

Actas del I Encuentro de Autores  
«Palabras, palabras, palabras»  
(Zaragoza, 3 a 6 de abril de 2000)

*La literatura gallega  
ante el siglo XXI*

(Antonio Francisco Pedrós y María Asunción Gasca, Eds.)



**ÍNDICE**

**Palabras a estas palabras**, por María Gasca y Antonio Pedrós

*Introducción*

**Pasado, presente y futuro de la narrativa gallega**, por Dolores Vilavedra

**Última poesía galega**, por Luciano Rodríguez y Teresa Seara

*El Encuentro*

**Carlos Casares**, por Ramón Acín

**El cuerpo escrito**, por Túa Blesa

**Paisaje de la última poesía gallega**, por Yolanda Castaño

**Fernán-Vello: mar de amor y de paisaje**, por Antón Castro

**Suso de Toro: radiografía de un lugar y un tiempo**, por Antonio Pedrós

**Un destino de Escritor**, por Suso de Toro

## Palabras a estas palabras

Cualquier reflexión que en esta introducción se hiciera a todas las palabras que le suceden acerca de las mismas, no daría otra sensación que la de estar de más. Palabras que tratan sobre otras palabras en una espiral sin fin, y que nos atraen desde el fondo de su esencia.

Esta fascinación es el motor de nuestro trabajo: una humilde propuesta de reflexión y diálogo, un tributo a la palabra.

¿Cuál es la exacta medida de la repercusión que hoy en día tiene la literatura?, ¿cuál es su cabida dentro de los esquemas sociales y culturales establecidos?, ¿cuáles son los caminos que se vislumbran para el siglo que se nos viene encima? No somos tal vez nosotros los más adecuados para dar respuesta a estas preguntas, que quizás no se vean ni siquiera contestadas a lo largo de este texto, que no hace sino recoger lo que otros dijeron. Son ellos, autores actuales, los que deberán recorrer primero y hacernos recorrer más tarde esos nuevos caminos, sin más guía que ellos mismos... o la que las palabras quieran ofrecerles, a modo de ancianas musas y arcanos saberes.

Para todo ello nos propusimos recurrir a autores o propuestas propias de la visión postmoderna, alejadas de cualquier canon culturalista colonial: autores que pertenecen al movimiento que la crítica anglófila llama “ex-céntrica”, guía y meta de este y futuros encuentros.

Muchas eran las posibilidades que se nos presentaban a la vista entonces: la literatura de género, la regionalista, la de cada autonomía como expresión de una idiosincrasia propia,... ¿Cómo elegir entre todas ellas?, ¿qué criterio emplear para trabajar sobre una u otra? La cuestión es por qué escoger precisamente la literatura gallega entre el amplio espectro de posibilidades para inaugurar una serie de charlas a modo de Encuentros de Autores, con un firme propósito de continuidad y el manifiesto deseo de abrir un foro de debate en torno a las cuestiones que antes enunciábamos. A ese respecto, podemos decir que el criterio salió más a nuestro paso que nosotros al suyo. Gracias a la ayuda y apoyo que Suso de Toro nos brindó desde un principio y en todo momento presentamos ahora los frutos del primer Encuentro, y al apasionamiento con que se volcaron autores como Yolanda Castaño y Miguel Anxo Fernán-Vello, embajador literario de Galicia en Zaragoza.

La inexperiencia nos hizo cometer errores organizativos, que confiamos no volver a repetir (pese a que el hombre siempre tropiece en la misma piedra, constantemente), pero creemos que la voluntad y el apoyo de los amigos salvó los escollos que salieron a nuestro paso.

Continuamente, allá donde fuéramos, siempre se repetía la misma pregunta: ¿Por qué autores gallegos? No se trata sino de un proyecto personal, fruto de un sueño único, muy próximo al empeño particular, gracias al cual hoy podemos sostener en nuestras manos todas estas palabras (que no son sino eso, como se obstina en recordarnos nuestro viejo amigo Hamlet). Pero no es sólo éso, pues es pretender una quimera levantar en soledad un proyecto como el que desde un principio nos propusimos. Solamente pudo salir adelante por el continuo apoyo a todos los niveles de la Delegación de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, que en cada momento supo prestarnos la ayuda necesaria, no sólo como órgano universitario, sino también a nivel personal, con cada uno de sus componentes que nos regalaron su tiempo, su esfuerzo y su trabajo. Intentar expresar aquí todo nuestro agradecimiento sería en vano, así que confiamos en haberlo sabido transmitir a su debido tiempo.

La publicación de las actas es la cristalización del deseo de pervivencia espacial y temporal de *palabras, palabras, palabras*, la esperanza de que el Encuentro no muera con nuestras ilusiones, sino que como al buen vino, los años le den cuerpo y entidad reconocible, que amplie en nuestra Facultad el foro y la voluntad de debate. Confiamos, más con esperanza que con certeza, en que nuestros esfuerzos no queden en meras palabras.



## Introducción

**PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA NARRATIVA GALLEGA**, por Dolores Vilavedra

Ya he manifestado en reiteradas ocasiones que coincido plenamente con la idea bakhtiniana de que “la novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor sensibilidad, con mayor profundidad y más esencial y rápidamente el proceso de formación de la propia realidad”<sup>1</sup> (Bakhtin 1989: 453). Si la primera parte de la antedicha afirmación es hoy discutible, me parece que no lo es el diagnóstico de que “la palabra novelesca reacciona con mucha sensibilidad a los más pequeños cambios y oscilaciones de la atmósfera social” (Bakhtin 1989: 117), de ahí que la historia de cualquier género narrativo se pueda definir en función de una dinámica evolutiva, involutiva y revolucionaria. En palabras de Krysinsky, “Les états évolutifs du roman sont concurrentes, corrélatifs, parfois contradictoires, souvent complémentaires” (Krysinski 1981: 84), es decir, no siempre es posible apreciar una 'progresión' entendida como asimilación de los avances y hallazgos del género en lo que se refiere a aquello que constituye su elemento más característico, que sería “la question (...) du rapport entre la narration, ses opérateurs et leur objet-référent. Ce rapport potentialise la dimension progressive ou régressive du roman” (Krysinski 1981: 51). Si aceptamos que “the history of the novel is a history of ways in which the self can be told, a history of universal types for particular identities” (Brown 1987: 159), entonces estaremos en disposición de interpretar el proceso de configuración del género desde el punto de vista de su contribución a la codificación de la(s) identidad(es) gallega(s).

Veremos cómo se desenvuelve esta dinámica en el caso de la narrativa gallega, teniendo en cuenta dos cuestiones que le son propias y que, a la vez, están estrechamente vinculadas. Una, la secular situación de dependencia que ha padecido Galicia, traducida en subdesarrollo en el plano político, económico, cultural, etc. y que determinaría la codificación de la autopercepción identitaria. En este sentido, la historia de la narrativa gallega es la de una evolución de lo unitario a lo diverso, una evolución común a los sistemas literarios de sociedades como la gallega, no totalmente desarrolladas (Morán 1971). La progresiva consolidación de un sistema literario autónomo en las dos últimas décadas permitiría que la literatura gallega exprese hoy la diversidad que impone la fragmentación social, y que se aleje lentamente de cualquier proyecto de semiotización globalizadora, proyectos que, como la historia del género narrativo demuestra, han estado al servicio de los objetivos integradores de determinados sectores del campo intelectual gallego, y que pretendían servir de contrapeso vertebrador en una sociedad desarticulada casi por completo.

La otra cuestión es la de la lengua. Si aceptamos que las lenguas minoritarias pasan por etapas semejantes en el proceso de elaboración de un estándar, tal como propuso Kloss (*vid.* Joseph 1987: 78 y ss.), y si vinculamos este proceso con los de modernización cultural, urbanización social, y creación estética, entonces resulta indiscutible que el proceso de elaboración (*Ausbau*) del gallego ha determinado la evolución del género narrativo: es la existencia de un estándar lo que permite elaborar registros que codifiquen la pluralidad social y diversificar la temática, y es el estándar lo que funciona como marco de referencia no sólo de corrección sino, sobre todo, de innovación y subversión estilística. Las consecuencias de la folklorización, museización y filologización que, sobre todo en lo referido a los procesos de creación y recepción literaria, se derivaron del accidentado proceso de estandarización del gallego han sido ya bien sintetizadas por Figueroa (1988), lo que hace innecesario que yo me

<sup>1</sup> Traducimos las citas al castellano sólo en los casos en los que no manejamos la versión original.

detenga ahora en ellas. Comencemos entonces nuestro recorrido con el objetivo último de ir dibujando la evolución del genero narrativo en lo referente a las cuestiones mencionadas.

Es bien significativo que el texto considerado con frecuencia como fundacional, *Maxina ou a filla espúrea* de Marcial Valladares (1880, aunque existe un manuscrito datado diez años antes), sea un texto bilingüe, en el que sólo los señores de la ciudad se expresan en castellano. La crítica considera a menudo un logro que la voz narrativa se exprese en gallego y que en la novela se supere la atribución exclusiva de esta lengua a campesinos y personajes incultos, pero en mi opinión esto se explica por el hecho de que, sin duda, esta voz se configura como un claro trasunto del autor empírico, Marcial Valladares, quien en una nota introductoria manifiesta sus objetivos fundamentales: la exaltación de la lengua gallega y la defensa del campesino. Ambos resultan totalmente coherentes con el ideario regionalista que profesó Valladares, y más aún con las actividades de gramático, lexicógrafo o recopilador de cantigas y refranes, que a lo largo de su vida desempeñó. De este modo se compromete como creador con sus objetivos ideológicos, pero no va ni un paso más allá de lo que la verosimilitud le impone: la novela es fruto de una determinada aprehensión de la realidad (que rechazaba el monolingüismo radical pues en ningún momento consideraba problemática la convivencia de gallego y castellano), y su organización enunciativa contribuye a la codificación narrativa de los conflictos sociales que en ella se retratan. Como vemos, pues, el avance es más aparente que real<sup>2</sup>.

En este sentido, yo misma he contribuido a divulgar la opinión de que la narrativa de López Ferreiro supone en ese sentido un importante salto cualitativo, pues las suyas son, efectivamente, novelas monolingües. Pero creo que resulta un tanto distorsionadora la creencia de que es eso lo que explica la reiterada ubicación de las historias que nos narra en el pasado, en un pasado lo suficientemente remoto como para hacer verosímil el que personajes y narradores se expresen en gallego. Sin ánimo de restarle méritos al autor, creo que la razón de esta elección tiene poco o nada que ver con una apriorística decisión lingüística, sino con el ideario tradicionalista de López Ferreiro y, más concretamente, con sus objetivos de recuperar un pasado altamente valorado como imprescindible fundamento del presente:

Nuestros personajes, nuestros templos, nuestros monasterios, nuestros castillos, nuestros edificios, nuestros monumentos escritos, nuestras instituciones (...) constituyen las páginas de nuestra historia en la que como dice el orador romano, debemos buscar el testigo de los tiempos, luz para la verdad, enseñanza para la vida y el correo de las generaciones pasadas. ("Variedades", *El eco de la verdad*, 1868, p. 55, cit. por Barreiro 1978: 14)

La convicción de que este debía ser uno de los dos objetivos fundamentales de la literatura era frecuente entre los intelectuales de la Galicia finisecular. Ya Brañas decía que:

A los poetas les toca desempeñar otra misión no menos importante: evocando las sombras ilustres de los héroes, recordando las primitivas costumbres, ensalzando la organización política de los pueblos en épocas anteriores (...) van poco a poco exaltando el dormido entusiasmo patriótico y contribuyendo a formar el carácter regional, muchas veces perdido por la influencia maléfica de elementos extraños en la vida de los pueblos. (1889: XIV)

---

<sup>2</sup> Para un estudio pormenorizado de la enunciación inmanente en la novela *vid.* Vilavedra 1998.

La función de configuración identitaria adjudicada al discurso narrativo a la que me he referido al comienzo de estas páginas está aquí claramente expresada. Pero no tardó en surgir, a finales de siglo, una primera crisis una vez constada la parcialidad —ya no sólo ideológica sino sobre todo social— de la que adolecían la mayor parte de las propuestas narrativas finiseculares. En este sentido tenemos que considerar a Francisco Álvarez de Nóvoa como un precursor, pues ya en 1896 se quejaba, en los “Dous parrafeos” introductorios a sus relatos de *Pé das Burgas*, de las limitaciones temáticas derivadas de la carencia de registros: “¿Non se pode escribir no idioma galego nada que non sexan esas lacazadas, eses costumes, esas coitas dos emigrantes, ese mal entendido rexionalismo?” Pero Álvarez de Nóvoa percibe además con agudeza que esas limitaciones no se derivan de la propia lengua, sino del costumbrismo ruralista que imperaba como modelo narrativo, y que él entendía que proyectaba una imagen distorsionada de la realidad gallega. Así, formula la cuestión de si

¿Non hai quizais nesta bendita terra para falar deles unha fermosa campía, un Océano sen límites; non hai nais, mulleres, amores, ciumes, desesperacións, queixas, infamias, loucuras, dores, agonías, corazóns, nunha palabra; non sofren os ricos coma os pobres, non penan coma eles, non aman, non odian, non teñen lembranzas, relixión, dúbidas, esmaimentos, triunfos, gloria, inferno? (*ibidem*)

Álvarez de Nóvoa puso fin con su práctica narrativa al tópico de la inviabilidad del gallego para el tratamiento de ciertos temas, y obligó a una redefinición implícita de aquello que Brañas llamaba “carácter regional”, enfrentando a buena parte de la intelectualidad gallega con muchas de sus contradicciones. Quizás esto explique la escasa simpatía que el autor despertó entre el galleguismo oficial de su tiempo, que le sometió a una implacable marginación y que otorgó a su obra un silencio inmerecido, sobre todo por aquellos que “pensan que o voso conto non é galego porque non falades nel dunha esmorga, dunha lacoada, dunha desfolla, dunha romaxe, dunha espadela, dunha malla, dunha muiñada” (*ibidem*).

Pero lo que en Álvarez de Nóvoa eran las actitudes insumisas de un “outsider”, pasarán a desempeñar un papel fundamental en el programa cultural de las *Irmandades da Fala*, en el que se le prestaba especial atención al desarrollo de la prosa gallega de ficción, de ahí que los líderes de este movimiento auspiciasen varias colecciones de novela corta<sup>3</sup>, que intentaban crear en el público el hábito de leer en gallego, por medio de textos narrativos de extensión reducida, a un precio módico y que por su configuración técnica y temática fuesen asequibles para el lector medio. Las páginas de *A nosa terra*, el boletín de las *Irmandades*, están llenos de reflexiones sobre estos asuntos. Así Victoriano Taibo (“Fala y estética”, *A nosa terra* 28-9, 30-VIII-1917) formuló en ellas el siguiente diagnóstico: “Foi a literatura ca pruma esgallada de zafiedade (...) a que padeceu e sufriu resiñada o andacio pezoñento de tanto esqirtore de monteira, cirolas y-estadullo”, por lo tanto “Isa literatura mocha, aldraxante e charramangueira finouse, y-é un deber enterral-os mortos”.

Pero serán los hombres de *Nós* los que le den lo que parecía ser un impulso definitivo al desarrollo de una narrativa moderna y diversificada, de la que hay abundantes ejemplos en la ya mencionada Colección “Lar”. Paralelamente esta cuestión es aborda, desde la perspectiva teórica, de un modo novedoso: ya no se trata de constatar la inviabilidad del tópico de las limitaciones del idioma gallego, ni de lo parcial de una narrativa exclusivamente

<sup>3</sup> La más importante sería la colección “Lar”, publicada por la editorial homónima, que publicó entre 1924 y 1928 cuarenta títulos, pero también es preciso citar “Céltica” (1922), así como el suplemento “¡Terra a nosa!” (1919) del diario coruñés *El noroeste*.

rural. Ahora los intelectuales toman conciencia de que el discurso literario proyecta una determinada imagen de la colectividad, una imagen que ésta tendrá en cuenta, inevitablemente, a lo largo del proceso de su autoconfiguración como tal. Así, la lucidez de Leandro Carré captó con precisión que “fictional texts can be viewed as social-symbolic acts, as representations of possible selves and societies” (Brown 1987: 143):

Se todo canto se escribe en galego fose ruralismo, afinaríamos mais no pobo a creencia, xa enraizada d'abondo, de que a nosa fala non serve mais que para as contadas necesidades da vida rural, e se non presta para as relacións vileas ou de xente ben criada (...) coidamos que tamén as vidas galegas poden nos proporcionare avao asuntos e tipos interesantes, e pol-as razóns devanditas estimamos comenente derivar por este camiño a novela galega. (“Encol da novela”, *Nós* 7, 15-III-1926)

La gran aportación de *Nós*, con todo, no fue solamente realizar un diagnóstico más o menos agudo de cuales podían ser las aportaciones del género narrativo, sino el vincularlo a un proyecto ideológico más ambicioso. Conseguido en poco tiempo un aceptable grado de elaboración lingüística gracias al compromiso de potenciar la prosa científica (A. Santamarina 1995: 73, otorga al gallego en la época un grado de elaboración de 7 en la escala de Kloss, que va de 1 a 9), este grupo de intelectuales se aplicó a desarrollar la literatura como parte del patrimonio que una comunidad debe tener para ser considerada una nación, patrimonio que no es otro que una cultura propia, vehiculizada por una lengua propia. Pero además esta cultura sólo sería tal en tanto que manifestación de los rasgos característicos del *Volkgeist* —de la personalidad— de esa comunidad. Y a esa tarea, a la conceptualización teórica y a la materialización en el uso artístico de esos rasgos, se dedicaron con entusiasmo.

Así, una de las grandes novedades que ofrece la narrativa de autores como Castelao o Risco es la presencia del humor. Pues bien, su incorporación se debe al hecho de que, para los hombres de *Nós*, el humor es uno de los riesgos esenciales de nuestro *Volkgeist* (en oposición al tono declamatorio propio de la expresión castellana), y prueba decisiva de la altura intelectual de nuestro pueblo, como se demuestra al reparar en el papel decisivo que desempeñó en los Cancioneros medievales. Pero, además, el humor resulta muy funcional como criterio diferencial (frente a Castilla) y como factor legitimador, en la medida en que vincula el discurso literario contemporáneo con el de la edad media, verdadera época dorada de nuestra civilización no sólo por la importancia que en aquel tiempo tuvo nuestra literatura en el ámbito europeo, sino porque fue entonces cuando se determinó la superioridad del gallego y de su literatura sobre la castellana y portuguesa<sup>4</sup>. Pero además, el humor implica la condición abierta del mensaje y convierte en imprescindible la cooperación del lector para la plena actualización de las potencialidades semánticas del texto, así como para la decodificación de las estrategias enunciativas, simbólicas, axiológicas, etc. que en él se contienen. He aquí, pues, la prueba definitiva de que fueron los hombres de *Nós* quienes (de hecho, un tanto paradójicamente en la medida en que fue un proceso paralelo a otro de investigación del pasado) orientaron hacia la modernidad el rumbo de la narrativa gallega. La contribución de Castelao al respecto, en lo referente a la superación de la concepción demiúrgica del autor decimonónico y a la formulación de estrategias cooperativas para el lector, parece indiscutible<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Son reiteradas las ocasiones en que Castelao manifiesta esta convicción en *Sempre en Galiza*.

<sup>5</sup> Véase al respecto A. Tarrío 1989.

La misma interpretación del recurso al humor es aplicable a Risco (Lugrís 1963: 45). Pero además, la contribución risquiana a la modernización de la narrativa gallega fue decisiva en lo que se refiere a otra cuestión: su obra supone un decidido paso hacia la apertura del espacio discursivo a la pluralidad de otras voces sociales mediante el recurso, fundamentalmente, al estilo indirecto libre, una variante modalizadora que “supone un alto grado de individualización de la enunciación indirecta en la conciencia lingüística, la capacidad de prever con discriminación las representaciones lingüísticas de la enunciación y de deducir su sentido objetivo” (Bakhtin 1977: 182-3), al tiempo que permite agregarle al discurso ajeno reproducido “los matices inherentes al autor: ironía, humor, etc.” (Bakhtin 1977: 182), de modo que la voz narrativa sigue ejerciendo un férreo control enunciativo al servicio de un determinado objetivo paródico y crítico. Así, el uso sistemático en *O porco de pé* (1928) del estilo indirecto libre constituye un avance hacia una concepción más abierta de la enunciación en tanto que acto individual, que se revela dispuesto a la crítica indirecta por medio del humor.

La narrativa de Otero Pedrayo es un ejemplo perfecto de cómo el proceso que estamos describiendo no es lineal sino que está sometido a retrocesos y contradicciones. En mi opinión, la supuesta modernidad que parte de la crítica le atribuye a su obra es discutible, cuando menos en lo referente a las estructuras modalizadoras empleadas, muy marcadas por la dialéctica entre tradición y modernidad que constituye uno de los ejes de la narrativa oteriana. Carlos Baliñas describió muy bien esta dialéctica:

Como escritor, vaino vivir todo como lembranza (...) ao historiar estes cambios ollará máis para a decadencia da forza que finaba —a fidalguía rural— que para o pulo da forza que ascendía —a burguesía urbá—. En xeral, na tensión entre o pretérito e o porvir, sempre se porá efectivamente de parte do pretérito. (Baliñas 1976: 174)

Quizás es por esto que algunos aspectos de la narrativa oteriana, como los narratológicos, no sólo no pueden ser calificados en rigor como modernos sino que resultan claramente decimonónicos, lo que —lejos de ser un demérito— debe ser valorado como una prueba de coherencia entre vida y obra por parte del autor.

Efectivamente, ese impulso innovador sería innecesario para Otero si aceptamos con A. Tarrío que

Se a novela do século XX introduciu na súa práctica escritural tantas novidades como se lle recoñecen, foi debido, en última instancia, á necesidade de axeita-la linguaxe literaria ás novas realidades e ás novas cosmovisións, ós novos modos de vida, materiais e espirituais, ás novas ideoloxías e ás relacións existenciais e dialécticas do home co seu entorno. (Tarrío 1988: 25)

¿Para qué iba entonces Otero a modernizar su discurso narrativo? Si como autor empírico no sentía en absoluto la necesidad de conectar con esas nuevas realidades, la renovación de su lenguaje literario no resultaba ni prioritario ni imprescindible para la consecución de sus objetivos narrativos. Es por todo esto que la dialéctica entre tradición y modernidad, que constituye uno de los ejes de la narrativa oteriana, no se resuelve con una orientación dialógica del texto, sino con la instauración de un régimen ideológico unitario y de un firme monologismo que excluye de la esfera discursiva todas aquellas voces sociales que pudiesen poner en cuestión la cosmovisión y el sistema axiológico del autor.



## DE 1936 A NUESTROS DÍAS.

¿Cómo repercutió en el desarrollo del género narrativo la interrupción del discurso literario que supuso la guerra y la inmediata posguerra? Estas palabras de J.I. Ferreras, referidas a la narrativa española, resultan aún más pertinentes en lo que se refiere a la gallega:

Rotas la mayor parte de las tradiciones culturales, con un estado todopoderoso que intenta hacer su propia cultura, los nuevos novelistas han de empezar prácticamente a cero (...) Por falta de información y formación, han de poner entre paréntesis muchos de los caminos practicados y conseguidos por la novela nacional y extranjera. Y así parece, a veces, que intentan ligarse con la tradición realista más decimonónica” (Ferreras 1988: 32).

Eso es justamente lo que ocurre con *A xente da Barreira* (1951) de Ricardo Calero, la primera novela publicada en la posguerra. La falta de referentes coetáneos, y la urgencia por restaurar los vínculos con un pasado que era entonces casi la única posibilidad legitimadora en el plano identitario, llevó en aquel momento al novelista a tender un puente sobre el tiempo para conectar con la tradición decimonónica, tanto más legítima por su valor fundacional, en un afán de procurar las raíces de nuestra literatura y evitar así tener que partir de cero en el proceso de reconstrucción de la prosa ficcional en el que Carballo se consideraba implicado, tal y como él mismo manifestó:

Entón, cando estabamos reconstruíndo a cultura galega, cando empezamos a esgugar a cabeza despois da desfeita da guerra civil, tivemos que replantexarnos o problema da nosa política literaria e todos estabamos de acordo en que tiñamos unha tradición consolidada da poesía lírica e en moitas persoas das que entón nos relacionabamos abriuse paso a idea de que o que convida agora era ter prosa, e desta convicción saíu *A xente da Barreira*. (Blanco 1989: 248)

He aquí la explicación de la elección de un tema (la descomposición de la vieja hidalguía rural asediada por las nuevas clases urbanas) ya repetido en la narrativa gallega, y he aquí también la razón del recurso a una técnica narrativa excesivamente primaria, que ya había sido ampliamente superada por las investigaciones de los autores de *Nós*.

Pero el discurso literario reaccionó en seguida, buscando vías innovadoras, si bien por caminos individuales: no será hasta la consolidación de la alternativa que supuso la Nova Narrativa Galega que se pueda hablar de un proyecto colectivo. Mientras tanto, las voces de Cunqueiro y Blanco Amor se erguían, personalísimas, en el desierto editorial de la Galicia de su tiempo.

En lo referente a la compleja narrativa cunqueiriana, su valor innovador le viene dado, sobre todo, por el hecho de que, como escritor, Cunqueiro es el primer narrador gallego que se sitúa radicalmente “frente ao sistema de codificación literaria predominante, diante da norma que lle impón a historia literaria, para rexeitala como principio de interpretación e sometela a revisión” (González-Millán 1991a: 21), lo que determina una escritura fundamentalmente dialógica, dirigida a la subversión no tanto en el plano ideológico como en el metaliterario, en la medida en que altera los usos tradicionales, conservadores y canónicos, de la práctica intertextual. Fue el mindoniense el primer narrador gallego que se sirvió de la intertextualidad, el humor y la cotidianización del mito para crear una alternativa a la mediocridad cultural y al alienado entorno en el que le tocó vivir, de ahí que su proyecto

literario fuese juzgado como escapista, malinterpretando lo que en él había de propuesta desde la que enfrentarse a las limitaciones impuestas por el marco social.

La narrativa de Blanco Amor supone, junto con la de Cunqueiro y a pesar de ser totalmente distintas, la inauguración de una tendencia renovadora que busca en la experimentación técnica y/o en la subversión ideológica las vías para superar el realismo convencional. En el caso de *A esmorga* (1959), la fórmula enunciativa escogida permite el avance del género en dos niveles: por un lado, vehiculizando el discurso de un grupo social marginal —el subproletariado urbano— hasta entonces ausente en la narrativa, por otro, silenciando de forma sutil el discurso de poder. En este sentido *Xente ao lonxe* (censurada, 1972; completa, 1976) supondrá el novedoso empleo de la polifonía para incorporar al discurso narrativo voces portadoras de valores alternativos y de ideologías subversivas.

Pero la novela gallega de los 50 y 60 comenzó a manifestar, como otras de su entorno cultural (si bien con el inevitable retraso que impuso el régimen de autarquía cultural del franquismo), la crisis de las formas tradicionales de narrar, que resultaban inviables para representar los conflictos del individuo y de la sociedad de aquel tiempo. Así, el texto pierde su finalidad como unidad de representación de una determinada visión del mundo, integrada e integradora. Aspectos como la dificultad de identificar un sujeto enunciativo, la inestabilidad de la voz narrativa y el cuestionamiento de su identidad, o la escasa presencia del autor implícito deben ser interpretados, en mi opinión, como fórmulas semiotizadoras del autismo vital que las circunstancias imponían a los autores de la Nova Narrativa Galega. Por otro lado, se ha acusado más o menos veladamente a este proyecto de elitista, y se ha cuestionado su peso en el desarrollo de la narrativa gallega justo en aquel momento histórico. Esta percepción, que puede ser más o menos atinada desde la perspectiva de la evolución del género, lo es sin duda si nos fijamos en hasta qué puntos los textos de la Nova Narrativa diseñan un programa de lectura que exige un lector altamente competente y dispuesto a realizar un esfuerzo de plena cooperación, algo muy poco frecuente en el desierto sistema literario gallego de aquel tiempo.

Con todo, no debemos infravalorar la función renovadora que cumplió en su día el proyecto narrativo de este grupo de autores. En la década de los 70 el proceso de innovación técnica que ellos iniciaron entra en una fase de asimilación. Por un lado, menguan los excesos experimentalistas, un tanto gratuitos, de novelas como *Cambio en tres* (1969), excesos que podemos valorar como el peaje que el género tuvo que pagar para cruzar la frontera de su definitiva modernización. Por otro se produce la eclosión y la renovación de un género fundamental en la restauración del discurso narrativo de posguerra: las novelas de iniciación sentimental<sup>6</sup>. Este tema permitió la incorporación al discurso narrativo de voces tradicionalmente marginales como son las de la infancia, al tiempo que permitía semiotizar, por medio de sus protagonistas, una revisión crítica del pasado y la conciencia de que era precisa la construcción, intuida como problemática, de un futuro alternativo. Pero sin duda, se debe al impulso de la Nova Narrativa el que muchas de estas novelas (sobre todo las de Blanco Amor, X. Torres, Casares y Anxo R. Ballesteros) recurran sin complejos a sofisticadas estrategias enunciativas como fórmulas semiotizadoras de la inestabilidad social y de las profundas convulsiones que la Galicia de aquel tiempo estaba experimentando.

---

<sup>6</sup> *Adiós María* (1971), *Xente ao lonxe* (1972), *Xoguetes pra un tempo prohibido* (1975), *Retorno a Tagen Ata* (1971), *Dos anxos e dos mortos* (1977), *A nosa cinza* (1980), ademais de varias das primeiras obras de Neira Vilas, entre outras.

Este proceso está muy bien resumido en una nota sin firma publicada en *Grial* (50, 1975, p.517) titulada “Carlos Casares, Premio Galicia de novela” donde se dice a propósito de su novela *Xoguetes para un tempo prohibido*

si o escritor tenciona ser o eco da nova realidade na que vivimos, ten que crear un novo linguaxe, unha nova técnica, un novo estilo e unha nova estrutura pra se enfrontar coas novas necesidades. Describir a nosa realidade cos vellos módulos da novela do XIX, resulta tan absurdo como si un pintor tencionase marchar á vangarda mentres que se apega aos cánones estéticos da pintura renacentista.

En este sentido es preciso señalar que la muerte de Franco no supuso ningún cambio radical en el género, en contra de lo que sugieren ciertas visiones mecanicistas. Las relaciones causa-efecto en las dinámicas evolutivas de los sistemas culturales nunca son inmediatas y, en mi opinión, la entrada en vigor del Estatuto tendría unas repercusiones simbólicas y sistémicas mucho más significativas, en lo concerniente a la autopercepción identitaria y a la creación de un nuevo marco legal e institucional, mientras que la gran transformación interna del género se produciría, como ya vimos, en los 60.

Será a comienzos de los 80 cuando la narrativa experimente un espectacular despegue, que se produjo en paralelo a un hasta entonces insólito interés por la novela larga, demandada ahora por público y crítica, y asumida como un reto por muchos autores. Este fenómeno puede ser asociado, por un lado, a la necesidad que el género tenía de demostrar y demostrarse a sí mismo su madurez, en un momento en el que la poesía estaba recuperando su tradicional condición de género canónico. Por otro lado, también debió influir la necesidad de colmar ciertos huecos de nuestro sistema literario, percibidos como carencias por lectores y críticos y que servían de argumento a aquellos que se empeñaban en considerar a la gallega como una literatura de segunda. Mediada la década y alcanzados hasta cierto punto estos objetivos, la obsesión por temor de la novela larga se va diluyendo (el Premio Blanco Amor, que empezaría exigiendo 300 folios de extensión en los originales que se presentaban, iría reduciendo esta cantidad hasta quedar en 1992 en 150) y el ambiente literario comienza a mostrarse proclive a fórmulas breves, más acordes con la fragmentación social e ideológica que supuso el asentamiento del pluralismo democrático, y capaces de satisfacer la demanda de un público cada vez más variado, si bien tampoco conviene olvidar que el desarrollo del relato no fue ajeno al riesgo económico que suponía la publicación de novelas largas en nuestra lengua.

En 1981 se publica *O triángulo inscrito na circunferencia*. La novela fue, por distintas razones (entre otras su extensión), un éxito. Pero a nosotros nos interesa ahora, sobre todo por su heterogeneidad genérica (la crítica la calificó en su día como simbólica, mítica, histórica, profética, lírica, fantástica, máxica, etc.) y porque se presentó como una ambiciosa propuesta de identificación colectiva. En este sentido, podríamos verla como continuadora del camino abierto por la precursora *Retorno a Tagen Ata*, que en su día supuso el comienzo de una nueva modalidad narrativa que funcionaba como fórmula de reivindicación nacionalista, en la medida en que se presentaba como articuladora de “unha antihistoria como estratexia de recuperación da palabra e da memoria colectiva” (González-Millán 1991b: 20).

Sin embargo la propuesta de Freixanes difiere de la de Ferrín porque en ella la voz narrativa funde, actuando como filtro cognitivo e interpretativo, diferentes discursos con los que construir una representación simbólica alternativa de Galicia, de su pasado y de su futuro.

Aquí la transtextualidad no es un recurso legitimador del discurso de autor (como ocurría en las novelas de Otero Pedrayo) sino un procedimiento para materializar la pluralidad de la sociedad a la que la novela intenta buscar respuestas, y a la profundidad de la Historia en la que las busca. Nada que ver con la cautivadora propuesta simbólica de salvación nacional que se articulaba en la narración ferriniana.

Pareja dificultad de definición genérica suscitó *Polaroid* (1986) de Suso de Toro, no sólo entre el público, sino también la crítica: X.G.G. se preguntaba “É unha novela? Unha sucesión de textos? Varios contos? Todo o que escribeu nestes anos posto e axuntado?” (*A nosa terra* 302, 23-X-1986). Sin embargo la obra de Suso de Toro es justo lo opuesto a *O triángulo*, pues no pretende elaborar ninguna propuesta simbólica, definidora de una identidad de grupo, nación, cultura, etc. El propio autor ha confesado que es “Unha ollada lúcida o que ve é a falta de senso, o absurdo” (“Autopoética”, *Boletín galego de literatura* 2, 1989: 133). *Polaroid* supone la negación total del texto literario como respuesta axiológica: su textualidad radicalmente abierta sugiere cuestiones y enfrente al lector con sus propios conflictos. Es este quizás el texto que de forma más radical ha codificado la desorientación etnológica de la Galicia contemporánea.

Efectivamente, los grandes sistemas estéticos e ideológicos que alimentaron toda la literatura anterior dejan de funcionar como modelos orientadores, por lo que la narrativa gallega de los 80 no padece ninguna ruptura, sino que entre en una fase que podríamos calificar como autodesintegradora, procurándose a si misma una suerte de “big bang” creativo. Este desarrollo diversificador se explica en parte por el afán de satisfacer a un público cada vez más heterogéneo, en una estrategia defensiva del sistema encaminada a evitar la huída de lectores a otros sistemas próximos, pero también porque la literatura actual es incapaz de actuar como mecanismo de ordenación axiológica y de semiotización globalizadora, y refleja la dispersión, la carencia de respuestas y la desorientación que acechan al hombre contemporáneo: “Like sociological texts, fictional writings incorporate within their own discourses the crises of our culture” (Brown 1987: 157).

Y finalizo ya: del título de mi conferencia se puede deducir que me aventuraré a entrever los caminos por los que va a transitar el género en los albores de este nuevo milenio, pero los estudiosos del hecho literario no estamos dotados de los poderes de los augures. Con todo, una mirada atenta a la narrativa de estos últimos años nos permite obtener algunas conclusiones y, a partir de ellas, formular unas precarias hipótesis que el tiempo se encargará de desmentir o corroborar:

1. El panorama ha estado definido, en los últimos años, por el individualismo, la fragmentación y una cierta voluntad de negación de las categorías convencionales (tanto narrativas como genéricas o semióticas), fenómenos que pueden entenderse como parte de la herencia legada por la posmodernidad, pero también como estrategias apropiadas para codificar literariamente las contradicciones de la sociedad gallega de hoy, pues “Inconsistency of roles, publics and intentions is a central feature of modern society, a society characterized by instability of identity, by the difficulty of achieving an integral biography, and by reduction of the person to a factor of production” (Brown 1987: 160).

En esa medida, podemos intuir que el proceso iniciado en su día por Suso de Toro y continuado por autores como Xurxo Borrazás, tendrá continuidad en un futuro más inmediato. Sólo una reacción étnicamente defensiva por parte de la sociedad gallega, o de un sistema que vea, en lo que esas modalidades representan de heterodoxia fenomenológica, un riesgo para su supervivencia, determinaría —en

mi opinión— el definitivo destierro de nuestro espacio narrativo de las apuestas desintegradoras.

2. Considero concluído el proceso voluntarista, iniciado en los 80, de experimentación de nuevas modalidades genéricas, proceso en el que tuvo especial protagonismo la novela negra. Su final se explica, sobre todo, porque se consiguieron, con mayor o menor éxito, lo que me parece que fueron sus principales objetivos: mostrar la madurez de nuestro sistema literario dotándolo de una amplia oferta e intentando así evitar la huída de lectores a otros sistemas más consolidados, y satisfacer las inquietudes experimentales de ciertos autores, especialmente de aquellos que escogieron estas modalidades para estrenarse como narradores, modalidades que resultaban muy apropiadas por el hecho de estar fuertemente codificadas.
3. La tendencia centrípeta que se generó en buena parte como respuesta al antedicho fenómeno, se enfocó hacia la recuperación de nuestras señas de identidad más peculiares, bien por medio del cultivo de una fantasía autóctona de raíces artúrico-cunqueirianas, bien por medio de la recuperación literaria de etapas áureas (la Edad Media) o claramente fronterizas (la guerra civil) de nuestra historia, bien recurriendo a la explotación del potencial épico de determinados espacios —como Argentina— fuertemente vinculados a nuestro desarrollo como colectividad. Esta es una vía plenamente consolidada, una vez resuelta la tensión entre fuerzas exógenas y endógenas a favor de las segundas, que perdieron sus connotaciones resistentes para acrecentarse con el valor de una apuesta en positivo, y se ampliaron con propuestas menos marcadas étnicamente pero de evidente vocación autóctona. En este sentido, la excepción la constituye el esfuerzo por formar, más allá de lo explicable por la lógica del *marketing*, una ‘literatura bravú’: una de las incógnitas que nos deparan los venideros años es si tal esfuerzo concluirá en una alternativa literaria configurada como tal ante el público, y cómo la recibirá ese público, pues las posibilidades de que se derive a una lectura en clave étnica o exótica me parecen elevadas.
4. La crítica (por ejemplo, Gaspar 1995) ha detectado en los últimos años una cierta desorientación en el género que yo atribuyo, por un lado, a un cierto desplazamiento de la narrativa por parte de la poesía, en pleno esplendor cualitativo y cuantitativo, pero que también entiendo como la imagen proyectada por un discurso replegado sobre sí mismo y por unos autores sumidos en un proceso introspectivo, provocado por el agotamiento y el manierismo de un género que pagaba así la factura de su forzada e intensa contribución a la supuesta normalización de la literatura gallega. La consecuencia de todo esto ha sido la entrega de muchos autores a proyectos literarios muy personales, desvinculados ya del compromiso con cualquier tarea colectiva: las obras de Caneiro o Valcárcel, el cambio de rumbo de Suso de Toro, o la nueva apuesta de Méndez Ferrín en defensa de su particular macrotexto, son buenos ejemplos.
5. Por último, en los años venideros podremos apreciar cómo afecta al desarrollo del sistema literario gallego su proyección externa, especialmente en un sistema con el que mantiene una relación tan conflictiva como es el español. La vertiginosa

canonización de Manolo Rivas a distintos niveles (mediático, editorial, económico, de público) ha modificado, inevitablemente, las expectativas de los narradores gallegos, sobre todo de sus coetáneos, así como su autopercepción profesional y la de sus propios proyectos narrativos. Pues bien, en la medida en que el mercado español se está abriendo a otras voces gallegas (Caneiro, Marilar Aleixandre) iremos apreciando cómo la generalización de las versiones en castellano de los textos modifican o no las ventas de los originales en gallego, iremos viendo cómo se polarizan o se silencian los debates sobre cuándo se deben permitir las traducciones, y si la recepción foránea de los nuevos narradores gallegos se realiza o no en clave exótico-etnicista; finalmente, de acuerdo con esto, asistiremos a la construcción de nuevas identidades literarias por parte de los medios de comunicación de masas: la necesidad de llenar de contenido esa entelequia que por ahora es la identidad europea puede jugar a favor o en contra de las culturas minoritarias.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Traducción del gallego por Antonio Pedrós revisada por la autora.

**Bibliografía**

- Bakhtin, M. (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baliñas, C (1976). “Os estilos de don Ramón”, *Grial* 52.
- Barreiro Fdez, X. R. (1978). “López Ferreiro e a recuperación histórica de Galicia”, *Encrucillada* 8.
- Blanco, C. (1989). *Conversas con Carballo Calero*, Vigo, Galaxia.
- Brañas, A. (1889). “Prólogo” a E. Labarta, *Bálsamo de Fierabrás*, Madrid, Librería de F. Fé.
- Brown, R. H. (1987). *Society as text*, The Univ. of Chicago Press.
- Ferreras, J. I. (1988). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus.
- Figueroa, A. (1988). *Diglosia e texto*, Vigo, Xerais.
- Garvin, P. y Mathiot, M. (1972). “The urbanization of the guaraní language: a problem in language and culture” en J. A. Fishman ed., *Readings in the Sociology of Language*.
- Gaspar, S. (1995). “E nisto, un *impasse*”, *Anuario de estudos literarios galegos 1995*.
- González-Millán, X. (1991a). *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia.
- (1991b). *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo, Xerais.
- Joseph, J. E. (1987). *Eloquence and Power: The Rise of Language Standards and Standard Languages*, London, Frances Pinter.
- Krysinski, W. (1981). *Carrefour des signes (essais sur le roman moderne)*, The Hague, Mouton.
- Lugrís, R. (1963). *Vicente Risco na cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1963.
- Morán, F. (1971). *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus.
- Santamarina, A. (1995). “Norma e estándar” en H. Monteagudo ed., *Estudios de sociolingüística galega*, Vigo, Galaxia.
- Tarrío, A. (1988). “A recepción inmanente na obra literaria de Castelao”, en J. G. Beramendi y R. Villares eds., *Actas Congreso Castelao*, Santiago, Universidade-Xunta de Galicia-Fundación Castelao.
- (1989). “Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX”, en VV. AA., *Otero Pedrayo na revista “Nós”: 1929-36*, Santiago, Dpto. de Filoloxía Galega.
- Vilavedra, D. (1993): *Análise da polifonía na novela actual. Variabilidade diacrónica dos emisores textuais*, tese de doutoramento en microficha, 1993.
- (1998): “*Maxina ou a filla espúrea* ¿Un caso de dialoxía lingüística e monoloxía ideolóxica?”, en D. Kremer ed., *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, T. I, Vigo, Galaxia.

**ÚLTIMA POESÍA GALEGA**, por Luciano Rodríguez y Teresa Seara

Os cambios políticos e socio-culturais que se suceden desde 1975 —fin da ditadura franquista e instauración das liberdades democráticas, aberta a outras literaturas, estudio de especialidades de Letras na Universidade, etc. — inciden positivamente nunha mudanza poética que, anunciada desde moito antes, se consolida na década dos oitenta cuns autores que rompen definitivamente co Socialrealismo e elevan a nosa poesía a esferas pouco antes impensables. Neste momento, *Con pólvora e malgnolias* (1976) de Xosé Luís Méndez Ferrín (re)descobre unha linguaxe poética alongada do prosaísmo socialrealista no seu rigor estético e revitaliza temas eternos —amor, dor existencialista, paso do tempo— sen renunciar á dimensión política e social do texto poético. A obra abre novas vías de expresión poética que non serán seguidas mimeticamente polos autores dos oitenta, máis influídos pola actitude politicamente comprometida de Ferrín que polos seus versos. A publicación no ano 1980 da obra poética completa de Álvaro Cunqueiro permite tamén descubrir o inédito *Herba aquí e achola*, libro que abre decididamente novas canles expresivas: entronque coas grandes correntes da lírica universal, valor da palabra, procura do fundacional. Estes son, ademais, os anos de recuperación de autores (Xosé María Díaz Castro, Aquilino Iglesia Alvariño, Ricardo Carballo Calero, Miguel González Garcés, Xohana Torres, Luz Pozo Garza, Bernardino Graña, Salvador García-Bodaño, Antón Avilés de Taramancos...) *silenciados* ou desatendidos por percorrer derroteiros distintos, nos anos sesenta e primeiros dos setenta, dos da dominante corrente social.

Entre os anos de 1977-1980 tres grupos poéticos intentan dinamizar o noso panorama literario: Rompente, Cravo Fondo e Alén. Deles só o primeiro deu varias obras aínda que, desde uns presupostos de resurrección das vangardas erradas. Igualmente, para superar as dificultades intrínsecas ó acto de publicar, reúnen dez poetas coruñeses nas antoloxías *De amor e desamor* (1984) e *De amor e desamor II* (1985) que logran mobilizar un horizonte editorial estancado desde o esmorecemento do socialrealismo e dan inicio a un labor intenso de recitais e dinamización poética que fixeron saír do marasmo á poesía galega.

Os autores da década dos oitenta —Xavier R. Baixeras, Xosé María Álvarez Cáccamo, Miguel Anxo Fernán-Vello, Xulio L. Valcárcel, Pilar Pallarés, Ramiro Fonte, Xavier Seoane, Claudio Rodríguez Fer, Manuel Rivas, Millán Picouto, Paulino Vázquez, Eusebio Lorenzo Baleirón, etc.— suponen un cambio radical na poesía galega. O seu aporte máis salientable foi a reivindicación e creación duna lingua poética coidada mentres recuperan temas deostados e autores silenciados pola sombra inmensa da poesía social. Malia rexeitar a falta de rigor lingüístico e formal dos seus precedentes inmediatos recollen o facho do fondo compromiso ético coa terra-patria, agora expresado cun coidado estético exquisito. Consideramos que algúns trazos definitorios da poesía galega dos oitenta son:

1. A intención de crear unha linguaxe poética e un temario propios desde a valoración da poesía como arte da linguaxe. Elaboran un rexistro culto axeitado á expresión poética e tratan con el temas válidos para calquera tempo e lugar.
2. A gran importancia que dan á recuperación da palabra suxerente e vivencial que vai ligada á presenza do “eu” lírico como soporte poemático.



3. A asunción da tradición universal desde un coñecemento profundo e crítico da mesma. Isto provoca a aparición nos poemas dun forte culturalismo e a presenza de estruturas formais xa desenvolvidas pero tratadas cunha nova mirada.
4. A recuperación da lírica, o relanzamento do tema amoroso (con matices eróticos e sensoriais) aplicado tamén á relación coa terra.
5. O fondo compromiso ético e moral co seu tempo que se amosa e que motiva a visión da Terra como Patria a defender nos ámbitos socio-político, ético, estético e ideolóxico.
6. A gran preocupación formal que os leva a conxugar a mensaxe comprometida coa forma coidada: estética e ética, unha e indisoluble unión.

O panorama editorial dos anos oitenta oitenta convulsióname no primeiro lustro da década cun profuso ritmo de publicacións: libros, revistas, folletos, etc., aparecen nunha máis que abundosa cantidade e revolucionan o horizonte de expectativas poéticas. A isto vai contribuír tamén, en gran medida, a instauración de premios como o Esquíu (Ferrol), Leliadoura (Santiago de Compostela), Cidade de Ourense, etc. As revistas fanse eco desta eclosión poética e abren as súas páxinas ós novos autores difundindo a poesía dun xeito amplo.

Moi pronto tamén se dará conta da obra destes autores en antoloxías que van xurdindo ó longo da década. Son volumes monolingües ou bilingües en castelán, catalán, italiano, etc. que escolman, sempre segundo os particulares criterios dos antólogos, ós autores máis relevantes do período. A estes feitos aínda se suma outro: a enorme importancia que se lle concede agora ós recitais poéticos como forma de achegarse ó público lector para facelo partícipe do texto. Nestes anos centros sociais, teatros, pubs e institucións acollen ós autores e abren unha dimensión nova na divulgación da palabra poética.

Mais, cara 1987 esmorece este ritmo vertixinoso e os poetas, a maioría, siléncianse de cara ó lector. Algúns premios son suprimidos, desaparecendo con eles as coleccións de poesía que sustentaban, as editorías reducen o número de volumes e os recitais deixan de ser algo habitual. A escritura dos autores dos oitenta vaise facer embrionaria e, agás casos contados, non sae á luz máis que en certas e breves ocasións: colaboracións nas revistas que sobreviven ou recitais entendidos como actos aillados de homenaxe.

Na década dos noventa revitalízase este panorama coa chegada de novos autores ó espacio da escritura poética. Ademais dos que comezan a publicar desde a fronteira da súa xuventude case adolescente, seguimos disfrutando da produción de todas as xeracións precedentes e dáse a revelación de voces que, procedentes de xéneros como o ensaio ou a narrativa, se inician na poesía. Estas novas voces nótrense das fontes abertas polos autores dos oitenta nun maxisterio recoñecido por eles mesmos pero que non implica un seguidismo epigonal a respecto dos modelos senón a búsqueda da creación dunha liña persoal que varía na adopción de temas e formas.

Ó mesmo tempo, unha serie de factores alteran o panorama dos últimos anos da década anterior e propician a aparición doutras voces poéticas novas. Podemos sinalar como elementos desencadeantes da nova dinámica os seguintes:

1. O aumento, nestes anos, do número de premios de poesía concibidos como medio idóneo para dar pulo ao coñecemento de novos valores. Créanse así galardóns que,

nalgún caso, inclúen nas súas bases cláusulas que especifican a idade dos participantes ou a esixencia de careceren os autores de obra publicada. Certames como o Espiral Maior, Martín Códax, Miguel González Garcés, xunto cos sobreviventes da década pasada, impulsan a creación poética nova dándoa a coñecer coa publicación da obra premiada e a difusión publicitaria que conleva a súa convocatoria.

2. O espacio editorial recupera lentamente o ritmo de publicacións, sendo un feito decisivo, neste sentido, a creación de Edicións Espiral Maior no ano de 1992, que xorde para difundir a poesía, malia posteriormente acoller tamén obras de narrativa e ensaio. Nas súas coleccións “Poesía” e “Illa Verde” publican os máis dos autores do momento. A un tempo, outras editoras crean coleccións de poesía ou editan as obras premiadas en determinados certames subvencionados por Concellos. Paralelamente, as Deputacións Provinciais publican as obras galardonadas nos certames que patrocinan e a Colección Esquíu de Poesía sobrevive substentada economicamente por Caixa Galicia.
3. Dase un puxante intento dinamizador do espacio cultural galego a base da creación de empresas máis marxinais canto á difusión, con tiradas reducidas dos poemarios e que converten cada exemplar, pola súa esmerada presentación, nunha obra de arte orixinal (por exemplo, Edicións do Dragón ou Letras de Cal). Ligado a estes empeños acostuma ir o impulso que, novamente, reciben nesta época os recitais e festas poéticas, tentando recuperar o ritmo que decaera na fin da década dos oitenta.
4. Proliferan os grupos poéticos, entendidos como reunións de poetas que propician e alentan un traballo intenso a prol da difusión da súa obra de formas diversas: publicación de volumes colectivos e revistas, recitais, coloquios, charlas, organización de actividades interactivas que reúnen diferentes artes, etc. Os autores, conscientes da importancia deste labor divulgativo, poñen todos os medios ao seu alcance na consolidación de tales feitos e mesmo chega a haber interacción entre os diferentes grupos. De entre todos eles —Blas Espín, Un medio, Dolmen, Serán Vencello, etc. —, merece especial mención o Batallón Literario da Costa da Morte pola súa importancia na difusión da poesía durante os catro anos que estivo activo.
5. Este volve ser un bo momento para a edición de publicacións literarias (revistas, follas voandeiras, boletíns, etc.), abundando as marxinais e de escaso presuposto, que abren as súas páxinas á creación poética: *Animal*, *Clave Orión*, *Blas Espín*, *Gume*, *Feros Corvos*... Algunhas delas xorden fanadas polo seu carácter efémero e por unha distribución insuficiente que as fai pasar desapercibidas para o máis do público. Moitas nacen e desaparecen co número un, pero deixan un testemuño directo do interese crecente que esperta a poesía tanto entre os novos autores como no público lector que experimentou tamén un aumento esperanzador nos últimos anos.
6. Especialmente importante, cuantitativa e cualitativamente, é a creación das autoras que, nesta época, chegan ó espacio literario en maior número que en décadas

anteriores. As poetas cuestionan os modelos patriarcais e elaboran, en moitos casos, unha relectura dos mitos clásicos ligada tamén á experimentación cunha nova linguaxe erótica e social. Atrevemento no tratamento temático e certa liña feminista unida á nacionalista fan das autoras destes anos —Ana Romani, María Xosé Queizán, Yolanda Castaño, Marta Dacosta, Chus Pato, Olga Novo, Emma Couceiro, etc.— valores en alza, tal e como o acredita o feito de enqueriren os máis dos premios literarios nestes últimos anos.

7. Mentres os poetas dos oitenta tiñan unha formación maiormente autodidacta canto á lingua e literatura galegas, os autores máis novos contan a este respecto cunha boa formación académica. A implantación obrigatoria no ensino desde o curso académico 1979-80 permítelles tomar contacto coa nosa realidade lingüística e literaria desde niveis educativos primarios. Este feito fornéceos dun fondo coñecemento delas e contribúe a crearlles un certo sentimento de normalización dentro da nosa anormalidade específica.

Todos estes factores axudan ó agromar dos poetas que se dan a coñecer maioritariamente na década dos noventa. Agora ben, os novos autores, seguen en principio as liñas xa iniciadas polo seus predecesores. Xa se teñen alzado voces para falar do esgotamento da lírica dos oitenta e do nacemento dunha nova actitude poética que, aínda hoxe, non se materializou totalmente nin desde o punto de vista teórico nin na praxe. Aínda é pronto, pensamos nós, para falar de algo máis que de sucesión natural duns feitos que permiten a estes poetas publicar as súas primeiras obras sen amosar cambios radicais na súa poética a respecto dos seus inmediatos procederes.

Os autores que comencan a publicar nos noventa, malia compartiren en gran medida as características do movemento dos oitenta, presentan algúns trazos individualizadores como a modernización dos campos léxicos e a incorporación o verso de vocabularios específicos que lle eran alleos: a linguaxe da burocracia, os termos do doméstico, as vertentes do mito... Malia todo, apréciase en certos poetas un empobrecemento léxico buscado para lograr a inmediatez e a efectividade do discurso.

Ademais, procuran unha coidada elaboración do poema e preocúpanse polo discurso que se fai máis directo, máis aparentemente sinxelo, sen negar a complexidade poemática. Gustan dos achados expresivos pero desbotan a expresión requintada, excesivamente culturalista, substituída en favor do cotián, os símbolos dunha época que procura novos referentes. A maior narratividade do discurso e o aprofundamento no ton coloquial, xunto coa contención verbal, son formas de búsqueda dunha expresión máis núa que convive con arquitecturas poemáticas complexas.

Seguen cultivando os temas puxantes nos oitenta pero sempre buscando unha forma de expresión propia dos mesmos. A mosan unha gran diversidade poética con multiplicidade de rexistros que seguen, en boa medida, vellas liñas pero desde un ton máis intimista e confesional. Así triunfan os grandes temas universais da poesía como o amor/desamor, a dor existencial, a terra como unha realidade plural (ámbito cósmico, metáfora da muller, espaciao nacional), o compromiso con causas sociais propias do momento (movementos ecoloxistas, antimilitarismo, etc.). Para alén disto, a poesía vólvese máis vivencial e de circunstancia mentres entra nela a experiencia como unha forma máis de expresar a actitude comprometida co ser humano e a súa problemática.

Dase unha revisión crítica dos mitos presente, sobre todo, na escrita das poetas que seguen unha liña de subversión dos sistemas patriarcais da escrita e reinterpretan as figuras

femeninas arquetípicas desde novos puntos de vista. Non faltan tampouco intentos de intertextualidade entre as artes e os xéneros literarios de diversa fortuna, nin exemplos de metaliteratura buscando atinxir as orixes primeiras da escritura.

Formalmente algúns autores recuperan formas métricas clásicas malia ser habitual a procura de novos camiños poéticos con menor preocupación formal. Dáse unha desbarroquización xeral das formas, expresada en poemas máis curtos e menos herméticos, nun intento de regresar ó lector evidenciado xa na importancia que dan á organización de recitais públicos.

Podemos, en resumo, definir provisoriamente a obra dos novos poetas galegos pola contención expresiva ligada á preocupación pola comunicabilidade co lector, pero cun rigor lingüístico herdado dos anos oitenta; pola asunción dos temas poéticos universais desde a revisión crítica dos modelos e mitos patriarcais por parte das poetas; por un maior intimismo ligado á poesía vivencial e, máis que nada, pola procura dunha voz poética persoal desde o cultivo de temas e formas clásicos.



## El Encuentro

**CARLOS CASARES**, por Ramón Acín

En una época como la actual, tan hundida en la confusión y tan dependiente de valores espurios e, incluso, ajenos a los modos y conceptos que de siempre han caracterizado y definido a la cultura, es casi normal que personalidades como Carlos Casares se vean empujadas a pasar de puntillas en el panorama literario de nuestros días —este acto es, por ello, una salida de la “normalidad” impuesta y, por tanto, motivo de felicitación para los organizadores por su sagacidad e inteligencia—.

En un panorama como el que vivimos, decía, subyugado, como todo el mundo sabe, a la voraz y férrea tríada de la moda, la fama y el dinero, apenas tienen cabida las actividades recuperadoras de la memoria y de la reflexión. El “ruido” informativo y la presión de la velocidad, impuestos y agitados por la vertiente más comercial de la industria editorial, no cuadran con posturas de remanso, análisis, profundización y memoria como las que Carlos Casares propone en el conjunto de su universo narrativo, y, en especial, en las novelas *Los muertos de aquel verano*, *Ilustrísima* o *Dios sentado en un sillón azul*.

En un mundo como el nuestro, decantado hacia la rareza y el espectáculo sólo vende —y ésta es una palabra clave, entronizada en cualquier esfera social imaginable—, decía que sólo vende aquello que no inquieta; es decir, aquello que tiende a inocular sopor y evasión, por mínimas que sean sus dosis. En una palabra, posturas algo alejadas de lo que Carlos Casares escritor pretende y lo contrario a lo que cualquier lector —con mayúscula— hallará en sus novelas. Circunstancias que, pese a lo que pueda parecer, nunca quieren decir ausencia de placer y de diversión literaria como, por lo general, quiere hacernos creer la publicidad mediática, cada vez más enmascarada en lo promocional, aunque se vista éste con el traje de la entrevista, la crítica o la reseña.

Carlos Casares (Orense, 1941), pese a la ausencia o, digamos, la no permanencia en el “ruido” informativo-literario, y pese a no coincidir con los modos al uso que caracterizan a la literatura superficial triunfante, se configura para los lectores españoles de verdad como figura clave del panorama narrativo actual. Y ello es así no sólo desde la vertiente que destila el rico y, a la vez, denso mundo narrativo que ha sabido edificar, sino también desde las diversas actividades que desarrolló y desarrolla dentro del mundo de la cultura. Pues Casares, al tiempo que novelista, es biógrafo, ensayista, periodista —*El País*, *La voz de Galicia*, *El paseante...* —, conferenciante, profesor y editor —Editorial Galaxia, revista Grial—. En una palabra, es conocedor y también practicante de todo aquello de lo que suele hablar o de lo que lleva y ha llevado entre manos. Es decir, su personalidad está inmersa y participa en la mayoría de las facetas que son propias a la cultura. Ya se sabe: nada mejor que conocer, desde dentro, lo que se cuece y también cómo se cuece para poder hablar a conciencia o para llevarlo a la práctica con el mínimo de errores.

Junto a todo lo anterior, a la personalidad de Carlos Casares todavía se pueden añadir más facetas. Por ejemplo, es Miembro de la Academia de la Lengua Gallega, conoce este idioma a fondo y ejerce de traductor —al menos, así actúa en las versiones al castellano de sus obras. Un rasgo muy significativo ya que conecta con su no ocultado interés por la palabra y su poder transmisor y comunicador, tan básicos en cualquier contador de historias—.

No obstante, con ser importantes todas estas vertientes culturales de Casares, por su valía para la historia de la cultura y de la literatura, cabe destacar su actividad como

investigador y, sobre todo, su labor creativa. En la primera, quienes somos asiduos a la Literatura le debemos las acertadas y precisas aproximaciones que ha ejecutado sobre Anxel Folle, Vicente Risco, Otero Pedrayo y Curros Enríquez, figuras, todas ellas, muy señeras en el panorama de las letras gallegas, pero que, además, sobrepasan con creces el acotado territorio de una comunidad y de una lengua. También le debemos la claridad y hondura de otros ensayos, de entre los que puede servir de ejemplo el relativo a Valle-Inclán, aparecido en *Spanische Literatur*, un colectivo publicado en Frankfurt (Suhrkamp, 1991).

En cuanto a la importancia de su obra narrativa, escrita siempre en gallego y abierta a todos los lectores —son muy significativos los relatos para niños, descasando en la oralidad, aspecto vital en su escritura—, dan fe la calidad y repercusión de las críticas obtenidas y los diversos premios que jalonan su trayectoria literaria —basta citar el Premio de la Crítica en castellano, 1975, o el premio de la Crítica Gallega, 1982—.

Observado lo anterior, al lector que se acerque a Carlos Casares le cabe el honor de degustar literatura de verdad, con enjundia, repleta de sabrosos contenidos y pronta a la sugerencia de amplio arco —temas, sensaciones etc. — tanto en castellano —remito a las versiones de *Ilustrísima*, 1980, *Los oscuros sueños de Clio*, *Los muertos de aquel verano*, 1987, *Dios sentado en un sillón azul*, 1997—, como en gallego —véase las obras en gallego *Vento ferido*, 1967, *Cambio a tres*, 1969, *Xoguetes para un tempo prohibido*, 1975—. Y, en esa degustación, el lector que se considere como tal, seguro que disfrutará, cuando menos, con el especial tratamiento dado a la “memoria”, hoy tan a la baja; a la “oralidad”, que en Casares es sostén y, a veces, hasta eje estructurador de muchas historias al igual que la “memoria”; a la “palabra” por saber dotarla de enorme capacidad filmica —recuerda el esquema de la cámara filmando, tan característico del objetivismo de Robbe-Grillet y compañía, pero aquí dotado de auténtica funcionalidad e insertado en la historia—; o, entre otros aspectos igualmente dignos de ser resaltados, al poder básico de la “mirada” resultante, en clara conexión con todo lo anterior. Por si fuera poco, en estos hallazgos, propios de un escritor de fuste, fluye con fuerza la complejidad de la existencia, expuesta sin concesiones, caiga quien caiga y reuniendo en un solo haz la visiones que suele aportar el paso del tiempo.

Cuando uno lee a Carlos Casares, pongamos por ejemplo *Dios sentado en un sillón azul*, su última novela en castellano (Alfaguara, 1997), se observa que la memoria, la oralidad —en ocasiones, sabiamente ocultada—, el poder filmico de la palabra y la mirada resultante saltan literalmente a los ojos y mente del lector, haciendo presa en él e introduciéndolo, sin poder alguno de escapatoria, en la historia que el autor está contando, para así hacerle caminar por los múltiples vericuetos —perspectivas, cambios de tiempo, etc. — surgidos al compás del proceso de contar. Y ello lo consigue Casares gracias a la intensidad y las vibraciones que estos elementos mencionados contienen y logran transmitir.

La memoria —o el recuerdo— unida a la Historia —o el pasado— se configura como el gran elemento aglutinador de la obra de Carlos Casares. Su función y valor ya se intuía en *Los oscuros sueños de Clio*, se adensó más tarde con *Ilustrísima* y *Los muertos de aquel verano*, para estallar con toda su intensidad en *Dios sentado en un sillón azul*. La memoria es el quicio del novelar de Casares. Y lo es tal vez porque el autor es consciente de una realidad asentada en una especie de aserto concluyente: las personas, si en verdad somos algo, ese algo reside en ser memoria. Tanto es así que vivimos en la memoria y de la memoria, puesto que el futuro es desconocido y el presente, en el momento que está siendo, camina ya hacia el pasado (Quevedo al fondo). Los lectores de Casares vivimos en la memoria y de la memoria, como sus mismos personajes. La memoria es lo único verdaderamente vivido e, incluso, conocido. Y, por tanto, lo que mejor y con mayor fuerza

hace posible el hecho de suscitar enseñanza, el hecho de proporcionar conocimientos y el de llevar a la reflexión.

Vista la obra de Casares desde esta perspectiva, se comprenden los combates interiores que sufren o a los que se entregan los personajes -por extensión, el lector-, como también se comprende su asentamiento en el tiempo y, asimismo, la complementación necesaria de las diversas perspectivas para observar la realidad y, así, poder dilucidar que lo que, aparentemente, se presenta de una manera que nos parece cierta y real, tal vez no sea. ¿Acaso no sucede así con la anécdota básica de *Los muertos de aquel verano* donde un asesinato quiere ser encubierto bajo la forma de un accidente? ¿Acaso no es diferente lo que piensa el obispo que protagoniza *Ilustrísima* frente a lo que acabará al final aceptando? ¿Acaso no es radicalmente diferente la visión del intelectual protagonista de *Dios sentado en un sillón azul* después de la perspectiva ofrecida por la mirada anónima de la mujer que le observa desde la ventana de enfrente? La realidad, la verdad, la historia... son mostradas socialmente desde una óptica sesgada que cuenta aquello que quiere y oculta lo no grato.

La Historia siempre se ha escrito desde el ojo, mente e interés de los vencedores, sin dejar escuchar la voz —acallada, generalmente en sangre y muerte— de los vencidos. Sólo la memoria, aliada con el tiempo que crea distancias y aquieta las turbulencias, permite el remanso y con éste vuelve la posibilidad de reactualizar el pasado para conocernos, comprendernos y evitar los errores. A este fin se encaminan las novelas de Carlos Casares, que, indagando y analizando, pueden devenir en explicación, didáctica y conocimiento. Y, lo más interesante, Casares lo practica sin cargar las tintas, sin caer en el lado opuesto, buscando el mayor equilibrio posible, alejándose del rencor, pero, siempre, sin perder el lado humano. Por sus novelas pasan los documentos de la tensión fratricida de la guerra civil española, el tensionado friso europeo de los 30 y los 40 (subida de los fascismos y encontronazo con las democracias), la titánica lucha de personajes que por su función social o cultural —intelectuales, hombres de la iglesia, por ejemplo— debieron posicionarse en uno de los bandos enfrentados.

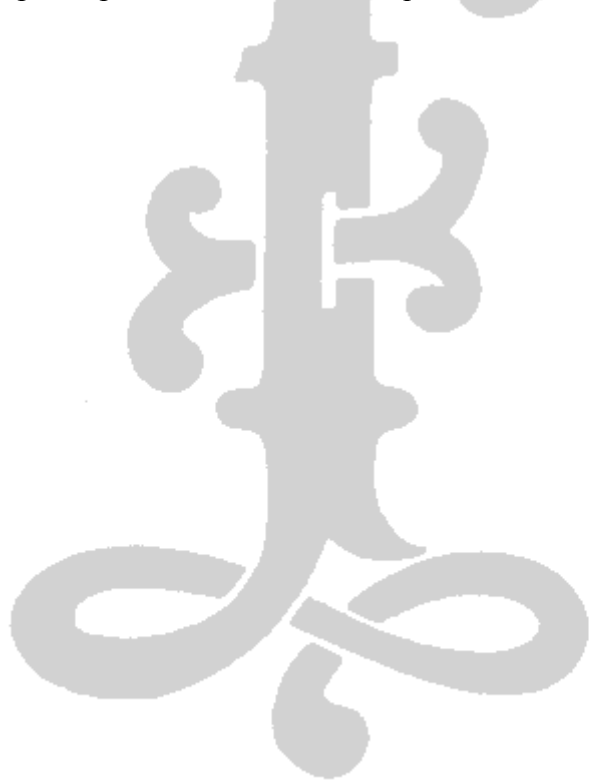
Esta dinámica de la memoria posibilita la crónica de unos hechos y como tal la necesidad de que esta crónica sea contada de la manera más verosímil y próxima posible —la función de la oralidad: narrar, credibilidad, proximidad—. La crónica llama a la Historia y esta llamada propicia una recuperación atenta, reflexiva, documentada —informe burocrático en *Los muertos de aquel verano*; diversas perspectivas en *Dios sentado en un sillón azul*— y rica en puntos de vista, donde afloran los contrastes con toda su riqueza a través del tiempo, de los personajes y de los cambios.

Y en todo este difícil proceso es donde —para quien les habla— se encuentra y concentra la capacidad de Carlos Casares narrador.

Por un lado, porque haciendo uso de la palabra, más que describir, llega a filmar. En *Dios sentado en un sillón azul* hay momentos que semeja ser una cámara, con un esquema, ya se ha insinuado, similar al practicado por el “nouveau roman” francés, solo que, frente a la objetivación o cosificación de éste, Casares transmite calor humano y vida. Con ello, consigue dar enorme credibilidad a los espacios y a las atmósferas en los que sucede la acción y en los que se mueven o habitan personajes que saben a carne y hueso. Una acción destilada desde el interior de éstos, desde sus angustias, pensamientos y reflexiones que sufren la complementación de otras perspectivas, también interiores, proporcionadas por otros personajes, y de las que el tiempo —evocación de la memoria— va proporcionado en el choque, análisis y reflexión de pasado-presente. De ahí, la presencia y el poder de la “mirada” en las obras de Carlos Casares.

Y, por otro lado, por la capacidad para mostrar en un mismo cuerpo narrativo una imagen fiel, proporcionada por múltiples y diversos materiales, sin rechinar en absoluto. Es decir, todo un conglomerado de materiales variopintos, provenientes de mundos, atmósferas y personajes diferentes, construyendo la visión de la memoria recuperada. En una palabra, que la memoria y su poder evocador se traducen a la perfección, haciendo manar al mismo tiempo que el hecho evocado, pensamientos, sucesos, sonidos, olores ... en un ordenado tropel: La estampa misma de la memoria. Y, sobre todo lo anterior, superpuesto, sin chirriar en absoluto, igualmente, las sugerencias y reflexiones que concitan. Trasladar sin cortes el fluir evocativo es un logro que, pese a lo fácil que parece en la novelas de Casares, es muy difícil de conseguir, dominar y practicar. La complejidad del acto, en su novelas, se traduce en sorpresa. Una sorpresa que, además de contar, posibilita el análisis, la reflexión, la comprensión, la reactualización y el placer literario. Los lectores jamás pueden quedar inmunes, porque si técnicamente Casares es capaz de lo anterior, imagínense lo que puede conseguir en los sótanos y con los ríos subterráneos que pueblan sus novelas. Pero eso ya es otra historia. Por hoy, como aperitivo, creo que vale.

Gracias. Disfruten con quien de verdad tiene algo que decir —Carlos Casares—. Espero que no les haya cansado y, sobre todo, de manera muy especial, les invito a navegar el universo del autor que hoy nos acompaña porque estoy seguro que no saldrán —no pueden salir— defraudados. La memoria no es común, como personas, como formantes de una comunidad y como partícipes de una cultura, aunque ésta esté cada vez más devaluada.





**EL CUERPO ESCRITO**, por Túa Blesa.

Para empezar, un tópico: el de que las literaturas en las diferentes lenguas españolas vienen desarrollándose de manera mayoritaria de espaldas las unas a las otras, casi como si no existiesen fuera de sus territorios lingüísticos. En el caso de la literatura gallega cabe decir que desde fuera de Galicia se ve con la misma lejanía con la que se ha llegado casi por olvidar la existencia de la literatura portuguesa. Esto requiere, sin duda alguna, matizaciones: el Nobel de Saramago y su residencia española han convertido su obra en familiar al lector español, pero ¿acaso no termina ahí la existencia de la escritura portuguesa contemporánea para la mayoría de los lectores?; en el caso de lo gallego, no se puede negar la presencia de, en traducción, las obras, digamos, de Manuel Rivas o Suso de Toro, pero ¿de cuántos más? Y, si sale del territorio de la narración, ¿qué hay de los poetas en lengua gallega? Sea cual sea la respuesta, el caso es que existen. Y existen hoy en el conjunto de una potente literatura en lengua gallega, de la que estas Jornadas deben verse como una reivindicación, una llamada a abrir los ojos a quienes los mantienen cerrados y éste es el mérito de Antonio Pedrós: la lucha contra el tópico enunciado.

Es el momento ahora de la poesía de Yolanda Castaño.

Se lee en uno de sus poemas a modo de exposición, o confesión, metapoética:

O meu crime de bailar cando todos van correndo  
O meu crime é o crime de fecharme na utopía (1998, 30).

Se nos presenta la escritura como crimen, crimen que supone que se pone en juego una actitud en contra de la norma establecida, a contrapelo, y que aquí resulta ser el poner en juego todo el cuerpo, todos los sentidos. En concreto, en estos versos el crimen declarado es el de bailar. Y es tal cosa porque este baile se desmarca de la actividad de los otros, de esos otros de los que se dice "todos van correndo". Frente a ese frenesí general de la carrera hacia algún objetivo, que se invierte ahora como una fuga, la que conduce a hurtar el cuerpo: el gesto del baile, la puesta en escena del cuerpo. Un cuerpo que se orienta, se lee, a la utopía.

Si hay una utopía, y la hay, en la escritura de Yolanda Castaño es la utopía del cuerpo en cuanto que ha de metamorfosearse en palabra. Un nombre, el cuerpo, que designa todas las dimensiones del sujeto, un cuerpo que es también el nombre del alma, que es también el alma; un alma, un cuerpo, que se entrega a modo de sacrificio a la vida y a la escritura:

la oblación  
da derrama do corpo (1998, 24)

tal como se lee en otro de los poemas (lo religioso se manifiesta como léxico, pero también para señalar lo trascendente de la vida vivida).

La escritura poética de Yolanda Castaño es, pues, la entrega de un cuerpo en una voz que, si bien brota del cuerpo, en cuanto aire es vista en su simbolización espiritual y ahora ha de mutarse en una voz corporal, carnosa, plena de sensaciones, de sentimientos, de conmociones de la materia palpable. Ese cuerpo largamente exiliado del discurso poético en beneficio del alma y de sus potencias, esa lamentable idealización que traiciona toda posibilidad de vida, que sirve como punto de apoyo para conseguir desvincular la vida y la palabra de cualquier forma de goce, esa alma que convierte en abstracción todo lo que toca

con su hálito, todo lo que dice —haciendo del decir una operación de escamoteo, de dar muerte—, esa alma es en esta poesía cuerpo.

Y, como cuerpo, triunfo de la vida sobre la muerte que es siempre el apelar al alma, no en vano se dice de ella, en otro gesto ilusorio, que es inmortal, por cuanto que no siendo vida no podría, entonces, morir. Intentar inscribir el alma es, sin más, la apelación a una palabra muerta; por el contrario, invocar el cuerpo, escribirlo como poema, es convocar la vida, es hacer verso de la palabra viva. Y que el verso adquiriera cualidades de lo comestible, como en "Unhas estrofas de espiñas. / E dábasmas a larpear" (2000b, 10), y las frecuentes apariciones de "dentes", incluso "dentadas", y expresiones como "Xantarme coma ti sabes" (2000b, 38) o "Cómeo todo, meu ben". Y se llega a que el propio lenguaje se materializa y entra en contacto con el cuerpo: "Untándonos das linguaxes" (2000b, 44).

Poesía, pues, en cuanto discurso del cuerpo. Cuerpo que se entrega (recuérdese: "oblación / da derrama do corpo"), cuerpo que se manifiesta en los trazos de la escritura, cuerpo con el que el lector topa a cada verso, siendo cada palabra un latido, un instante de tacto, una sensación (mucho más que un sentimiento), siendo cada palabra un acto de corporeización por el cual se inscribe en su carnalidad ("corpo", "labios", "mans", "peito", "pelo", "pezóns", "pel", "dentes", "dedos", "bocas", "ventre", "coxas", "pernas", "seo", "van", "ínguas", etc., en los poemas de 2000b).

Sujeto hecho cuerpo, cuerpo hecho carne, tal como se lee en el poema "To be":

verbo ferver feito carne. (1998, 25)

A ese principio responden las reiteradas expresiones sensuales de estos poemas, donde las palabras llaman continuamente a los sabores, ya sea chocolate, "canela", "vainilla", "licores almibrados", etc., delicias, todo en fin "alcohol poetizado" (1998). Esta carnalidad, tan poco frecuente, es un sello que marca la escritura de Yolanda Castaño.

Y estas sensaciones responden a un deseo de belleza, de vida bella por cuanto plena, o, si se prefiere, con una expresión de otro de sus textos, esta obra responde a "o Vicio da Beleza" (Castaño, 2000a).

Pero nunca es una belleza ideal o idealizada, lejana, ajena por descorporeizada, sino una belleza que se hace carne, que se hace violencia de la sensación, la violencia que le da la proximidad, el contacto, el choque del cuerpo, esto es, una belleza materializada, material, lo que quiere decir humanizada, real. Esta llamada que los versos de Yolanda

Castaño nos hacen suprimen la lejanía y ésta es quizá la utopía poética: la de que la palabra golpee con sus nombres en forma de sacudida corporal, cuerpo contra cuerpo. Por eso se prevé un mundo donde la distancia de la separación habrá sido abolida:

desexo edificará un imperio alí onde a nada nos separa. (1998, 33)

Creo que este verso resume bien el aliento de esta obra poética, que consistirá, pues, en rozar, en tocar, en interiorizar en la palabra todo un cargamento de sensaciones, de convulsiones, que sacuden al lector, de tal modo que la lectura no será una experiencia lejana, digamos intelectual, sino próxima, corporal. Tanto que la escritura se acabará por llevarse a cabo sobre la misma piel:

Fuches ti, meu animal, fuches ti quen esculpiu  
nas miñas nádegas un verso que dicía para sempre. (2000b, 52)

Leer a Yolanda Castaño es trabarse en un cuerpo a cuerpo, en una agonía que nos hace y nos deshace y donde, en fin, el lector se reencuentra en una lectura del cuerpo mismo. Así, su obra es, por ser una lección, una lectura, de vida, una lectura, una lección moral.

### **Bibliografía**

- Castaño, Yolanda (1998) *Delicia*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2000a). *Venecia, o vicio da beleza*. Catálogo de la exposición de Antón Sobral. Vigo, Caixa de Pontevedra.
- (2000b). *Vivimos en el ciclo de las Erofanías*. Ed. bilingüe. Trad. de la autora. Madrid: Huerga y Fierro



**PAISAJE DE LA ÚLTIMA POESÍA GALLEGA**, por Yolanda Castaño

En primer lugar me gustaría dar las gracias, de corazón, a todas las instituciones y también a los particulares —muy especialmente a Antonio Pedrós— que han puesto tanta ilusión y empeño en la organización de estas jornadas, así como por haberme dado la oportunidad de volcar los puntos de vista de quien es no tanto una crítica sino una creadora, aunque una creadora, eso sí, de lleno inmersa en el sistema literario gallego y que aquí hoy intentará esbozar un panorama de la más joven poesía, aún a fuerza de pecar de subjetividad e *impresionismo*. Pero no quisiera yo ser demasiado protagonista de esta ponencia, y para eso y para que aquello de lo que hablo pueda palpase más sensiblemente y de una manera más concreta, quisiera traer aquí el eco de las voces de algunos de mis compañeros y compañeras, a través de algunos versos que puedan representarlos al menos mínimamente.

Quisiera comenzar declarando la excelente salud que en la actualidad vive la poesía hecha en gallego en general: muy disímiles generaciones, estilos y registros poéticos que, conviviendo en un mismo tiempo y en un mismo espacio, van a conformar una rica polifonía valiosa precisamente por su fértil heterogeneidad. Están por un lado poetas mayores, de la generación de Méndez Ferrín —candidato al premio Nobel—, Manuel María, Luz Pozo o Bernardino Graña, grandes glorias sobresalientemente activas en la actualidad. Les siguen ciertos poetas que sirven de enlace pero que no han sido tomados por la crítica como grupo generacional propiamente dicho; son aquellos poetas que hoy cuentan alrededor de 50 años de edad y entre los que puedo citar, por poner un ejemplo, la interesante voz de un Cesáreo Sánchez. La siguiente sería la muy laureada *generación de los 80*, generación que está produciendo en estos momentos muchos de sus frutos de mayor calidad, generación integrada por nombres de primera línea como el de Miguel Anxo Fernán-Vello —presente en estas Jornadas—, Xosé M<sup>a</sup>. Álvarez Cáccamo, Pilar Pallarés, Claudio Rdguez. Fer o Ramiro Fonte. Es justo a continuación donde hay que situar esta última promoción de poetas gallegos de la que más detalladamente me voy a ocupar. Denominaciones barajadas por la crítica han sido “generación de los 90” o “Nova poesía galega”, el tiempo dirá si estas u otras llegan de veras a consolidarse como *membretes* prácticos. Junto a esto, no hay que olvidar a un buen número de poetas que no fueron susceptibles de ser encuadrados en generación alguna, pero que en muchos casos tuvieron también una influencia notable en obras posteriores y contemporáneas.

Pero en el camino hacia todo esto me voy a detener un poco más, aunque lo haga simplemente esbozando unas líneas muy básicas acerca de la más reciente historia de la poesía escrita en gallego, para aquellos que no hayan tenido demasiado contacto con la misma.

Durante la década de los 70, triunfaba en tierras gallegas una veta poética que hacía su bandera de la denuncia social y política hija del régimen franquista. Era el conocido como *socialrealismo*, que si bien había sido mercedamente encumbrado de la mano de Celso Emilio Ferreiro, acabando la década empezaba ya a dar vueltas sobre sí exprimiendo sus últimas esencias, hasta llegar a agotarse en cuanto a frutos de autenticidad y calidad literaria. Público y crítica demandaban algo nuevo. Fue entonces cuando, en el inicio de los años 80, empezaron a surgir un grupo de poetas jóvenes que traían por fin una renovación para la lírica gallega: los *temas eternos* de la poesía eran ahora tratados con un trabajado revestimiento formal no exento de cierta sofisticación y culturalismo. Una publicación conjunta con una segunda entrega —*De amor e desamor* I y II— y la vinculación de buena parte de ellos a la ciudad de A Coruña contribuyeron a consolidarlos; esto, unido a una antología del grupo ya en el año 86, los convirtió en una generación aclamada por el público y consagrada por la crítica. Sin embargo, el mayor *activismo* protagonizado por esta generación de los 80,



canalizado especialmente a través de un gran interés por el recital o lectura pública de poemas, se había desarrollado a lo largo de la primera mitad de la década de los 80, mientras que en la segunda se vivía un *impasse* también a nivel de certámenes, actos literarios e incluso publicaciones. Es justo a continuación cuando van a ir surgiendo nuevos nombres.

Si comenzásemos por diferenciar una primera mitad de la década de los 90 —y creo que sí es necesario hacerlo— deberíamos hablar más bien de un *clima preparatorio* para lo que iba a ser una mayor y más intensa eclosión de nuevos poetas, ya en la segunda mitad de la década. Pero en aquellos primeros 90 empezaban a surgir algunas voces nuevas en el panorama de la lírica gallega, muchas de ellas deudoras de una generación tan brillante y cohesionada como la de los 80, otras en cambio ya disonantes con respecto a líneas poéticas anteriores. Quisiera citar aquí alguna obra seguramente digna de poner en relación con toda esta lenta asunción de una nueva estética y a la que sin embargo no se hizo demasiado caso, como *Persianas, pedramol e outros nervios* (Alacrán: Vigo, 1992) de Fran Alonso. También resultan de gran relevancia e influencia, a mi modo de ver, la aparición de un par de voces con una intensa marca de género, a la vez que una llamativa audacia formal, coherencia y *voz propia*: la de M<sup>a</sup>. Xosé Queizán, por un lado, que se estrena en el 91 con *Metáfora da metáfora* (Espiral Maior: A Coruña), y la de Chus Pato, que lo hace en el mismo año con *Urania* (Editorial Calpurnia). Ambas serán figuras cruciales, más señaladamente respecto a lo que poco más tarde constituirá una eclosión de mujeres poetas, autoras de obras que en muchos casos aportarán una poesía arriesgada, sustancialmente aportadora y genéricamente marcada. Por último, habría que tener en cuenta también la particular influencia de algunas poéticas no estrictamente nuevas pero sí *voces heterodoxas* dentro de su marco generacional, como podría ser el caso de Lois Pereiro o Luisa Castro.

Pero decíamos que poco a poco, y junto a la aparición de libros que en parte sí recogían líneas líricas ya conocidas, otras poéticas más renovadoras iban preparando el terreno para la asunción, consolidación y manifestación de esa nueva estética. El grupo de nuevos autores, más consolidado por tanto en los últimos 90, poco a poco va viendo la luz editorial a través de los que van a ser los nuevos pilares de la edición poética: por una parte, los certámenes literarios, una de las más socorridas salidas para poetas noveles. En Galicia han existido un cierto número de premios destinados a autores jóvenes y sin libro publicado, que llevaban aparejada la edición de la obra; desgraciadamente estos premios han tendido, en los últimos años, a desaparecer. Pero fue por ejemplo el “Fermín Bouza Brey” el que hizo ver la luz al primer poemario de Rafa Villar, dueño de una poesía que la crítica ha definido como “minimalista”:

*eu son de aquí*

desta raíz de nogueira  
que fende  
o mar

desta carriza  
orientada ao inverno

desta mera

*son de aquí*



sombra  
dos días  
que andei  
tan  
só

*de aquí*

lento veleno  
na gorxa  
e mortal

*os meus restos  
son esta casa  
de espellos  
mudos  
que me crean.*

(Rafa Villar: *Casa ou sombra*. Xerais: Vigo, 1997)

Por otro lado, estos serán años fértiles para la creatividad y la iniciativa en el campo de la edición de autor, vía escogida por, entre otros, Celso Fernández Sanmartín para publicar un primer libro que no tenía título, pero que contenía una poesía que enseguida llamó la atención de la crítica por su sencillez y aparente ingenuidad expresiva, llegando a ser calificada de *naif*:

somente soño  
que me veñas buscar á casa  
cun globo na mau  
e que me digas: - toma  
este globiño é para ti  
quérote moito

(domingo das festas)

(Celso Fernández Sanmartín, —sen título—. Compostela, 1995)

Junto a esto, nacerán ahora proyectos editoriales alternativos, como las artesanales carpetas de Edicións do Dragón (manuscritos fotocopiados sobre material reciclado). Uno de los responsables de esta iniciativa hoy desaparecida fue el poeta Paco Souto, autor de poemas como este:

Deixa chegar a Morte  
Si  
que nos abra a carne  
cos ferros do medo  
que nos devore a boca  
a inmensa agonia do silencio



Si trae-me a palabra  
coa cabeza en bandexa de prata

o seu império vencido  
a sua altiva ofensa  
o seu delírio  
si

Trae-me o verme si  
O presáxio da terra nos ollos  
A metáfora inédita si  
O incesto

(Paco Souto, *As árbores do incesto*. Espiral Maior: A Coruña, 1995)

Pero el joven proyecto editorial de más peso quizá en el sistema literario gallego actual se llama *Letras de Cal*. *Letras de Cal* es la iniciativa de 18 chicos y chicas (autores jóvenes prácticamente todos ellos) que veían en el circuito editorial gallego un hueco aún por cubrir. Se lanzaron entonces a montar una cooperativa autogestionada que funcionase de manera asamblearia, perfectamente democrática, destinada a dar edición, básicamente, a *óperas primas*. Hoy este proyecto es una exitosa realidad con ya 10 libros en el mercado, algunos de ellos agotados, y cuyo último número constituye una de las no muy abundantes antologías de autores de los 90. Libros cuidados pero manejables, en tiradas de 450 ejemplares y a bajo precio, que con sus ventas dan vida a los que vendrán. Una de las cabezas visibles de esta inusual y feliz iniciativa es la muy premiada Marta Dacosta, responsable de una voz reflexiva y a la vez de una personal renovación temática que atañe a cierta temática social, existencial, metapoética y otra muy singular e interesante (continuada por otras mujeres poetas) de recuperación de los ancestros femeninos, como se puede apreciar en este poema:

Hoxe estou en silencio xogando co pasado,  
mentres vexo chegar andando a miña avó,  
que aínda é tan pequena como eu a recordo  
e segue alí no vello paseo Afonso XII.  
Eran cen escaleiras as que nos separaban,  
o mundo da cidade vencido de rúidos  
e a praciña de pedra en que aínda hai un pozo  
ou a casa pequena da indomable Manuela.  
Recupero a memoria de Pepa silenciada  
pola peste da gripe cando empezaba o século,  
e o misterio da vida en garrafas de barro  
e algodón por Gonzalo, que naceu a destempo.  
Recupero a friaxe e o sal do mar na noite  
e a chalana afogada na outra beira da ría,  
á miña nai tirando carbón desde a bufarda  
ou atada a unha silla de falar *castellano*.  
E eu sinto que son hoxe tantas que entón me foron,  
Saladina, Manueliña, Rosa ou tamén Pepa,

e a mesma Teresa que nos fala incansable  
mentres o tempo vai rodando pola tarde.

(Marta Dacosta, *Setembro*. Galaxia: Vigo, 1998)

Otra posibilidad la dan las clásicas “revistas literarias”, entre las que cabría citar *Festa da Palabra Silenciada*, *A Xanela*, *AR!*, *Luzes de Galiza*, *O Mono da Tinta*, *Ólisbos*, o *Dorna*, revista de no corta andadura, vinculada a la Facultade de Filoloxía de la Universidade de Santiago de Compostela, que nos dió la posibilidad de asomarnos a los primeros versos de una poeta que aportaría en las épocas más recientes un discurso fresco, personalísimo y de un culturalismo y una multiplicidad de referencias admirablemente integradas, todo ello aderezado con una pizca de ironía y sentido lúdico. Hablo de María do Cebreiro:

Triunfal cursus honorum ou turbia traxectoria persoal  
pero xa nunca dante, nin centro do camiño,  
porque os que paseamos por aquí  
frecuentamos lugares pouco amenos,  
rexeitamos o mundo, o tempo foxe  
e collemos o día coas nosas mans baleiras.  
Somos menos felices que beatos e, desgraciadamente,  
bastante menos áureos que mediocres.

(María do Cebreiro, *O estadio do espello*. Xerais: Vigo, 1998)

Pero junto a estas revistas más canónicas como las que acabamos de mencionar, crecerán modalidades más novedosas como fanzines, hojas volantinas, boletines poéticos, etc, que en muchas ocasiones se erigirán en portavoces de los nuevos “colectivos poéticos”, otro de los fenómenos más en auge al final de este siglo. Estos grupos poéticos, muy en consonancia con la ética del momento y con una especie de *sentido de lo colectivo*, va a hacer que jóvenes con unas inquietudes semejantes se unan en torno a la poesía pero siempre con una constante: carecen de una poética grupal, excepto en el caso de *Ronseltz*. No renunciaré, sin embargo, a leer uno de los poemas aparecidos en el único libro de este colectivo ya desaparecido, dada la singularidad y rebeldía que sus versos nos trajeron:

#### **Neotrovadorismo (IV)**

Ondas do mar de Vigo  
se vistes meu amigo:  
que marchei.

(Ronseltz, *Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados*. Positivas: Compostela, 1994)

Colectivos poéticos pues, como decía y a excepción de este, siempre carentes de una poética común pero sí muy unidos en la vertiente externa que rodea a la poesía, es decir, a la hora de movilizarse para comunicar, de crear iniciativas capaces de llevar la poesía a todos los rincones. Así pues: claro individualismo en la intimidad de la propia obra, pero activismo colectivo en el momento de canalizar la forma de expresión de la misma. Esta va a





ser la metáfora que defina a toda la joven generación poética gallega: unidos en la acción, distantes en la poética.

Y uno de los colectivos que mejor ejemplifica lo que venimos comentando, constituyendo además el de mayor número y diversidad de integrantes a la vez que el más activo y conocido de todos, es el *Batallón Literario da Costa da Morte*, vinculado a la citada zona geográfica, que está pareciendo despuntar como una de las más seguras canteras de futuros poetas. Podríamos establecer así otros enclaves geográficos “de mayor actividad poética” junto a los respectivos grupos poéticos canalizadores de dicha actividad, y así tendríamos la zona del Salnés con *Santa Compañía* y *Sete naos*, Compostela con *Serán Vencello*, etc. Pero decíamos que el de mayor intensidad en su labor de animación socio-cultural era el *Batallón Literario da Costa da Morte*, y a él pertenece otro de los poetas que más ha dado que hablar en los últimos años, Estevo Creus, autor de unos versos neosurrealistas, tildados de “políticamente incorrectos”, llenos de ternura:

Quéroa  
para min que me sabe a nata con améndoas,  
sábeme ós domingos pouco a pouco e sempre me  
    \merca algún xelado.  
Quéroa porque me lembra a auga e sabe masturbarme,  
    \e  
aínda que sexa dende moi lonxe...  
  
no infíndo  
onde a súa primeira dolor cando era nena.  
  
Para min que non podo vivir se ela me falta algún  
    \domingo; por  
iso merquei un vestido de pallaso, e me esculpín no  
    \ pene un elefante, e  
consultei na biblioteca o libro da felicidade, e vendín  
    \todos os meus car-  
tos para comprarlle o sol que se vende detrás dos  
    \inmóbles  
  
ó norte da marea  
e as outras fotografías dun estanco.

(Estevo Creus, *Poemas da cidade oculta*. Xerais: Vigo, 1996)

Así pues, el activismo poético, otro de los fenómenos más llamativos de la última poesía gallega, va a tratar de buscar nuevos ámbitos y crear nuevos públicos para la lírica. Y más concretamente va a hacerlo a través de esa vuelta al recital poético como fórmula de comunicación de la propia obra. Es la nueva ética que acompaña a la nueva estética. Se trata de comunicación directa con el público, de palabra viva *in situ*, de romper viejos tópicos sobre torres de marfil y llevar la poesía a los pubs, a los colegios, a los bares, a los palcos de las ferias de los pueblos, también junto a las universidades, las asociaciones culturales o los ayuntamientos. Y una poeta que gritó sus versos a lo largo de un sinnúmero de recitales fue Lupe Gómez, cuyo polémico *Pornografía* (1995), publicado en edición de autora y hoy



agotado de las librerías, inició una andadura revolucionaria, antilírica y a veces cruda y descarnada:

Creo no sexo  
como as nenas  
cren en algo santo.

(Lupe Gómez, *Os teus dedos na miña braga con regra*. Xerais: Vigo, 1999)

Y es que otro de los hechos que más va a llamar la atención en los años 90, máxime quizá por contraste con anteriores ausencias, es la llamada “eclosión” de mujeres poetas. La creciente incorporación de la mujer a todos los ámbitos de la vida, señaladamente a la de ámbito público, se hace más notable desde el momento en que buena parte de la crítica llega a declarar que las mayores aportaciones de la década en materia poética vienen precisamente de la mano de las mujeres. Desde mi punto de vista, y si bien es cierto que son ellas las responsables de las poéticas más arriesgadas y de personalísimas apuestas personales, preferiría que no se alimentase ese tal vez vacuo entusiasmo con “el fenómeno” tomándolo así, simplemente como fenómeno, llegando a *meter en un mismo saco*-ghetto (“poesía de mujer”) a las diferentes autoras, dueñas de interesantes propuestas poéticas que deben ser consideradas y valoradas en sí mismas, y no en relación al hecho de la autoría femenina. Una de estas interesantes propuestas, de un radical intimismo y un lenguaje poético marcadamente propio y aún tendente a la autoreferencia, es el de la poeta Emma Couceiro, autora de versos como estos:

Vivimos nunha casa de mentira.  
Somos de trapo no seu ventre disecado,  
trapecistas  
ensaizando un futuro malabar.

Respira e dilata túneles,  
cárcere rítmica de paredes e portas  
que doe atravesar como bocas desertas para o silencio.  
Paseamos en pixama  
tomando notas a todas horas  
coas mans cheas de tinta  
sen voz.

(Emma Couceiro. *Humidosas*. Espiral Maior: A Coruña, 1997)

Y en no pocos casos, además, las poéticas femeninas incurren de forma fascinantemente renovadora en una concreta temática: la del erotismo. La vivencia del propio cuerpo, del amor y del sexo, aparecen genéricamente marcadas y arropadas por un revestimiento formal innovador, como ya pudimos ver en Lupe Gómez. Otra de las abanderadas de este nuevo tratamiento del erotismo va a fusionarlo con la experiencia telúrica, vehiculándolo a través de una ubérrima expresión que no rechaza el dialectalismo. Es la personalísima e interesante propuesta de Olga Novo:

**crónica primeira**

de cómo fun cuarto crecente  
e cheguei aquí descalza e enloueirada

de cómo me fluín por demoras de corpos  
desvariada  
de cómo rotei envolta en fentos dos proscritos

e de cómo a ocupación dos equinoccios.  
de cómo medrei das carballeiras,  
de cómo fun capaz de tanta barcarola  
e de cómo concibín a revolución nos vosos ventres.

e é que eu son á vida  
o que a lava ó volcán.

(Olga Novo. *Nós nus*. Xerais: Vigo, 1997)

Todos estos fenómenos son los que va a traer aparejados la nueva generación poética gallega, consolidada también gracias a un cierto interés por parte de la prensa y demás medios de comunicación, por acaparar una parte de los premios literarios en general y por un cierto espacio editorial —creciente— desde las editoriales de prestigio, y alimentada también por alguna polémica surgida de algún foro y más tarde magnificada en los *media*. Hay que añadir aquí otras características externas que rodean a la última promoción de poetas gallegos, como es el hecho de que estos hayan contado ya con un contacto directo con la lengua gallega desde los niveles más básicos de la enseñanza, a la vez que con toda la literatura gallega como base de referencia. Resultará lógico que este más amplio conocimiento lingüístico tenga consecuencias para con los textos.

Y hasta aquí nuestro repaso de todo el contexto que envuelve a la última poesía gallega, accidentes comunes a unos autores que alcanzan enormes diferencias entre sí a la hora de hablar de obras poéticas propiamente dichas. La última generación de la lírica gallega carece de una línea poética dominante e incurre en una llamativa y rica heterogeneidad. De ahí que parezca que haya que apuntar más bien como única característica común, de manera paradójica, precisamente a esa fértil diversidad en las propuestas. De todos modos, si hiciésemos un esfuerzo de síntesis no exento de caer en el simplismo, podríamos hablar de una cierta vuelta a la expresión más directa, a un intimismo de tono vivencial que gusta del detalle cotidiano y la anécdota personal, una huida en general de la ampulosidad formal de otras épocas, incursiones por un lado en cierta narratividad, y por otro en una recuperada oralidad que justifica el recital como fórmula y los dialectalismos, vulgarismos, etc como forma (búsqueda de espontaneidad), un tono más realista que a veces cae en el “realismo sucio” y aún en el antilirismo, una naturalidad apasionada y una mayor parquedad expresiva, a veces minimalista. Esbozos estos demasiado generales y capaces de encontrar excepciones sin mucha dificultad. Los temas continuarán siendo los mismos, junto a las aportaciones de las renovadoras autoras femeninas, un notablemente mayor cultivo de la metapoética y una cierta recuperación de las temáticas sociales, hoy vistas desde nuevas ópticas más acordes con la época (antimilitarismo, insumisión en general, ecologismo, independentismo, solidaridad con causas políticas afines, etc).

Una fértil pluralidad estética que parece hacer poco factible el establecimiento de un modelo uniforme, tal y como ocurre en el caso de otras literaturas geográficamente próximas. En tiempos de globalización y mestizaje, esta heterogeneidad vendrá a erigirse en legítima impronta de unas obras cuyas aportaciones y calidad literaria continuarán dando que hablar en los años venideros.



**FERNÁN-VELLO: MAR DE AMOR Y DE PAISAJE**, por Antón Castro

A Miguel Anxo Fernán-Vello, que tiene nombre de poeta medieval, le gustan las plumas: tiene muchas y siempre están cargadas de tintas diferentes. Marrones, granates, rosadas, azul cielo, negras como la noche o las tinieblas en Galicia. Con esas plumas, este hombre de Cospeito (Lugo), donde nació en 1958, me escribía cartas que parecían pintadas por mano de calígrafo o de orfebre romántico, por extático monje de Oseira. En ellas, con esa letra casi gótica o de códice concebido en alta torre en un atardecer de llovizna, hablaba de su vida de poeta, de Galicia, de sus inmensas lecturas en varios idiomas (sobre todo en italiano y portugués: le gustaban por igual Ungaretti, Pavese, Saba, Sandro Penna, António Ramos Rosa, Miguel Torga o Fernando Pessoa), de los paisajes del alma o de cómo le brotaba la inspiración mientras se distraía con la flauta o abrazado al violín.

Con cada epístola venía un nuevo libro: sus poemarios *Seivas de amor e tránsito*, *Memorial da brancura*, *Libro das paisaxes vivas*, *A raíz posuída*; más tarde *As certezas do clima*. En otro momento, cuando indagaba en las raíces de la cultura gallega y se apasionaba con las trayectorias y las vidas ajenas, me remitía sus encuentros —junto a su inseparable Pancho Pillado— con Carballo Calero (poeta, lingüista, memorialista y narrador) o con Xosé Manuel Beiras, el líder del Bloque Nacional Galego. De vez en cuando, tras haber estado en París varios días con María Casares o junto a Torga en Coimbra, llenaba varios folios hablando de aquellas citas, del color de los ojos de su interlocutor, del verbo inflamado y solidario de Torga.

El amor asoma a cada uno de sus libros. El amor se mezclaba con sus cartas y se deslizaba en la tinta como si fuera un mar. El amor, la voluptuosidad, el reconocimiento en el otro (que en Fernán-Vello siempre es la otra, siempre son las otras de tan seductor que es), poblaban sus delirios, y me acercaban a su lírica marcada siempre por el clima espiritual, una sutil y aérea forma de belleza, una textura escurridiza y a la vez diáfana, la fuerza del paisaje, el apetito de trascendencia y la presencia física de la amada: carnal, entregada, contundente.

Fernán-Vello ha abordado todos los géneros. Relato breve, artículo periodístico, teatro, traducción, y por supuesto poesía, que es su género predilecto. Fernán Vello, tras los pasos iniciales de Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro y Méndez Ferrín, ocupa un sitio de honor en las nuevas generaciones, junto a maestros imprescindibles como Xosé María Álvarez Cáccamo, Xavier Rodríguez Baixeras, Pilar Pallarés, Xulio López Valcárcel, Cesáreo Sánchez Iglesias y Ramiro Fonte, entre otros. Ellos han ensanchado el universo de la poesía gallega, y la aportación de Fernán Vello es sustanciosa y decisiva.

Fernán-Vello sigue muy vivo. Publica y publica en una doble dirección: como parte de su obra y como editor. Fundó “Espiral Maior”, una colección de poesía, narrativa y ensayo, y ahí sigue al pie del cañón, creando nuevas colecciones, abriendo nuevas perspectivas. Imparte talleres, conferencias, viaja sin parar. Un día se quedó dormido y se estampó contra una farola. Por eso se ha comprado un Volvo y desde su interior absorbe la luz de los celajes, la sangre de los ponientes, el fulgor de las campiñas. Me hace mucha ilusión que tenga un coche tan rápido y seguro porque a lo mejor algún día se atreverá a volver a Zaragoza. Aquí estuvo en 1990, cuando publicó *La raíz poseída* (Olifante, 1990. Edición de Luciano Rodríguez) y durante una representación de Valle-Inclán. Y la pasada primavera en la cita de escritores gallegos, pero este hombre ya no es el mismo poeta de antaño: ha dejado de escribir a los amigos y quienes tanto le admirábamos y le leemos a diario nos morimos de pena.

Los gallegos, señora, somos así.

**SUSO DE TORO: RADIOGRAFÍA DE UN LUGAR Y UN TIEMPO**, por Antonio Pedrós.

Suso de Toro es uno de los escritores gallegos más conocidos en el ámbito hispánico gracias sobre todo a la concesión del Premio Nacional de la Crítica por su controvertida obra *Tic-Tac* (Barcelona: Ediciones B, 1993), que tanto dio que escribir a la crítica, y que supuso un marcado enfrentamiento entre quienes la consideraban fruto postmoderno y renovador (recuérdense las palabras de Basilio Losada a tal respecto)<sup>1</sup>, y quienes denostaban dicho trabajo. Al igual que con otras de sus obras, fue más la crítica a nivel estatal que la gallega la que se volcó en su recepción. Parece indudable que la faceta provocadora que el autor imprime a sus escritos en las publicaciones periódicas hace resentir su acogida dentro de Galicia.

La variedad de registros y temas con la que el autor ha jugado a lo largo de su trayectoria artística muestra una evolución que abarca desde el espíritu nihilista y fragmentario de sus primeros textos, (valgan como muestra sus primeras publicaciones en fanzines como *Valiundiez*, o sus libros *Caixón desastre* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1984) y *Polaroid* (Vigo: Xerais de Galicia, 1986), obra que le valió el Premio de la Crítica en 1987), a su actual búsqueda consciente del *mythos* aristotélico, de la historia trabada y de una narración que dé sentido a la vida, cambio que ya se vislumbraba en *Calzados Lola* (Vigo: Xerais de Galicia, 1997), pero que es más visible y está más madurado en *Non volvas* (Vigo: Xerais de Galicia, 2000).

La obra de Suso de Toro retrata sobre todo al ciudadano vencido por la sociedad, recurriendo a una narración en la que el vencimiento se somatiza: vayan como ejemplo personajes castrados como Nano en *Tic-Tac* y Miguel en *A sombra cazadora* (Vigo: Xerais de Galicia, 1994), o el cáncer del que muere Lola, vencida por el provincianismo circundante y el cáncer cerebral de Isidro Puga Pena, hermanastro de Nano.

A lo largo de la obra de de Toro, salvo quizá en su última novela *Non Volvas*, asistimos a la agonía del hombre-macho vencido por una sociedad cambiante que no logra asimilar. La obra taurina refleja el drama de la masculinidad en este fin de siglo, el drama del individuo masculino sin referente. Así, sus personajes, principalmente los masculinos, son ciudadanos vencidos por el *fatum*, clara deuda con la tragedia clásica que retoma la escritura postmoderna, pero con la diferencia respecto a aquélla de que los personajes son humanos, desgarradoramente humanos. Los personajes taurinos son seres de la calle: un “parvo portentoso”<sup>2</sup> (Nano), una zapatera cuya desbocada libido se ve ahogada por el provincianismo (Lola), una prostituta chuleada por su marido (Amparo) en *Land Rover* (Vigo: Xerais de Galicia, 1988), etc. Las únicas excepciones serían el perverso Sacamantecas o Sacauntos, totalmente alejado de los preceptos aristotélicos respecto a la representación de dioses, y el superhéroe vencido por su sombra, Fausto 6D46, el padre de los protagonistas de *A sombra cazadora*.

Los caracteres de la obra taurina, incapaces de marcar y decidir su futuro, se mueven por arquetipos y mitos, se dejan llevar, lo cual es el primer síntoma de su derrota. Sus mitos tutelares, los arquetipos que les sirven de guía, son los de héroes derrotados en última instancia, como el patético Hamlet referente para el Nano de *Círculo* (Vigo: Xerais de Galicia, 1998) y que también guía a los niños de su primera incursión en la literatura infantil, *Cuenta saldada* (Vigo: Obradoiro, 1996), el titán Prometeo que guía al Nano de *Tic-Tac*, los

<sup>1</sup> “Penso tamén que o teu texto elucida moitos aspectos da túa novela —que é para min a máis revolucionaria, a máis ambiciosa, a máis intelixente de cantas en Galicia se levan feito nestas últimas décadas, e poida que a máis impresionante novela escrita nunca na nosa lingua.” (Carta de Basilio Losada al autor, fechada en Barcelona, día 2 abril de 1993).

<sup>2</sup> Vicente Araguas. ‘O parvo portentoso’. *Grial* 119 (1993): 407-8.

Fausto y Teseo que predeterminan a los personajes de *A sombra cazadora*, la justiciera Judith de *Non volvas*, y cómo no, el omnisciente Edipo, ubicuo en su obra.

El pensamiento postmoderno, influenciado por el feminismo y todos los cambios que han ocurrido social, política y culturalmente a lo largo del último tercio de siglo, han dejado al individuo masculino sin un claro referente ya que la ironía ha socavado hasta la destrucción cualquier posible ideal, sin ocuparse luego de levantar un sustituto. Así, muchos de sus personajes masculinos de sus obras muestran síntomas de neurosis como resultado de la agónica conciencia de la disfunción de los obsoletos arquetipos, algo que acaba minándoles interiormente. Esta situación, esta falta de referente de la identidad genérica masculina es fácilmente trazable en la obra taurina, no siendo de extrañar puesto que Suso de Toro es un autor con onda preocupación por el problema de la Identidad con mayúsculas, es decir, no sólo la personal, sino también la social, política, sexual.... Podemos decir que de Toro es cronista de un tiempo y un lugar, la Galicia de los últimos 20 años, cuyo parangón podría ser la España del mismo periodo, aunque sea indudable que tienen más valor como documento sociocultural sus primeros textos, pues en los últimos cada vez se introduce más en la apacible senda de la narración y la escritura placentera; una literatura de forma más cuidada pero menos reaccionaria, una literatura que busca el mito (lo celta) frente a lo racional (lo romano), la dicotomía entre lo celta y lo romano que explica en *O país da brétema* (Madrid, Aguilar: 2000)

Siempre se ha dicho que Galicia es un matriarcado, aunque cada vez se diste más de esa situación. A este respecto se puede decir que la obra de Suso de Toro muestra 'morriña' por el manido matriarcado, o quizá más bien por su fantasma, por la idea de la arcadia más que por la arcadia en sí misma. Así, los personajes femeninos de sus obras son fuertes y llevan en la mayoría de las ocasiones el motor de la acción, y cuando decimos fuertes abarcamos desde la bruja edípica, madre de los protagonistas de *Land-Rover*, hasta la virgen clemente de *Tic-Tac*, o la hacendosa Lola. Como decíamos antes, en la narración taurina el hombre se mueve arrastrado por su *fatum*, mientras que la mujer ejecuta o elige el suyo.

En sus primeros textos primaba el *corpus* fragmentario, la temática política (como las duras críticas y sátiras hacia la figura de Fraga Iribarne) y lo provocador (tanto sexual como social), elementos o indicios de marcado contenido edípico que Jung quizá asociaría como propias del *animus* masculino, mientras que en su nueva etapa de búsqueda consciente de la trascendencia, de la narración lineal y el espíritu unitario, podría decirse que el autor persigue la comunicación con el *anima*, con lo femenino de todo individuo. El exceso postmoderno, cuya paternidad ostenta Joyce como ha expresado Suso de Toro en varios textos, parece estar llegando a su fin, o al menos a un marcado alto en el camino, y al igual que tras el barroco volvió el gusto por lo clásico, tras lo postmoderno parece vislumbrarse el retorno al canon modernista (entendiéndose por modernismo el periodo correspondiente en la literatura angloamericana, que no en el ámbito hispánico), a la sensibilidad de autores como D.H. Lawrence, Virginia Woolf, William Faulkner o T. S. Eliot, con los que tanto comparte, a la búsqueda de una nueva trascendencia; no en vano Suso ha dicho alguna vez que él es un autor anglosajón.

A este respecto es necesario apuntar que el texto de Suso de Toro para el cual este prólogo no es más que mera presentación, bebe directamente del pensamiento de uno de esos autores, del autor de poemas como *The Waste Land* o *The Hollow Men*, T.S. Eliot. En él también se traza la idea del escritor como sacerdote, tal y como aparece en su obra de 1933 *The Use of Poetry and The Use of Criticism* (*Función de la poesía y función de la crítica*).

Trad. de Jaime Gil de Biedma. Barcelona, Seix Barral, 1958). Dejemos pues que el autor nos sumerja en las aguas del *mythos*.





**UN DESTINO DE ESCRITOR**, por Suso de Toro

Somos una parte del Mundo y si atentamos contra él nos dañamos a nosotros mismos. Pero si no lo creemos así por lo menos consideremos que somos huéspedes del Mundo y '31 nos acoge, nacer es descender sobre un lugar. Es difícil que uno no establezca una relación íntima con el lugar que lo ha acogido en sus primeros años; seguramente exista algo semejante a la "impregnación", como llamó Konrad Lorenz a la relación que un animal establece con quien lo cuida en sus primeros momentos, en la relación de una persona con su lugar de nacimiento y cría.

Yo creo que uno le pertenece a su lugar y también a su tiempo. Porque también descendemos a un tiempo determinado y pertenecemos a ese solar temporal.

El artista no siempre fue artista, antes fue sacerdote. Fue bardo que invocó a la Creación y a los dioses con palabras sagradas, fue augur que predecía y condicionaba el porvenir con sus palabras mágicas. Era la memoria sagrada y mítica de su comunidad, el nervio del alma colectiva.

Pero hoy no existen las comunidades, sólo hay personas solitarias de lugares desconocidos y viviendo aquí o allá. Somos de algún lugar y vivimos en cualquier parte. La contemporaneidad es el tiempo de las gentes solitarias. Somos una sociedad anónima.

En tiempos no tan lejanos el escritor aún fue profeta cívico, líder político, rescataba la memoria colectiva o denunciaba la injusticia o profetizaba la utopía o desenmascaraba la amenaza o... También fue contador de sueños, siempre fue la literatura un estupefaciente. La ficción, incluso cuando narra una historia que nos hace más lúcidos, está hecha de la sustancia de los sueños narcóticos.

El decidor de las palabras importantes fue el centro de la comunidad, el escritor jugó luego un papel en la sociedad. Y el escritor siempre estuvo en contacto dialéctico con la sociedad, como mínimo se nutría de ella.

Hoy no sólo ha desaparecido la comunidad sino también la sociedad como algo tangible, somos una masa desarticulada de televidentes anónimos, quizá fluctuantes en la Red. Y me atrevo a temer que la Realidad ya no existe. O en todo caso que la Realidad virtual ocupa ya más espacio en la vida social que la realidad de la experiencia de vivir.

No es necesario leer mi novela de hace años, *La sombra cazadora*, cada día serán más los niños tragados por ese Minotauro insaciable que es la pantalla. Cada día más niños atravesarán el espejo y se perderán en ese mundo de incomunicación que es el de la Realidad Virtual. Como ese muchacho que el otro día mató a sus padres y a su hermana menor que tenía retraso mental, lo hizo porque "quería tener una experiencia". Y es que la experiencia, el tacto, el contacto, será cada vez más un bien muy escaso.

Los ricos pagarán por tener experiencias. ¿Qué hicieron sus padres para que este niño tuviese esa patológica necesidad de conocer lo que era la vida? Seguramente abandonarlo a merced de la pantalla. Cómprate unos Levi's, toma dinero para el "Burguer" y mira la tele, la consola y calla.

Nos estamos fugando todos de la realidad.

Y el escritor, que tiene como trabajo soñar realidades virtuales, ficcionales, se ve superado por esta realidad. Nosotros procurábamos fugas de la realidad a vidas imaginarias, pero nos hemos quedado sin trabajo, ya está todo nuestro público en algún sueño mediático. Y yo me pregunto si, ya que no podemos iluminar con el sueño, no deberemos ahora forzar a la gente a la vigilia. Demos ejemplo, cojamos una azada y cavemos la tierra, aremos el mar, ganémonos el sudor..., recordémosle a la gente perdida en un perpetuo spot publicitario donde está la realidad. La realidad está en la carne viva. La que padece y sufre y se

reproduce. Y vive a través del trabajo, el esfuerzo, el dolor, los deseos de la propia carne (no los implantados por la pantalla) y los sentimientos que nacen del centro de ese cuerpo divino.

Pero me preguntan como es ser escritor en gallego, esa variante norte del gallego-portugués. Pues es raro. Es raro porque es tener en origen un público pequeño y carecer de los mecanismos de protección de un estado. Sin embargo es mi destino, sin más. Y uno debe asumir y vivir su destino. Pero es que además tiene ventajas, como que detrás de uno hay algo parecido a una comunidad: las dificultades que tiene que afrontar Galicia para salir de su dependencia y su atraso, para romper con el pasado y tomar su destino en sus manos, hace que haya una comunidad de personas más o menos implicadas en la suerte de nuestra cultura, también nuestra literatura, claro. Sé que conmigo tengo a lectores, pero también juramentados en la memoria colectiva. Es algo que ya no se encuentra en culturas normalizadas.

Yo entiendo la labor de escritor como expresión de mi subjetividad y las relaciones con los lectores son a través de los modernos mecanismos de mercado y la comunicación, sin embargo los sentimientos son más poderosos que muchas realidades enfáticas y hay mucha gente que deposita en mí no sólo responsabilidad sino también cariño. Intenté muchos años librarme de esa realidad para poder ser libre. Sé muy bien que escribir en gallego significa algo en sí mismo, significa que continúas una tarea de gente derrotada y sin embargo obcecada. Ahora no me importa ese peso, sigo trabajándome la libertad individual pero asumo mi destino, el mío, no el de otros: soy un artista de mi tiempo y quiero seguir siéndolo ferozmente..., pero en mi lugar soy algo más que un escritor.

Por otro lado al ser una literatura muy débil como mercado no funcionan los modernos resortes de canonización que están funcionando en la literatura española desde hace unos años, la creación e institución de escritor por la industria editorial (que está fusionada con la mediática). Aquí sé que me leen no porque tenga cancha mediática o poder sino porque escribí unos libros que gustaron a unos lectores; eso sí, además percibo una corriente cálida de la sociedad que se alegra de ese éxito y lo concelebra como propio.



Deseamos hacer constar aquí  
nuestro agradecimiento a:  
la Institución «Fernando el Católico»,  
y muy especialmente al que fue su director,  
el Dr. Guillermo Fatás Cabeza.  
A D. Fernando Luis de Lanzas Sánchez del Corral  
y D<sup>a</sup>. Társila Peñarrubia,  
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.  
A D. Antonio Peiró,  
Adjunto al Rector para Estudiantes, y  
D. Manuel García Guatas  
Vicerrector de Extensión Universitaria.  
A René Santamaría,  
Subdirector del C.M.U. Sta. Isabel.  
A Luisa María Frutos Mejía,  
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras,  
y a Tim Bozman  
Vicedecano de Alumnos.  
A Chema Durán,  
por el logotipo del Encuentro.  
A Miguel Hermoso,  
por su ilustración y ayuda.  
Al Centro Gallego de Zaragoza,  
a Jaime Feijóo, su director,  
y al grupo “Nova estrela”,  
por traer Galicia a Zaragoza.  
A Fernando Rivarés,  
de Radio Zaragoza.  
Y por último pero no por ello en menor medida,  
a todos aquellos que de una manera u otra  
han hecho posible este proyecto:  
Maria Ángeles Euba, Francis, Alejandra, Bea,  
Santi y Carlos, David, Yolanda,  
Nathalie, Mayte, Alberto, Ana, Nieves,...  
Vayan a ellos estas  
***palabras, palabras, palabras***