nos– reenvía a súa propia imaxe interior, insistamos máis unha vez: estamos perante unha novela "pro domo" que se desexa salutarmente catártica. Realidade que xustifica a secundarización dos tradicionais e puros elementos ficcionais e a presenza esmagadora e diluidora dos inicialmente alleos discursos ensaísticos ou poéticos. Isto é, os acontecementos, as accións e as descrições dos espazos narrativos están ancilarmente esvaídos nos pensamentos, nas reflexións e nas explicacións dos espazos mentais.

Mais continuemos co noso percorrido pola novela. Despois da abertura da escrita para os territorios do lirismo, co poema de Erik-Ricardo a partir do feito da descuberta arqueolóxica, o cuarto capítulo retoma o

⁹ Falsidade narrativa que asenta na forza motriz xeradora da novela. Non deberíamos esquecer que, como escribera, con rotundidade e razón, a pensadora María Zambrano en 1943: "Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas" (Zambrano 1988: 13).

registro reflexivo –como aliás xa mostra ben ás claras o seu propio título: “Consideracións críticas”. Partindo dunha moi significativa dupla afirmación (“Un poema sobre unha reliquia arqueolóxica non é unha explicación científica. O poeta selecciona os elementos da realidade para criar a súa poesía”), xérase unha cadea de preguntas retóricas a respeito da dedicatoria-inscrición, respondidas de maneira rotunda (“Decerto o escultor ou o oferente... trazaron esa lenda, da que o poeta prescinde”). A seguir, tamén en modo taxativo, as consideracións críticas asentán a imposibilidade de que o escultor-poeta Euríloco¹⁰ do texto lírico sexa un autor mozo e aprendiz e afirman de maneira significativa o declinio vital e a xenial plenitude do descoñecido artista que foi “quen labrou esa cabeza de muller, na que, con un sabor de realidade singular desusual na estatuaria grega, triunfa, endebén, o símbolo da mocidade, na lediza da perfeición e na saudade do adeus”.

Eis como o narrador demiurgo retoma circularmente a liña de forza temática subterránea da compósita novela coas necesarias dicotomías dos vectores do íntimo conflito amoroso a ser exposto: vellice e xuventude, masculino e feminino, declinio e plenitude, arte e vida, artificio e realidade, etcétera. Oposicións sinuosas, aliás, con termos non necesariamente antitéticos e identificadores do par vello-moza no contexto dos amores tardíos, como mostra a adxectivación contraditoria e os paradoxos aplicados á cabeza esculpida: “a ollada ingénua, sabia, infantil, madura desa feminidade divina. Unha primavera que é ja estio, un estio que é aínda primavera”.

Carvalho converte o poema sobre a cabeza de mármore tanto no centro irradiador da narrativa en varios sentidos, como no lugar desde o e en que conflúen as diferentes modalidades discursivas, as diversas voces narrativas e os ‘protagonistas’ masculinos (o narrador, Erik Larsson e, como veremos tamén Júlio Neves-Vergílio Ferreira, Goethe-Fausto, talvez Eckermann, ou o torpe aprendiz de filólogo e, inclusive, o vello profesor) especularmente multiplicados en identificacións máis ou menos parcelares e evidentes.

Un novo índice deste papel nuclear, de que se dota o poema composto polo arqueólogo Erik Larsson baixo o ditado do ventríloquo poeta Carvalho, é a función relacional que exerce o seu primeiro verso –aliás auténtico “leit motiv” da narrativa– a respecto do capítulo quinto (“Hélia”). Vexamos o inicio do mesmo: “O teu cabelo curto de rapaz. Con palabras análogas –son palabras tan vulgares– acho o verso de Larsson na prosa de Vergílio Ferreira sobre a que neste xullo frío, anubiado e sen sol, da costa portuguesa, projecto os meus ollos na praia”.

¹⁰ Pode servírnos a identificación poética do escultor para exemplificar como Carvalho, para alén do valor denotativo, emprega ironicamente os antropónimos da novela, posto que, como sabemos, Euríloco leva inmediatamente á figura da mitoloxía grega, ao único compañeiro de Ulises que foi quen de fuxir aos encantamentos de Circe. Por considerar un segundo exemplo doutros ‘harmónicos nominais’ que, por evidentes, deixo á intelixencia dos presentes, o propio nome do noso arqueólogo-poeta, Erik Larsson, remete para o célebre compositor dodecafónico sueco de nome semellante, executante de todos os estilos de escrita musical contemporánea.



Efectivamente o verso reenvía para a prosa de un Vergílio Ferreira edificador –na asumida esteira de Malraux, Sartre e Camus– do que el mesmo ten denominado “romance problema” e do que a maior parte da crítica ten adxectivado de “existencialista” –eu coido que de maneira redutora e en exceso xeral ao varrer coa especificidade, non só metafísica e moral, da súa escrita. O novelista galego comparte co romancista portugués, para alén, por exemplo, das comúns tematizacións criativas do relacionamento nos amores serodios de que agora falamos, unha semellante actitude reflexiva sobre a propia obra e estudiosa sobre as alleas, unha mesma actividade paralela entre a narrativa e o ensaio que nalgúns dos seus textos se entrecruzan produtivamente, o teor culto e intelectual da súa escrita íntima e ‘contaminada’, etcétera.

Desta proximidade e connivencia son un claro índice externo as consideracións vertidas polo escritor galego no diario madrileño *Pueblo* en Novembro de ‘77 e, nun non menos evidente indicio interno, o feito de seleccionar o romance *Rápida, a Sombra*, publicado polo portugués en ‘74, como un dos textos de referencia fundamental na súa novela por volta do amor senil. Ben é verdade que na paráfrase ou resumo interpretativos que se desprende da lectura do capítulo, o narrador carvalhiano se centra no romance, por un lado, no valor simbólico para o maduro escritor Júlio Neves do seu fascínio pola desexada e prohibida Hélia, solar e nova, fronte ao fastío da tediosa e cansativa Helena, lunar e avellentada esposa, e, por outro lado, polo contraste entre o soño de Hélia e a realidade de Helena, cando para el “o soño é o contrario da vida”. Aínda que non é menos certo que para o lector cómplice, que a novela precisa e para o mesmo autor que a concibe, o coñecimento do romance acrecenta á novela galega outros motivos anímicos e intelectuais, novos sentidos e perspectivas irónicas e sarcásticas que no texto de Vergílio Ferreira son básicos¹¹.

Ademais, nas páxinas deste capítulo Carvalho parecería confesarnos de maneira indirecta o xa apuntado sentido catártico da súa novela –e a consciencia de que a súa escrita devén un laboratorio de autoindagación amorosa– cando afirma que “nesta complexa novela, Júlio Neves, o autor de *Revelação* e *Nada*, esconjura os seus demos, como Castelao. Mais o esconjuro da personaxe de Ferreira ten o carácter de un sortilégio, de unha catarse, de unha purgazón da pezoña da vellez, de unha psicoterapia pola liberazón da carga do subconsciente”, ou cando cerra os seus intencionais comentarios coa consideración balsámica e substitutoria da escrita para o carnal desexo de vello: “Ainda ben, se un é escritor pode escribir a súa novela. Se es vello, ou espírito ou acabou-se. No leito conxugal dormes con Helena: só dormes. No leito da páxina

¹¹ A paráfrase-resumo de que falamos está baseada nunha selección propositada e redutora da pluralidade e da ambigüidade significativa do romance, comandada pola obsesión subterránea da temática do masculino amor serodio, mais tamén presupón ou incentiva o seu coñecimento por parte do lector. Así, por exemplo, para unha comprensión plena da novela, parece necesario ou conveniente saber do carácter circular do romance vergiliano que, afinal, descubrimos como imaxinado e escrito como “um livro” por Júlio Neves. Neste sentido, é tamén moi significativo o feito de que Carvalho introduza outras citas perifrásticas de situacións do romance –de relevo para a comprensión cabal do texto carvalhiano–, como, por só citar un exemplo, “non fale de paixón, senón de fixación: é máis científico” que remete de maneira sintética ás perspectivas amorosas (a)freudianas vistas por Júlio e por Hélia e desenvolvidas na páxina 123 de *Rápida, a Sombra* (*Romance*), para alén das mencións directas ou indirectas ao título, aos motivos recorrentes, ao autor e aos personaxes, ou da reprodución literal do xa referido ‘verso achado’ (Ferreira 1993: 26), que ao lector lle permiten localizar o texto e situarse nel.

branca que é o teu areal de hoje, soñas con Hélia: só soñas. Soñas porque o sol se puxo. Soñas porque anoitece. Anda, pon-te os óculos.”

Afinal, o ‘achamento’ do verso –con palabras nunha orde non tan vulgar como o narrador quer indicar– é con toda a probabilidade de carácter transitivo: de Ferreira e o seu dobre romanescos Júlio Neves ao poema de Carvalho, deste ao dobre novelesco Erik, e do arqueólogo de novo ao Ferreira-Neves, tamén desdobramentos do narrador-Carvalho da novela. Este proceso, por extensión, é o mesmo con que se verte perante os nosos ollos a intimidade do autor (des)maskarada en digresións orientadas, comentarios críticos, ou evocacións literarias, que se serven da luz da escrita propia ou das sombras da escrita allea para os claros-escuros dos amores tardíos sentidos e/ou reflectidos especularmente.

Efectivamente, co sexto capítulo Carvalho fai que o seu narrador nos leve a un novo diálogo especular co pasado, orientando agora a reflexión de maneira abrupta a partir de novas leituras até a evocación da figura humana lendaria e da obra literaria de un Johann Wolfgang Goethe interpelado pola voz narrativa. Máis unha vez é o paradigmático erotismo tardío do vello sabio de Weimar o que dota de coherencia a nova convocatoria, o que explica o repetido (des)cubrirse e (en)cubrirse agora através desta vida e escrita alleas. Para sermos máis exactos e apesar do título deste compacto capítulo, “A elegía de Marienbad”, trátase tanto dunha abordaxe parcelar da mítica figura biográfica goethiana, como dos reflexos e consecuencias da mesma na súa poderosa escrita, á diferenza da abordaxe máis textual do que biográfica do romance vergiliano realizada no capítulo anterior.

Podemos arriscarnos a afirmar que as fontes escriturais carvalhianas para realizar a excelente e concentrada montaxe da súa semblanza, máis do que a propia obra creativa goethiana –que tamén–, deberon ser basicamente a mítica introdución de Rafael Cansinos Assens –durante moitas décadas, auténtica biografía de referencia– á súa tradución das *Obras Completas* do autor alemán¹² e mais as notas e comentarios de Paulo Quintela á súa edición bilingüe dos *Poemas* de Goethe, aparecidas en 1947 con motivo da conmemoración do segundo centenario do nacemento do xenial autor¹³.

De todos os xeitos, convén precisar que, fundamentalmente, a anécdota motriz da mencionada semblanza evocativa tamén se alicerza –achamos que por vía interposta– no testemuño das entrevistas de Johann Peter Eckermann¹⁴ a Goethe, publicadas en 1836, catro anos depois da morte do Conselleiro do Duque de Weimar por aquel que foi non só o “pontual notário” da súa vida, mais tamén a devota e inxenua

¹² Que supón, en realidade, a segunda edición (1950-1951), substancialmente corrixida e aumentada, da orixinal publicada pola Editorial Aguilar en 1944 co título de *Obras literarias de Goethe*.

¹³ Máis concretamente, a segunda edición corrixida da magnífica antoloxía, aparecida nas “Acta Universitatis Conimbrigensis” en 1957.

¹⁴ Que como é habitual –a respecto dos autores de que Carvalho se serve nos diversos capítulos que parten da escrita allea– é citado xa de inicio no texto como testemuña da fermosura do vello xenio: “Vosa Excelência é un formoso vello; o cabaleiro ancián, como ela o chamaba. Eckermann, que o viu morrer, acredita-no-lo. O pontual notário ficou asombrado da beleza do deus”.



testemuña de ouro das súas palabras sobre a súa creación, motivacións e inspiración.

Falamos con anterioridade de ligazón abrupta e coherencia subterránea, en concreto entre os capítulos quinto e sexto, porque o relacionamento explícito no texto, por medio das figuras literarias da Helena vergiliana e da Helena do 'segundo' *Fausto*, –“Tamén ti posuístes fausticamente a Helena”, interpela a Goethe o narrador–, resulta de difícil localización e de non sinxela explicación, sendo entendíbel como parte dun moi culto proceso de asociación de ideas no ámbito dos referentes literarios do escritor galego e dos desdobramentos na obra do acontecer vital do autor alemán¹⁵.

Resulta obvio que todo o desenvolvemento discursivo do capítulo, discorrendo no magma dos amores vividos e escritos por Goethe, funciona como os coñecidos “exempla” con afán demostrativo e con intuitos de poder tirar un saldo moral ou unha lición vital dos mesmos. Saldo e lición que, perante a realidade da súa inevitabilidade, están apuntados pola repetida expresión de inconveniencia do amor serodio: ora intercalada na digresión (“Ainda que os vellos non deben namorar-se, ¿como evitá-lo, para que evitá-lo?”), ora conclusiva no seu final (“Mais os vellos non deben namorar-se”).

O capítulo ábrese co referente da anécdota de un Goethe, cabaleiro e feroso ancián, desengañado e en fuga, que, en 1823 e con setenta e cinco anos, ven de ser rexeitado na súa proposta formal de casamento –encargada ao Gran-Duque de Weimar– polo obxecto do seu derradeiro, desatado, aflitivo e –para a impositiva ‘opinión común’¹⁶– grotesco amor: a moza de dezanove anos Ulrike von Levetzow de quen se namorara no balneario de Marienbad, na Bohemia. Mais precisamente, ábrese o fragmento coa mención da composición, na carruaxe de regreso a Weimar, da extraordinaria “Elexía de Marienbad”, texto central da que logo sería a conmovente *Triloxía da paixón* goethiana.

Permítamme facer miñas e trasladarllas as palabras do xermanista Paulo Quintela, en que felizmente sintetiza a anécdota e emite exultantes xuízos de valor incontornábeis sobre o poema: “E só quando Goethe, na manñá de 5 de Setembro, entra na carruagem, que o vai afastar definitivamente da amada que a si quis ligar num sonho divino de perene juventude, é que vem o colapso de todo o mundo de beleza que criou. E não há, na literatura de todos os tempos e de todos os povos, poema mais directo, mais vivo e possivelmente mais belo do que esta *Elegia* que ele vai compondo pelo caminho, escrevendo rapi-

¹⁵ Sen ánimo de procurar unha exhaustividade –que, aliás, está lonxe da orientación e das pretensións deste relatorio–, aínda poderíamos mencionar no campo da prosa un outro (auto)referente literario carvalhiano, exemplificándoo coa voz feminina da personaxe Helena, presente nos capítulos LX e LXIV da primeira parte do romance *Scórpio*, que, a dada altura, se retrata nunha ‘ambientación mitolóxica’ e se describe ‘en modo escultural’ cuns paralelismos evidentes coa(s) ‘helena(s)’ da nosa novela: “E, por suposto, a minha situação, o meu *status* corporal, no que ao amor se refere, é a mesma situação, o mesmo *status* da mais formosa das mulheres, a Tindária Helena, no momento em que o seu pai –putativo, ou adoptivo– a entregou a Menelau, nom no momento em que Menelau a recuperou, depois da guerra troiana. Mas, acostumada a montar pol-dros na devesa desde mui meninha, sobrada de todo, e com um nome grego, fum, som sensível ao encanto do meu perfil de estátua, penteio-me ao jeito das imagens de Afrodite a dos braços de rosa”. / “Digo de marfim para que nom se pense que a minha alvura é de frio mármore, ou de espuma vaporosa, ou de leite ou neve metafisicamente, platonicamente puro, ou pura. Nom. Hai no meu corpo todo um certo matiz entre luminoso e velado que modera, que adormenta, que suaviza, que acalora a gelada nitidez da brancura” (Carvalho Calero 1987: 158 / 159).

Por outro lado, por citar só un exemplo, a posterior mención á prociación e morte voluntaria de Euforión envía no ámbito significativo do *Fausto* ao país do benestar eterno onde por un tempo conciben aquel fillo de “semideuses” e conviven Helena e Fausto. A seguir, sinala o narrador Carvalho a “olímpica longevidade” atinxida por Goethe-Fausto cos “beijos de Helena, como un lume protector” que o protexerá do fatal “amor dos deuses”, para naturalmente saír do campo faústico da literatura e entrar no espazo vital dos amores goethianos. E, como é fácil observar, este discurrir entre os dous espazos e ámbitos da creación e da biografía continuarán tecendo as liñas mestras deste sexto fragmento.

¹⁶ En que teríamos que incorporar o peso da tradición literaria e artística occidental, onde o tema do amor do vello apaixonado por unha moza se insere no

damente a lápis essas estâncias imortais que à noite, nas estalagens de muda, vai copiando e polindo” (Quintela 1986: 398).

Porén a Carvalho, apropiándose en propositada (con)fusión da vida e da escrita do xenio, agora amargamente abandonado polos deuses que antes o elixiran para si, non só lle interesa incorporar á súa narrativa o doloroso (¿e grotesco?) ‘exemplo’ paradigmático do (des)encontro amoroso da masculina senectude xenial e da feminina xuventude vital ou a nova comprobación do valor catártico da escrita que xera a “Elexía”, mais tamén quer dar corpo (de)mostrativo á oposición entre o concreto e o eterno feminino. Isto é, entre o amor datado pola muller Ulrike e o fascínio permanente polo emblema da beleza e o símbolo feminino de Helena, en paralelo desigual coa Hélia e a Helena vergilianas.

Enténdasenos ben, Carvalho non fica para aquén da biografía-poema motivada pola “puberdade repetida”, que o autor alemán asociaba aos xenios¹⁷. Tamén convoca nas nosas mentes os variados espectros e situacións da difusa e universal vida amorosa de Goethe por medio dos índices nominais das súas innúmeras amadas en acto (Kätchen, as dúas Friederike, Lili, as dúas Charlotte, a florista Christiane, Marianne, etcétera) e/ou en escrita (a humilde Gretchen e a mítica Helena de Troia, respectivamente da primeira –e do *Ur-Faust*– e mais da segunda parte do *Fausto*, a Bettine –surxida da real Bettina Brentano, reivindicada por Rilke– dos *Epigramas venecianos*, a Mignon do primeiro *Wilhelm Meister*, a Philine dos *Anos de aprendizaxe de Wilhelm Meister*, a Otilia de *As afinidades electivas*, etcétera).

Estes antropónimos femininos (!?), ademais, sempre se queren cargados de harmónicos referenciais complexamente evocados entre os espazos da biografía e da literatura (de que pode servir como un exemplo o par da serva-esposa Christiane Vulpius e da poetizada Bettina) ou evidenciados e multiplicados por medio de paralelismos e contextualizadas equivalencias mitolóxicas (sirva como exemplo, a mención do nacemento da troiana “da aperta de Leda e o cisne Zeus na ribeira do Eurotas” e a posterior identificación: “Helena é Afrodita, e a penuge da ave é a foula das vagas”).

Enfín, estes nomes femininos de mulleres en que “Helena estaba en todas” –así como os variados contextos e diversos relacionamentos eróticos goethianos, en que o lector avisado precisa (re)coñecer os (des)equilibrios entre a felicidade e o sofrimento amorosos–, acrecentan ao tema do amor serodio, o do “eterno feminino” (“Ewigweibliche”) que “tira de nós adiante” nas palabras finais do “Chorus mysticus” da

lexicalizado tópico da absurda inversión, do ‘mundo ás avés’, do “mundus inversus”, vixente desde a Antigüidade, mais especialmente de raíz medieval. Lembrense, por só mencionar algúns exemplos do crucial e marcante período por volta do catrocentos e do quíntos, a gravura de Lucas Van Leyde “Vello beixando unha rapaza” (1420), *A Nave dos Loucos* (1494) de Brandt ou o caso de *O Velho da Horta* (1512) de Gil Vicente.

¹⁷ Tal e como o autor lle comunicou a Eckermann o 11 de Marzo de 1828, a “wiederholte Pubertät” suporía un dos trazos distintivos dos homes dotados de naturezas xeniais suxeitas a regras particulares, distinguíndose do resto dos humanos en que estes non terían máis do que unha idade xuvenil e carecerían da capacidade de repetila e de experimentar, como os xenios, novas e periódicas xuventudes.



segunda parte do *Fausto*. ¿Acaso non lle di a Goethe –non nos di e non se di tamén a si propio– Carvalho, tras identificar através da brancura a achada cabeza xonia, Helena e Afrodita, “Exceléncia, o eterno feminino”? ¿Acaso Carvalho non nos quer mostrar que Goethe –e el propio, na esteira daquela afirmación do autor de *Mon Faust*, Paul Valéry– sacrificou toda muller amada a ese místico (!?) “eterno feminino”? ¿Acaso non remata circularmente o capítulo enunciando os dous motivos do (anti)natural amor de vello e da poderosa atracción dunha tal eternidade feminil: “Ulrike agora, Helena sempre. Un formoso petrúcio, Goethe. Mais os vellos non deben namorar-se”?

Certamente, non diríamos o substancial deste penúltimo fragmento da novela se esquecésemos que, antes de rematar, o narrador-Carvalho interpela tamén a Goethe, ao ‘clásico apolíneo’, exclamando da “¡Astrúcia angélica! ¡Astrúcia feminina!”, evocando o motivo da redención de Fausto, da apoteose da súa salvación pola virxinalmente filosófica “Mater gloriosa” (“baixo as pregas do manto de Maria”) coa recuperación da súa vellice, anotando previamente, ademais, a súa erótica e vitalista xuventude criativa¹⁸, para logo establecer de maneira belamente conclusiva, co asumir resignado do inexorábel paso do tempo, o final dos ‘amores de agora’, o acabamento do ‘fresí amoroso’: “Como a arage que sopra desde os Alpes, como a néboa que se ergue desde o Danúbio, unha doce frialdade marmórea vai gelando o corazón do poeta. En cada pousada do camiño, unha estrofa de amor”.

De todos os xeitos, a voz do narrador-autor aínda introducira antes, en máis unha ambigua apertura, a hipótese de un novo amor do ancián poeta ‘redimido’ –representado nun reinterpretado Fausto e na permanente atracción de Helena–, cando alude a un paso da ópera de Arrigo Boito *Mefistofele*: “Fausto, redimido, recobra a súa vellez. E, redimido e todo, ¿non repetirá ¡Helena! coa música de Boito?”

Enfín, vaíamos ficando por aquí nesta pobre e frustrante paráfrase dos contidos e sentidos deste penúltimo capítulo, que, querendo ser explicativa, só chega a levantar o mapa da complexidade dunha novela que establece unha relación non estática co lector, exixindo o (re)coñecimento dos referentes literarios e culturais ou dos harmónicos xerados na interpretación cunha notoria marxe de liberdade e completude. Esperando saiban desculpar agora a localización exacta da citación, resultan moi clarificadoras a este respecto desde a óptica da escrita as precisas palabras reproducidas recentemente por Julien Gracq no prestixioso xornal *Le Monde*: “L’allusion littéraire

¹⁸ Anotación que se evoca, por un lado, através da figura idealizada da Mignon e do “incipit” (“Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn”) de unha das súas cancións –aliás, ¡fermosísima!– do primeiro *Wilhelm Meister* e, por outro lado, coa referencia a obras poéticas da feliz e xuvenil estadía meridional goethiana. Carvalho neutraliza así o tempo, lanzando a hipótese de un posíbel novo amor, tras o desamor de Ulrike, de que fose obxecto a Mignon do pasado: “Se callar, unha fada meridional, apenas núbil. ¿Será Mignon chegada a puberdade? ¿Coñeces o país onde florecen os limoeiros? A Italia da tua mocidade, as elexías de Roma, os epigramas de Venecia”.

qu'un simple mot peut suffire à eveiller, communiquer à un texte –rien qu'en signalant en lui l'affleurement, tout prêt à émerger, de la masse de la littérature préexistante– une sorte de miroitement (...). Le mot en *italiques* m'a servi plus d'une fois à tenter d'éveiller l'étincelle de ces menus contacts et courts-circuits qui se produisent entre la pointe de la plume et la vaste charge d'électricité statique de la Bibliothèque".

Ora ben, os presentes así mesmo deben ser conscientes de que esa completude interpretativa sempre será dependente do grao de familiaridade e reflexión que o lector teña a respeito do trasfondo literario e biográfico visado por un moi erudito Carvalho Calero. Actuando por vía de exemplo, eu, como lector e intérprete, estou convencido –ben é certo que de maneira oscilante– de que existe unha sinuosa e subterránea relación entre o motivo central na novela do 'busto xónico achado' e a desmedida admiración do xenio de Weimar polo académico 'busto da Xuno Ludovisi'. Isto é, acho que tal correspondencia escultórica é máis un harmónico que se establece no meu entendimento das complexas e múltiples razóns significativas que convocan o decurso vital e o discurso escrito do alemán en *Aos amores seródios*¹⁹.

Pode ser cansativo abrir agora un novo excurso recapitulador, mais debemos insistir na condensada complexidade da nosa novela que exige os "leitores produtivos" que tamén Goethe desexaba ter, deixando fora aqueles lectores máis 'frívolos' que non serían capaces de captar en páxinas tan compactas e condensadas unhas liñas de sutura narrativas esquemáticas que non son nen habituais, nen inequívocas, nen evidentes.

Neste sentido, o da dificultade, *Aos amores seródios* coincide, como é obvio para calquer lector, con parte da escrita poética do autor por volta da súa intimidade tamén na amálgama de referencias literario-culturais e de referentes mítico-lendarios que –ás avesas do que ocorre con non poucos escritores 'culturalistas' e 'intelectualizantes'– non pretenden ser "papillonnage intellectuel", mais instrumentos sintéticos ou chaves expresivas desde onde poder ampliar os significados do dito e do evocado.

Se a estes dous elementos, o da complexidade e o da dificultade, acrescentamos o da ambigüidade, alicerzada no coidado que Carvalho pon na edificación de velos entre el e o lector, na dosificación subtil e (in)equívoca da identificación co narrador e con algúns dos personaxes, na mistura de distincións e confusións de audaciosa sinceridade, na dis-

¹⁹ Nesta mesma liña, a referida alusión á música de Boito e á capacidade de namorarse de novo que, por medio da mención de Helena, leva consigo, remete –na miña mente– á sedución salutar da antes doestada música a que Goethe se entregou despois do desamor de 1823 e ao impacto emocional que, na mesma altura e situación anímica, lle causou a convivencia en Weimar coa pianista polaca Maria Szymanowska. E aínda poderíamos lembrar, xa no previo capítulo 'vergiliano', o subtil xogo taxonómico das mulleres lunares e/ou solares do romance portugués que coido poida ser tamén relacionado coa semellante consideración que transparece na concepción goethiana do feminino.

Non entanto, fiquen claro a respecto destas –ou outras posíbeis– dubitantes observacións que, como dicía Proust, "chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même".



tancia consigo mesmo e mais no (en)cubrimento con paradoxais néboas escurecedoras e clarificadoras, poderemos comezar a comprender a especificidade da novela e do “acto de lectura”²⁰ que solicita.

Mais, nesta heteróclita disertación, deixemos o carácter específico e difícil da novela –de que Carvalho era plenamente consciente: “E ultimamente escribin un relato mais complicado, cunha técnica mais nova, cunha mestura de xéneros” (Fernán-Vello / Pillado Mayor 1986: 115)– e cerremos o excuso, retomando o discurso novelesco no seu desfecho.

O capítulo final, o sétimo fragmento do híbrido construto novelesco, retoma a única liña narrativa ficcional ‘pura’ que, pontual e lixeiramente, salfire o discurso até aí desenvolvido: ao descubrimento da cabeza de mármore e ao poema de Erik, súmase agora a narración da “derradeira cea” no hotel, antes da partida, dos seis –agora o sabemos– integrantes da expedición arqueolóxica.

Trátase dunha narración retrospectiva onde descubrimos que a voz narrativa que até aquí nos acompañara nos tiña trasladado a historia dos aconteceres recuados (“¿Hai cuarenta anos? ¿Cincuenta?”) do achado arqueolóxico na súa xuventude (“E mais eu, o máis novo, o secretario da equipa, o aprendiz de filólogo, o aprendiz de home: ningún”; “Teño apenas vinte anos”). Isto é, o discurso mistura especularmente as narracións dos acontecementos xuvenis coas reflexións desenvolvidas desde a perspectiva da vellice.

²⁰ Se me permiten os presentes utilizar operativamente o concepto desenvolvido polo filósofo Paul Ricoeur en *L'acte de lecture*, nunha consideración lata e libre, tirando da hermenéutica bíblica ora o seu convincente modelo funcional de unha ‘interpretación’ ao servizo da mediación entre o ‘mundo da obra’ e o ‘mundo do lector’, ora a útil concepción de o que ‘lector’ finaliza e completa a ‘obra incompleta’, na medida en que a ‘escrita’ da mesma contén unha especie de ‘guía’ desta relación transitiva (Ricoeur 2000), que eu ampliaría da obra e o lector para, de maneira pouco ortodoxa, tamén incluír o escritor e o seu mundo. Isto é, a lectura cabal desta nosa híbrida novela debería basearse no equilibrio entre a ‘literalidade’ do que evidente e conscientemente di e suxere o texto, como esquemático e contradictorio resultado da peculiar ‘psicanálise’ literaria a que o escritor se submete e da sinuosa ‘textanálise’ dos discursos propios e dos alleos con que procede instrumentalmente para si.

Nesta entrecruzada amálgama ficcional da anécdota rememorada como vivida no pasado –mais actualizada e neutralizada como presente– e das sucesivas evocacións e reflexións literaturizadas no presente, reflicte a escrita os diversos tempos e espazos, facilitando o xogo de (des)cubrimientos e trasvases do eu nos espazos da narración, da biografía e da literatura. Dado que ao comezo nos referimos a Madame Bovary e gardando as distancias a respecto desta –e de calquer– analoxía, diríamos que Carvalho, como Flaubert co seu celeberrimo e revolucionario imperfecto, xoga –con outros procedimentos menos lingüísticos e máis intertextuais– no espazo de sombra entre o ‘eu’ e o ‘el’ –ou entre os ‘eus’ e os ‘eles’– para se movimentar nas zonas de sombra da indefiníbel fronteira entre o exterior e o interior, entre o pasado e o presente.

É así que, por exemplo, podemos perceber no fragmento final como se anula o contraste entre o mozo inseguro e o vello seguro a respecto dos sedutores encantos eróticos das dúas xovens donas dos arqueólogos,

ao se connotar os dous personaxes cunha caracterización adxectivo de referencia vital carvalhiana: o novo “aprendiz de filólogo” e o vello “admirado profesor”, respectivamente. É nesta (in)definición procurada polo desenvolver da novela como non podemos evitar captar difusas correspondencias entre a actitude contemplativa e admirada do mozo inexperienced, que soña o xogo erótico, e a actuación indolente e segura do experimentado vello, que actúa nel como receptor exclusivo do interese das dúas mulleres.

En realidade, case a totalidade da escena xira por volta do fascínio das dúas mulleres (“excitadas, embriagadoras, fermosísimas”) con relación ao “grande vello e ancián cabaleiro”, atractivo e displicente. A perspectiva desde a que se nos transmite o acontecido naquela noite responde a unha caracterización e a unha ambientación estereotipadas “comme il faut”, que está rexida, en modo dubitativo e con técnica suxestiva, pola rememoración idealizada, esquemática e sentimental do mozo –ultrapasado e (auto)excluído da atención das topicamente erotizadas esposas, ao igual que están fora de xogo os seus intercambiables e aborrecidos esposos: o poeta Erik e un outro innominado.

Ora ben, resulta significativo o feito de que, entre os excluídos do ‘flirteo’, os esposos e discípulos do mestre adquiran a categoría de nulidades, de simples figurantes, mentres que o mozo “voyeur” –contaminado pola madura voz narrativa– é quen contrasta o tópico realismo da escena cunha percepción sublimada das féminas, en que por comparación se introducen simbólicos harmónicos –estamos tentados de falar de reminiscencias culturais– de emblemática beleza e de tríadas amorosas: “As dúas teñen unha vaga semellanza coa deusa. Ou, se cadra, eu o soño, pois as dúas poboan os meus soños moitas veces. Ninguén ten aludido a esa semellanza. Como rainhas helenísticas, Cleopatra e Berenice, ¿para quen se enfeitan?”.

Revisitamos, pois, a difusa expresión das diversas e dicotómicas perspectivas persoais e/ou temporais do feminino, nun conglomerado discursivo de parciais superposicións e de pontuais interseccións do real e do ideal, do pasado e do presente, do comunicado e do narrado... Até que, nun final nada conclusivo, introducido por expresións re(a)sumidoras (“Aos amores seródios. Cleopatra, Berenice...”), se cerra e abre a novela –e tamén o fragmento– a unha pregunta máis do que retórica, asentada no lugar común do “Ubi sunt?” e formulada nun tópico verso villoniano: “Mais où sont les neiges d’antan?”. E coa pregunta do refrán da *Ballade des dames du temps jadis*, con que o quíntista François Villon cerrara cada una das estrofas en que quixo saber do destino de



mulleres antigas e modernas, mitolóxicas e reais, paréceme que o narrador non só pregunta das erotizadas esposas da narración; que a voz do mozo, entre 'seísmos' carnaís, non só quer saber das transfiguradas Cleopatra e Berenice, ideais simbólicos de beleza feminina; que a voz do vello non só interroga polo simbólico e esquivo eterno feminino...

...Coido, en realidade, que, co repetido verso do poeta quiñentista, as voces do ventrílocuo autor non só desexan constatar a existencia constante dos amores serodios no contexto do inflexíbel decorrer dos tempos literarios e vitais: Carvalho fundamentalmente se quer cuestionar sobre as mudanzas co decorrer do tempo dos seus 'eus' nos espazos do amar e/ou do desexar... En consecuencia, ousa dicir que, talvez, no que ten de máis íntimo e na perspectiva masculina da novela, tería sido un desfecho máis completo –mais igual de simbólico e aberto– aquel que acrecentase ao referido refrán das damas o da paralela balada villoniana dos cabaleiros de antano²¹: "Mais où est le preux Charlemaigne?".

3. Cos presupostos desenvolvidos nas compactas consideracións realizadas podemos abordar aqueles aspectos sobre os cais aquí nos interesaría chamar a atención: non tanto sobre o explorado na sintética e convencida –¿convicente?– exposición previa, que, de non ter explicado moito, cando menos –espero– incentive a (re)leitura desta excelente novela e dé a opción de recomenzar a súa análise desde outras perspectivas complementares, mais especialmente sobre a verdade intempestiva que alicerza *Aos amores seródios*, no que ten da intelixencia sensíbel dunha novela psicoanalítica, de análise, de autoanálise e de 'textoanálise'.

Enumeremos, portanto, brevemente e á maneira de conclusións acrecentadas –e non tanto reasumidas– verbo do xa antes establecido, as seguintes cinco afirmacións e aclaracións complementares:

1. O xa longo percorrido pola breve novela –especie de "vade mecum" de parte da obra carvalhiana– podería levarnos a pensar, en primeira instancia, se o amor serodio que sinuosamente nos expón non será unicamente negocio de escrita: unha alquimia sentimental ou un longo esforzo para facer intelixíbeis –sen disolverlos– os sentimentos íntimos, ambivalentes ao seu respecto. Porque, sen a sobrecarga que supón a percepción dos subterráneos "realia" –só racionalizada como non prescindíbel en segunda instancia–, todo se pasaría en escrita vampirizada, en literatu-

²¹ Ou aínda no mesmo contexto da literatura francesa e levando ao límite o meu asumido papel de 'leitor produtivo', coa lembranza da pregunta retórica de Rousseau "Est-il temps au moment qu'il faut mourir d'apprendre comment on aurait dû vivre?" e/ou coa mención do verso de Aragon "Le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard".

ra con “pedigree” sobre o tema, en itinerario intelectual onde a “voluntas” domina á “voluptas”, onde o o amor –perfeita “cosa mentale”– se impón á esencia imperfecta da apropiación que procuran os sentidos.

Non entanto, a perspectiva correcta e matizada do que quer ser a novela surxe naturalmente de sermos conscientes de dous principios basilares: en primeiro lugar, da diferenza que supón comprender con precisión que, afinal, Carvalho chega a escribir ‘sobre’ el propio ‘con’ el propio, ‘con’ Castelao, ‘con’ Vergílio Ferreira ou ‘con’ Goethe e as súas obras e/ou vidas; en segundo lugar, dos “décalages” da inercia interpretativa entre vida e escrita, de que se trata de verbalizar, de racionalizar o sentimento, de reflectir sobre as fronteiras do (i)lícito, da paixón (in)activa nesta instábel fusión crítica do íntimo e do literario na materia ficcional de *Aos amores seródios*, que perturba tan profundamente as regras formais da escrita novelesca.

2. Carvalho procede por enigmas, trasladando ao lector a responsabilidade e o esforzo de crear un seu sentido (in)exacto. As respostas –en plural– son difíceis, mais existen: están expostas através da novela na filigrana do verdadeiro palimpsesto en escritas superpostas en que esta se constitúe. Non nos fornece a resposta –en singular– porque talvez el non a coñece con carácter universal, apesar do seu árduo labor reflexivo como erudito arqueólogo das alleas impresións fugaces cristalizadas en escrita e como fiel notario dos seus propios fantasmas amorosos.

Por tras dos enigmas propostos por un narrador intrusivo que multiplica os disfarces –en que os fragmentos baseados nas escritas-vidas alleas supoñen un desafío e unha chave interpretativa, cal pedras de Roseta á espera do seu Champollion²²–, adivíñase no texto ficcional unha transposición ficcionada en chave intelectual e literaria da problemática íntima do autor. E aínda máis, o lector avisado ten a impresión tenaz de que Carvalho se nos mostra como prisioneiro da súa obsidiante experiencia persoal, apesar de que a estrutura da novela aparente querer situarse nos antípodas intelectualizados dun texto de teor autobiográfico e/ou íntimo.

Con este discurso dubitante, entre a interpretación persoal e a pedagogía explicativa, a narrativa insérese nos moldes dunha ‘educación sentimental’²³ na vellice –e non na frustración funda-

²² Que, nun primeiro grau, é o propio Carvalho –como exéxeta privilexiado da súa viaxe iniciática sentimental “à rebours”– e, nun segundo grau, somos os lectores.

²³ A respeito da cal e partindo do axeiamento do seu título, cabería realizar a seguinte pregunta retórica: ¿Onde quixo pór o acento o autor: só no suxeito do substantivo ‘amores’ e do adxectivo ‘serodios’ –proprios e alleos, mais sempre masculinos– ou, quizais, tamén no fascínio polo omnipresente obxecto directo feminino? Achamos que ‘tamén’ e que, como acontece en grande parte da súa poesía, a muller, de tan idealizada e simbólica, parecería supor para Carvalho un continente tan distante e tan escuro como o evocado polo grande Sigmund Freud.



mental da adolescencia como é habitualmente de rigor—, perante a que poderíamos preguntarnos se a frecuencia, a intensidade da paixón amorosa discursiva non é a proba da ausencia ou da debilidade, da súa realización sublimada, frustrada e/ou insatisfeita.

3. Esta narrativa de Ricardo Carvalho Calero —aliás, como tamén unha parte substancial da súa obra de creación— é resultado do ímpeto heraclitiano que a conforma, no sentido en que Heráclito defendía que o combate é o pai de todo. É así que, para a representación reflexiva das complexas e contraditorias realidades interiores do ser humano —e tamén como axeitada formulación correspondente ao referido ímpeto que a anima—, Carvalho se serve da hibridez e da impureza narrativas.

Coa intención basilar de exhibir e racionalizar os espectros de si mesmo, de expor en sobreimpresión e con franqueza a violencia do seu interior e 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, apesar de esquemático e heteróclito. O resultado da concepción subxacente a este conglomerado intencional é unha máquina narrativa deglutidora que integra e atrapa, como vimos, o material novelesco, o rexistro (auto)poético, a (auto)reflexión ensaística, a encuberta (auto)confesión sen complacencia, o mundo literario e artístico referencial “ad hoc”, o teor filosófico-intelectual, etc.

4. Se o entrecruzamento temático, de rexistros, motivos e discursos diversos, progresa timidamente co decorrer do tempo e está presente en case toda a súa narrativa segunda, vai ser nesta breve novela, *Aos amores seródios*, onde a mistura construtiva e a hibridez conceptual atinxa corporeización paradigmática, validez terapéutica e carácter exemplar. Feito, aliás, nada anómalo en tanto en canto achamos que, apesar da súa especificidade, esta ‘ficción impura’ supón en certo modo un emblema finalista a respecto do conxunto evolutivo da súa produción ficcional e, inclusive, da totalidade da obra criativa dos últimos anos da súa vida.
5. Tense falado de cepticismo, de estoicismo e, inclusive, de pesimismo para caracterizar en sintética etiqueta o espírito que anima a escrita do noso autor, especialmente na —e no seu deco-

rrer para a– vellice, mais, dada a ironía de acedo sabor que a percorre, coidamos que sería máis preciso ver un moralista de teor ‘voltaireano’²⁴ nesta testemuña admirábel que foi Don Ricardo en algunhas das súas manifestación escriturais, especialmente naquelas en que se conseguiu libertar das ataduras das correntes e das tendencias contemporáneas: isto é, en que se situou á marxe de coaccións e cotizacións literarias e en que renunciou a radicar a súa escrita en correntes ou tradicións narrativas trilladas, substituíndo as prescritivas e impositivas influencias actuais por libertas e asumidas afluencias inactuais.

4. Enfín, ofrecéndome a responder na medida do meu posíbel ás preguntas e a avaliar con ponderación as consideracións dos presentes²⁵, permítanme concluír reformulando unhas miñas reflexións, realizadas hai dez anos por volta do romance *Scórpio*, que hoxe querería reorientar para esta novela dos tardíos amores masculinos.

Se hai escritores dotados dunha tonalidade diferente que merezan especialmente ser lidos e relidos, no contexto actual do “pret-à-porter” ideolóxico (entendido como apoloxía da realidade, como exposición de ideas brandas, pouco fiábeis, das opinións máis que das verdades), estes serán os detentores da verdade relativa que resulta da fusión entre a vida vivida, a vida soñada e a vida expresada, proceso catártico plenamente consciente en grande parte da obra de D. Ricardo Carvalho Calero e, en especial, nos textos publicados ao longo dos últimos anos da súa vida. Teño para min que, de entre todos eles, se destaca pola súa ambición, coherencia e complexidade, pola súa obediencia á máxima kantiana do “sapere aude”, tamén o dilema intelectual que ‘ousa saber’ a novela *Aos amores seródios*.

²⁴ Voltaireano, tamén, posto que ao igual que Voltaire, através das viaxes do seu Cándido, nega o “vivemos no mellor dos mundos posíbeis” de Leibniz, Carvalho, por medio da escrita exemplar da súa reloxaría temporal e do seu sentir persoais, opta por dubidar e ilustrar a complexidade dun imposible e tortuoso mundo interior.

²⁵ Que sería de desexar que se multiplicasen, perante o meu discurso crítico, in(ter)ventivo e condensado, que –acho– solicitaba o moi cerebral da novela abordada, e onde procurei –seguramente sen o conseguir– agrada a un lector “engenhoso e sutil”, como o deseñado no tratado quíntista da *Virtuosa Benfeitoria* polo infante de Avis, D. Pedro. Discurso explicativo e evocativo, aliás, en que, propositadamente, me situei, cunha sintaxe turbulenta e cunha expresividade concentrada, nos antípodas do simples estilo de suxeito, verbo e predicado, sen unha subordinada, que puidese perturbar ou alterar o normal funcionamento da ‘neurona estándar’.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carballo Calero, R. (1975 [2ª ed.]): *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).
- Carballo Calero, R. (1977): "Ricardo Carballo Calero nos habla del portugués Vergílio Ferreira", *Pueblo* [23-11-77].
- Carballo Calero, R. (1982): *Futuro condicional (1961-1980)* (Sada: O Castro).
- Carballo Calero, R. (1984): *Narrativa completa* (Sada: O Castro).
- Carvalho Calero, R. (1986): *Cantigas de Amigo e Outros Poemas (1980-1985)* (A Coruña: Associação Galega da Língua).
- Carvalho Calero, R. (1987): *Scórpio* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Carvalho Calero, R. (2000): *Escritos sobre teatro* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral 'Francisco Pillado Mayor' / Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística / Universidade da Coruña).
- Fernán-Vello, M. A. / Pillado Mayor, F. (1986): *Conversas en Compostela con Carballo Calero* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Ferreira, V. (1993 [3ª ed.]): *Rápida, a Sombra (Romance)* (Lisboa: Bertrand).
- Martínez Pereiro, C. P. (1991): "Scórpio ou a moi intelixente caza-cruzada dun fantasma", *A Nosa Cultura*, 13. *Ricardo Carvalho Calero: a razón da esperanza* (Vigo: A Nosa Terra): 71-76.
- Montero Santalha, J.-M. (1993): *Carvalho Calero e a sua obra* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Mourão-Ferreira, D. (1986): *Um Amor Feliz. Romance* (Lisboa: Presença).
- Pereiro, P. (1996): *O leitor de Goethe. Peza dramática en sete escenas* (A Coruña: Cadernos de Teatro).

Quintela, P. (1986 [4ª ed.]): *J. W. Goethe (1749-1832). Poemas. Antologia, Versão Portuguesa, Notas e Comentários de...* (Coimbra: Centelha).

Ricoeur, P. (2000): *L'Acte de lecture. L'herméneutique biblique* (Paris: Du Cerf).

Zambrano, M. (1988): *La confesión: género literario* (Madrid: Mondadori).

Ziyá, N. (1985): "Provérbios otomanos: *De Selim a Solimán*", *Agália*, 4: 475-476.