

Noventa e seis páxinas: a novela de vaqueiros como xénero paraliterario

Santiago Díaz Lage

RESUMO Unha análise da enunciación e a construción argumental da novela paraliteraria de vaqueiros española da segunda metade do século XX, dá pé á comparación desta coa épica e coa novela histórica; a seguir, o autor vencella a forma e a ideoloxía do xénero e o desenvolvemento das novas canles sociais nas que se produce e consome co pulo da pequena burguesía española nas últimas cinco décadas.

ABSTRACT An analysis of the enunciation and the construction of the plot in the genre of the Spanish para-literary Western novel of the second half of the century leads to the comparison between said genre and the *epos* and the historical novel. The author then links the genre's form and ideology to the development of the new social channels within which it is produced and consumed, and relates these aspects to the advance of the Spanish petty-bourgeoisie in the last five decades.

37

Para meu avó Lolo

Neste traballo tento interpretar e contextualizar social e historicamente a novela paraliteraria de vaqueiros española da segunda metade deste século, a partir dunha análise formal detallada e dunha comparación coa épica e coa novela histórica. Esa comparación revela semellanzas formais e ideolóxicas que permiten ler a novela de vaqueiros como unha especie de novela histórica paraliteraria e, de acordo coa hipótese que vou defender aquí, vencellala coas condicións sociais da España dos anos cincuenta e sesenta. Tratarei de mostrar que tanto o sistema paraliterario recente, cos trazos xerais que se lle atribúen no primeiro apartado, coma a propia novela de vaqueiros, que analizo formalmente e comparo coa épica e a novela histórica no segundo, son froito dos cambios sociais que atravesou España nas últimas cinco décadas; máis en

concreto, no terceiro apartado heinos relacionar, ao fío dunha discusión sobre o realismo do noso xénero, co progresivo ascenso da pequena burguesía gracias á implantación do americanismo¹ nos primeiros anos cincuenta. Hei manexar, porén, un concepto amplo e historicista do “xénero”, literario e non, que cabe sintetizar en verbas de Raymond Williams: “Genre [...] is neither an ideal type nor a traditional order nor a set of rules. It is in the practical and variable combination and even fusion of what are, in abstraction, different levels of the social material process that what we have known as genre becomes a new kind of constitutive evidence”².

1. A paraliteratura en España dende os anos sesenta

Xeralmente, os traballos sobre este tema comezan por propoñer nomes para os produtos que aquí vou chamar “paraliteratura”, porque o certo é que dista de existir consenso terminolóxico. Así, segundo a orientación crítica, tense falado con máis ou menos éxito de paraliteratura, de infraliteratura, de subliteratura, de xéneros literarios populares, de literatura de consumo e, máis en xeral, de cultura de masas ou de industria cultural³. Termos tan estendidos como “infraliteratura” ou “subliteratura” non só inclúen un xuízo de valor innecesario, senón que confunden a relación entre a literatura canonizada e a paraliteratura, case sempre por mor de inconsistencias teóricas; e outros, como literatura ou cultura “de masas”, empíricos e superficiais, neutralizan os antagonismos sociais e as súas condicións concretas, ao tempo que dan por suposto que só un tipo determinado de cultura pertence ou pode pertencer ás

¹ Uso o termo no senso que lle da Antonio GRAMSCI no seu “Americanismo e Fordismo”; por motivos de accesibilidade, sigo unha antoloxía en inglés dos seus *Cadernos do Cárcere: Selections from the Prison Notebooks*, ed. Quentin Hoare e Geoffrey Nowell-Smith, London: Lawrence and Wishart, 1971 (reimp. 1998), pp. 279-318. Hai que matizar, non obstante, que o influxo americanista que chega a España vai xa moi desenvolvido nas direccións que apunta Gramsci e implica tamén unha toma de postura clara no contexto da Guerra Fría. Para unha contextualización histórica do americanismo, coas precisións que veño de facer, véxase Alex Callinicos, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge: Polity Press, 1989, pp. 121-171, especialmente pp. 132-144.

² Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977 (reimp. 1997), p. 185.

³ Para unha análise detida dos nomes posíbeis e a fundamentación do uso que lle hei dar aquí á “paraliteratura”, véxase Alain-Michel BOYER, *La paralittérature*, Paris: Presses Universitaires de France, Collection “Que sais-je?”, 1992, pp. 13-16, ou Daniel Couégnas, *Introduction à la Paralittérature*, Paris: Seuil, Collection “Poétique”, 1992, pp. 9-25. Cfr. tamén, malia desacordos graves, José María Díez Borque, *Literatura y cultura de masas. Estudio sobre la novela subliteraria*, Madrid: Al-Borak, 1972, pp. 13-105, especialmente pp. 23-46.

“masas”, fronte á “alta cultura” minoritaria. Incluso a de “paraliteratura”, que semella perfecta, é unha categoría problemática e pouco rigorosa dende o punto de vista histórico, xa que pretende abranguer unha inmensa cantidade de produtos de épocas e funcións sociais moi diferentes; e ao tentar combinar esta flexibilidade coa actual concepción hexemónica da comunicación e a cultura “de masas”, enraizada nas particularidades do capitalismo, corremos o risco de aplicar os parámetros do presente a prácticas sociais alleas a eles⁴. A este respecto, estou de acordo con Alain-Michel Boyer:

Comme la paralittérature ne peut se comprendre que dans un déroulement historique, il importe de la replacer dans l'économie des pratiques littéraires et de ne point se placer *sub specie aeternitatis*: si la notion s'est en fait imposée que tardivement dans l'histoire des lettres, elle possède néanmoins une genèse et une généalogie, puisque se développe, a partir du XVI^e siècle, et davantage encore à partir de la première partie du XIX^e siècle. Un secteur spécialisé de la production et de la diffusion dépourvu de prestige culturel, gouverné par des contraintes commerciales impérieuses, et qui doit s'adapter aux conditions matérielles et intellectuelles de ces classes que Gramsci appelle «subalternes et instrumentales». Face aux lectures uniformisantes de la paralittérature, il faut resituer dans leur pluralité et leur diversité les divers moments qui ont scandé son évolution, tout en tentant de distinguer telle ou quelle affirmation d'un membre de l'institution littéraire de l'opinion la plus généralement admise dans le public. Cependant, s'il n'existe pas, naturellement, de structures propres à l'ensemble de cette production, et qui se retrouveraient identiques du récit de colportage à la science-fiction, la paralittérature n'en comporte pas moins des traits constants, qui traversent les siècles: insérée dans l'histoire, elle est elle-même porteuse d'une histoire⁵.

A paraliteratura, como a literatura canonizada, concíbese dentro dun determinado modo de organización social que a condiciona en aspectos moi

⁴ Véxase Raymond Williams, “Means of communication as means of production”, en *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso, 1980 (reimp. 1997), pp. 50-63. Tamén, nun senso directamente referido á produción artística, Walter Benjamin, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 1998 (2^a ed.), pp. 115-134; máis en xeral, sobre a relación entre o desenvolvemento técnico da produción material e a arte, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 17-57.

⁵ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 42.

diversos, dende a produción e a difusión materiais ata o propio contido ideolóxico. Polo tanto, todo estudio sobre os sistemas paraliterarios occidentais da segunda metade deste século debe ter presentes as súas relacións coa organización económica e social capitalista e co seu desenvolvemento histórico, só así cabe explicar a división do traballo que os caracteriza; a proletarianización do autor paraliterario⁶, suxeito á redacción mecanizada para crear obxectos dos que logo é separado; a extracción dunha grande plusvalía por parte do editor a custo do traballo asalariado; e sobre todo a alienación do produtor, escindido neste caso entre a creación de valores de cambio e a de valores de uso⁷. Este último factor é importante porque, malia a cultura revolucionaria que se ensaiou no bando republicano durante a Guerra Civil, na sociedade española as prácticas literarias seguían vencelladas culturalmente cunha concepción idealista e individualista da produción artística; o problema co que se enfrontaron os autores paraliterarios dos que me hei ocupar foi o de desautomatizar esa idea para aplicar as técnicas literarias a prácticas culturais que se producían e consumían en condicións moi diferentes.

40 Ao contrario que o literario, o sistema paraliterario non se rexe por editoriais especializadas nos diferentes modos enunciativos (narrativa, drama, lírica), senón por xéneros iconolóxicos e coleccións que publican, alternada e regularmente dentro dunha mesma editorial, novidades de autores cos que os consumidores xa están familiarizados. O caso paradigmático deste réxime en España é o da Editorial Bruguera, que tivo especial éxito na novela de vaqueiros, na novela rosa e na detectivesca⁸. A medida que aumentaban o número de lectores e a circulación social dun xénero, creábanse novas coleccións, mantendo sempre a alternancia e a periodicidade mensual, quincenal ou semanal, segundo os casos. O éxito da novela de vaqueiros foi tal que medrou tamén o número de redactores que traballaban para Bruguera e a M(arcial) L(afuente)

⁶ Ao longo deste traballo hei empregar convencionalmente o masculino como forma non marcada, para designar colectivos nos que entran individuos de ambos sexos. Só farei a distinción de xénero gramatical nos casos en que aluda directamente a un/unha autor/a concreto/a.

⁷ A propósito da relación entre os modos de produción xeral e os modos de produción literaria, véxase Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London: NLB, 1976 (reimp. en London: Verso, 1998), pp. 44-63, especialmente pp. 49-53.

⁸ Á altura de 1978, Bruguera publicaba as seguintes coleccións de novelas de vaqueiros: "Búfalo Serie Roja", "Búfalo Serie Azul", "California", "Salvaje Texas", "Kansas", "Centaurus", "Colorado", "Calibre 44", "Hombres del Oeste", "Oeste Legendario", "Bisonte Serie Azul", "Bisonte Serie Roja", "Héroes del Oeste", "Ases del Oeste", "Héroes de la Pradera" e "Texas"; outras, como "El Virginiano", son posteriores.

Estefanía, pioneiro do xénero, sumáronsele Meadow Castle, Clark Carrados, Keith Luger e Silver Kane e, máis tarde, Lou Carrigan, Donald Curtis e Ralph Barby⁹. Outros autores en principio vencellados coa produción paraliteraria, e incluso co xénero do Oeste, ocupan un lugar diferente, sobre todo pola recepción social da súa obra. Tal é o caso dun escritor profesional como José Mallorquí, quen recibiu un trato case “literario” por parte da crítica e da prensa (as súas obras foron reseñadas e traducidas a varias linguas), e gozou dunha consideración social moi positiva que na Alemaña alcanzou dimensións enormes. Por outra banda, este tendía a escribir longas series de obras que, tanto pola súa construción formal coma polo seu réxime de redacción, estaban máis preto da novela por entregas ca da de vaqueiros, con todo o que iso implica. Por exemplo, fronte ás limitacións do autor de novelas semanais autónomas, Mallorquí podía axeitar o desenvolvemento argumental dos seus relatos ás reaccións do público, corrixiendo nunhas entregas os erros das anteriores ou dilatando, sen máis, os desenlaces. É certo que M. L. Estefanía foi durante algúns anos o autor español máis traducido, pero as condicións nas que escribían os seus compañeiros de Bruguera e el non se beneficiaron demasiado do éxito das súas obras; e algo do mesmo pode dicirse de Corín Tellado, autora de novelas que aínda hoxe se traducen a varias linguas e se publican en varios países dentro da colección “Harlequin” –moi vendida en Francia, no Canadá francófono e noutros países–, pero que mantivo ata hai poucos anos un ritmo de redacción moi intenso.

41

Á luz da lista de autores que dei un pouco máis arriba, e malia M. L. Estefanía, salta á vista que no xénero existe unha tendencia a firmar as obras con seudónimos exóticos, máis propios dun personaxe ca do autor e que acaban por adquirir unha dimensión moito maior cá do seudónimo literario; pois ben, é un fenómeno moi usual na paraliteratura toda que o “nome de portada” (termo que hei empregar en adiante) cobre certa autonomía alén da mera atribución da autoría e se convirta en parte coherente da mitoloxía do xénero. Tal ocorre, por exemplo, nas cubertas clásicas da novela de vaqueiros, onde o nome de portada forma unha unidade icónica coas ilustracións de Miguel García, Gilabert, Tree Lions, Enrique Martín e Jorge Sempere, entre outros. Alain-Michel Boyer¹⁰ fala a este respecto de “función autor”, alegando que os

⁹ Para algunhas curiosidades sobre os autores de novelas de vaqueiros, véxase o artigo (divulgativo) de Jacinto Antón, “¡Bang!: pistoleros de tercera, ventas de primera”, *El País*, 18-vii-1999, p. 34.

¹⁰ Alain-Michel Boyer, “Questions de paralittérature. La paralittérature face à la tradition orale et à l’ancienne rhétorique”, *Poétique* 98, 1994, pp. 131-151, especialmente 137-139.

lectores nunca buscan os nomes concretos dos autores nin os seusseudónimos, senón que adquiren novelas de coleccións que lles son familiares ou elixen ao chou as que aínda non leron; pero coído que, polo menos no noso xénero, o nome de portada garante uns contidos concretos dos que o público é consciente e que guían as súas eleccións (só hai que comparar a M. L. Estefanía con Silver Kane, por exemplo). O mesmo crítico comenta un caso que ratifica esta proposta: na serie de novelas do Oeste protagonizadas por un tal “San Antonio”, o nome que figura nas cubertas, onde soe ir o do autor, é o do personaxe, de tal xeito que as dúas funcións se mesturan¹¹. E incluso nas tapas das reedicións actuais das novelas de M. L. Estefanía aparece sempre, diante do seu nome, a fórmula “Autor:”, o cal semella ser unha prevención contra eses procesos de asimilación dos que fala Boyer. Non é casual que a maioría dos nomes de portada das novelas paraliterarias de vaqueiros españolas sexa de finxida orixe anglosaxona, porque así encaixan mellor na súa estética e na cultura do momento histórico no que se escriben (é unha crenza estendida a de que os nomes de portada corresponden a escuros autores norteamericanos ou británicos e as noveliñas son, en realidade, traducións importadas dos Estados Unidos de América xunto con outros tantos produtos culturais).

42

O importante, daquela, parece ser o exotismo doseudónimo, e non a súa relación unívoca cun só xénero: de aí que un mesmo firmara novelas moi diversas, como Keith Luger, autor de novela de vaqueiros e ás veces de novela negra, e mesmo cambiase de editorial, como Lou Carrigan¹²; e de aí que os redactores que traballaban na Editorial Ceres, especializada nos xéneros bélico e de aventuras e na ciencia ficción, publicasen obras de todo tipo baixo cadanseusseudónimos de vaga aparencia anglófona¹³. Se cadra resulta

¹¹ O exemplo está en Alain-Michel Boyer, *art. cit.*, p. 138: “Avec «San Antonio», nous parvenons à un cas extrême: le nom de l’auteur réel a non seulement été effacé par celui du héros, mais ce dernier est devenu l’auteur du livre; au terme du processus, San Antonio finit par «signer» les autres livres de Frédéric Dard [o autor real]”.

¹² Por exemplo: Lou Carrigan, *Sobra un cadáver*, Barcelona: Bruguera [“Punto Rojo”], abril 1978 (2ª ed.); *Flores de Hibisco*, Barcelona: Ceres, col. “TAM-TAM”, 1982; *Provisionalmente vivo*, Barcelona: Ceres, col. “TAM-TAM”, 1982; *Me enterrarán en Texas*, Barcelona: Ediciones B, col. “Oeste legendario”, junio 1987; *La luz del poder*, Barcelona: Ediciones B, col. “La conquista del espacio”, agosto 1990.

¹³ Así, Rocco Sarto publicou, na bélica colección “Metralha”, *Cuerpo de combate* e *Muerte al invasor*, e na aventureira “Tam-Tam”, *Extraño Safari* e *La bestia aguarda*; Lucky Marty, *Rubia lanzallamas*, *Infierno verde* e *Diamantes negros*; Alex Simmons, *Una trinchera cualquiera*, *El misterioso “Bigfeet”* e *Cazad a los furtivos*; Elliot Dooley, *Tres voluntarios*, *Sangre en el océano* e *El puente embrujado*; e Alan Parker, *Submarino pirata*, *Dos hombres, una mujer y un tesoro* e *Sangre y diamantes*.

abraiante a versatilidade dos autores, pero é que as diferencias entre os distintos modelos paraliterarios non radican tanto nas cuestións formais –no senso máis abstracto do termo–, coma no *atrezzo*; cómpre, entón, que calquera teoría ao respecto se basee, como mínimo, na imbricación de formas e iconoloxía, para logo contextualizar histórica e socialmente os produtos. Sen embargo, a maior parte das clasificacións que se levan proposto, polo menos con respecto ao sistema paraliterario español, son de natureza estrutural ou formalista. Moi representativa é a de Ramón Barce¹⁴, quen reconece tres tipos de xéneros paraliterarios, segundo predominen tematicamente a acción (novela de aventuras, na que se engloba a de vaqueiros), o misterio (policial) ou o sentimentalismo (rosa). Esta proposta, que Barce insinúa nun breve parágrafo, resulta útil, pero é tan imprecisa que nela agroman polo menos dous problemas: o primeiro é que as súas categorías describen tendencias de calquera narración e non fenómenos propios da paraliteratura; o segundo é que, ademais, mestura nun mesmo tipo xéneros que eran producidos e recibidos socialmente como repertorios diferenciados¹⁵.

Pode ocorrer que dous xéneros de técnicas e “mitoloxías” practicamente idénticas sexan producidos e recibidos como modelos independentes. Por exemplo, a diferenza entre a novela bélica e a de aventuras, que pola clasificación de Barce quedan equiparadas, está na actitude ideolóxica e cultural dende a cal se representa o contexto histórico da ficción: se ambas se sitúan en emprazamentos exóticos, xeralmente colonias do norte de África, e mesturan

¹⁴ Véxase Ramón Barce, “Arrabales de la literatura”, en VV. AA., *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid: C. S. I. C., 1971, pp. 197-204, moi especialmente a p. 199.

¹⁵ Así nolo amosan xa os textos de contraportada: “El suspense más insoportablemente atroz... El misterio más apasionante... La acción más desencadenada... Hallará siempre todo ello en los relatos policíacos de la popularísima colección “Punto Rojo”; e noutro lugar: “Los relatos policíacos más apasionantes en la colección “Punto Rojo”, donde hallará siempre el título capaz de desbordar el interés del más escéptico y abúlico de los lectores”. Polo contrario, “Editorial Ceres brinda a sus fieles lectores la colección Tam-Tam, destinada a todos los amantes de la aventura, en cuyas novelas encontrarán los temas más interesantes, en exóticos ambientes, donde el sexo, la violencia y la acción toman carta de naturaleza”. A novela de vaqueiros ten os seus propios atractivos: “Desde ahora Editorial Bruguera S. A. publica en calidad de novedad exclusiva en sus series Centauro y Oeste Legendario las primeras ediciones de las obras de M. L. Estefanía, el autor mundialmente famoso que a través de sus relatos llenos de fuerza y colorido, ha sabido prestar nueva vida a los esforzados personajes que forjaron la leyenda del viejo y salvaje Oeste”. Tamén: “Las novelas de M. L. Estefanía que en calidad de novedad exclusiva publica Editorial Bruguera S.A. puede leerlas hoy mismo, adquiriendo los volúmenes de las colecciones Centauro y Oeste Legendario, dedicadas a la primera edición de las obras de este autor. M. L. Estefanía, maestro indiscutible del género Oeste, ha creado para nosotros una fabulosa galería de personajes rudos y violentos, cuyas salvajes pasiones sólo pueden frenar la cuerda o una bala”.

violencia, erotismo e intrigas de espionaxe, a novela de aventuras localízase a principios de século en lugares vagos que son mero pano de fondo das accións, mentres que a bélica acolle alusións máis fondas a eventos históricos da IIª Guerra Mundial, que seguían vivos na conciencia colectiva. A novela de aventuras nunca problematiza fenómenos como o colonialismo, senón que os presenta como algo dado e preexistente, na ficción como no mundo real; a bélica, en troques, imbrícaos nun contexto real, neste caso o da IIª Guerra Mundial, no que a expansión imperialista, en África coma noutros sitios, se atopa con accións de resistencia realmente organizadas¹⁶. Dende esta perspectiva, cabe explicar a confluencia da novela bélica coa de aventuras, a mediados dos anos oitenta, como froito de novas condicións históricas que esixen un novo *epos* onde se poida recoñecer os inimigos do presente; coa suposta fin da Guerra Fría tralas medidas neoliberais da *perestroika* e coa consolidación da transición democrático-burguesa do último fascismo de Europa, reificase a memoria da IIª Guerra Mundial e a versión oficial desta queda instrumentalizada e banalizada cultural e ideoloxicamente; o imperialismo dábase por finalizado tamén, unha vez que no marco do neocolonialismo se instituíran novas formas de opresión, menos evidentes que o dominio directo e descuberto.

44

Ao analizar a mitoloxía convencional anglosaxona do “Viejo y Salvaje Oeste”, herdeira das novelas de Fenimore Cooper e Zane Grey, difundida a través dos *westerns* cinematográficos e perpetuada na paraliteratura ata os nosos días, salta á vista que tamén deriva dun lento proceso de idealización ou “epificación” dun tempo histórico xa afastado dabondo (neste caso o da colonización das afastadas terras do oeste de Norteamérica, marcado polo enfrontamento dos bandos antagónicos de colonos e nativos americanos)¹⁷. Pero nos produtos aos que me hei referir aquí, o asunto da conquista das terras foi

¹⁶ Hai, entre outras cousas, alusións á loita antiimperialista: “Conocía [o narrador] suficientemente los entretelones de la guerra como para adivinar de quiénes se trataba. Había innumerables grupos de árabes de distintas ideologías que pretendían obtener cosas diferentes de aquella guerra que se les había echado encima. Grupos nacionalistas que buscaban una independencia total, grupos germanófilos que trabajaban directamente para los alemanes y grupos que sólo se ocupaban de echar una mano al mejor postor. Los tres árabes que nos encañonaban, según mis cálculos, pertenecían a este último estrato de enemigos. Yo no los culpaba. Los británicos habíamos tenido una larga trayectoria de ocupación y no éramos sus amados benefactores. Pero no tenía intención de explicarles que era partidario de las naciones soberanas y del fin de los imperios. Tampoco creí que les interesaran mis posiciones liberales.” (Rocco Sarto, *Cuerpo de combate*, Barcelona: Ceres [“Metralia”], novembro 1982, pp. 42-43).

¹⁷ Para unha completa análise da imaxinería do *western* anglosaxón en distintos soportes, véxase John Cawelti, *The six-gun mystique*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1971.

substituído case completamente polo conflito entre o propietario e os seus asalariados e, noutras esferas, entre o grande terratenente–gandeiro e os pequenos propietarios, partidarios do reparto das terras para facilitar o tendido do ferrocarril e a consolidación da organización urbana; é dicir, que en lugar da coñecida mitoloxía do asentamento, na novela paraliteraria de vaqueiros española aparece xa a da organización económica, onde os enfrontamentos cos nativos americanos son xa un pasado do que case non perviven rastros. A pesar de dita distancia iconolóxica, bastantes autores manteñen que o xénero novelístico do Oeste xorde gracias ao éxito comercial do seu equivalente cinematográfico, como unha especie de estratexia mercantil¹⁸; pois ben, aceptar iso sen entrar a analizar por qué aparece a “épica” do Oeste nunhas determinadas condicións históricas e sociais, é tanto como banalizar doutra volta estes produtos reducíndoos á vaga e abstracta categoría de “cultura de masas”.

2. A novela de vaqueiros como xénero textual

É sabido que as condicións de produción, difusión e consumo de toda forma cultural, incluso das máis sacralizadas, determinan fondamente a súa constitución formal e estrutural; por iso o título deste traballo alude ao formato editorial de noventa e seis páxinas en 8º que caracteriza as novelas de vaqueiros dos últimos vintecinco ou trinta anos; e por iso convíña explicar algunhas xeralidades sobre o sistema paraliterario antes de entrar en materia. Nun principio, as novelas de vaqueiros editábanse en cento vinteoito páxinas do mesmo tamaño, correspondentes a oito pregos, e houbo bastantes tiradas en 160 páxinas en 16º (72x150 mm.) dentro da colección “Minilibros Serie Oeste” de Bruguera; pero nos anos setenta xeralizouse a composición en noventa e seis páxinas, que dende entón caracteriza aos produtos paraliterarios españois. As famosas marxes de redacción que as editoriais lles deixaban aos autores maniféstanse tamén no produto final, e polo tanto, cando un pouco máis adiante analice os modos enunciativos do xénero, o seu sentido argumental e os tipos de finais, cumprirá lembrar estas peculiaridades materiais¹⁹.

¹⁸ Véxase, por exemplo, Antonio García Berrio e Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 185, ou Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, s. v. “Novela del Oeste”.

¹⁹ Para unha (discutible pero moi rigorosa) análise do modelo paraliterario de acordo coa tipoloxía de relacións textuais de Gérard Genette, véxase Daniel Couégnas, *op. cit.*, pp. 55-79 e 129-149. Para

A maior parte das novelas de vaqueiros escríbense entre os primeiros anos cincuenta e os últimos setenta, e nesas case tres décadas de produción percíbese unha evolución, que nos leva dende o temperán modelo realista de M. L. Estefanía, Keith Luger e Meadow Castle, ata as serodias novelas “idealistas” de Lou Carrigan, Ralph Barby e outros autores, pasando pola radical modernización das formas que representa Silver Kane²⁰. Na primeira etapa preséntanse esencialmente conflitos sociais, como o reparto das terras, o enfrontamento entre propietario e asalariados ou as consecuencias individuais e colectivas das guerras, a través de enunciadores moi lacónicos e da narración escénica. Na segunda, a da modernización de técnicas e iconoloxía por Silver Kane, non só se aderezan os temas previos con elementos de terror e erotismo chusco, senón que tamén se lle confire maior papel ao narrador, proléptico e irónico, e se desmitifica aos personaxes, alleos por completo á idealización dos de M. L. Estefanía ou Meadow Castle²¹. (Convén salientar que algúns dos recursos de Silver Kane, como os diálogos absurdos, o humor grotesco e a ironía do narrador, xa os vaticinara nalgunhas das súas novelas Keith Luger, que vén ser un fío entre as dúas estéticas, malia estar máis preto da primeira.) Na terceira, movemento de síntese encarnado en Lou Carrigan, Ralph Barby e outros autores serodios, vólvese ao mesmo tipo de utopía do modelo clásico e prodúcense obras idealistas dirixidas por un narrador moi dado a grandes descrições e a inserir apreciacións propias na usual narración escénica, pero carente de toda distancia ou ironía fronte á época e aos eventos representados. Se a forma temperá aspiraba á inmediatez e o modelo de Silver Kane subliñaba a mediación narratorial e a convencionalidade da ficción a través de

un exemplo práctico de cómo vencilar a produción e o consumo coa constitución formal dos textos dende unha perspectiva sociolóxica, véxase Jean-François Botrel, “La novela por entregas: unidad de creación y de consumo”, en Jean-François Botrel e Serge Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia [“Literatura y Sociedad”], 1976, pp. 111-155.

²⁰ Esta cronoloxía está establecida sobre as primeiras edicións. Ao longo deste traballo hei acreditar as citas de novelas de vaqueiros indicando en nota ao pé de páxina o autor, o título e a páxina correspondente na edición que manexo, da que se dan todos os detalles posibles no *corpus* que figura ao final. Se cito alí obras publicadas nos anos noventa e nos últimos oitenta, cómpre ter presente que son reedicións máis ou menos serodias de novelas preexistentes, escritas nos anos cincuenta, sesenta e setenta. Tentarei detallar sempre ao máximo as referencias bibliográficas das edicións que manexo, indicando lugar, editorial (case sempre Bruguera ou Ediciones B) e colección; no que se refire á data, procurarei dar sempre mes e ano, aunque ás veces non será posíbel afinarmos demasiado pola propia imprecisión dos datos incluídos nas novelas.

²¹ Unha mostra típica da tendencia proléptica dos narradores de Silver Kane pode ser a seguinte: “Y miró al vacío. En algunos momentos tenía la sensación de que la paz la había perdido para siempre. Pero aún no podía imaginar nada. Aún no podía pensar que acababan de abrirse otra vez las puertas del infierno.” (Silver Kane, *¡Ha salido el diablo!*, p. 9). Moi a miúdo, en Silver Kane aparecen comentarios deste estilo antes dun corte tipográfico e narrativo no desenvolvemento do capítulo.

técnicas desnaturalizadoras, no modelo serodio mestúranse as dúas formas baixo a omnipresencia do enunciador principal e, nalgunhas obras de Ralph Barby, desaparece case por completo o diálogo. Semella, entón, que as propias formas do xénero acaban por reificarse, no seu vreiro dende o estatismo inicial á construción dialéctica e, finalmente, de volta ao estatismo, desprovisto do seu senso orixinal.

Forma e enunciación da novela de vaqueiros

Se toda novela paraliteraria se organiza en capítulos curtos, nas de vaqueiros cada un deles adoita desglosarse, á súa vez, en distintos segmentos que se engarzan sucesivamente; pois ben, de acordo coa evolución do xénero que veño de propor, esta fragmentariedade dos relatos ten funcións variábeis segundo os autores: namentres que nos da primeira etapa serve para marcar o entrelazamento ou o cambio de foco narrativo, en Silver Kane pasa a ser un procedemento estrañante que marca nós argumentais e elipses indefinidas ou algún *deus ex machina* que mina a verosimilitude causal dos desenvolvementos. Abofé que o lector non ignora que ás veces as condicións de redacción destas novelas esixían unha resolución rápida, pero o efecto desnaturalizador funciona aínda sen ser intencionado (e cabería argüír que nalgúns casos si que o é)²². Por outra parte, a disposición dos eventos acostuma a ser lineal, de acordo coas convencións temporais do realismo “inmanente”, e a súa concatenación quere ser sempre lóxica, pero a necesidade causal que rexe os acontecementos da historia só se dá comprendido *a posteriori*. Isto ten que ver tanto co xeito en que o enunciador principal imbrica as distintas escenas das que se compón unha novela de vaqueiros, coma coa propia construción argumental desta; ao meu parecer, a cuestión principal é saber que se conta nunha novela de vaqueiros, porque ambas as dúas facetas están estreitamente vencelladas entre si e coa mitoloxía mesma do xénero, como procurarei facer ver en diante.

²² Ben sei que esta postura implica aceptar que a novela de vaqueiros, e a paraliteratura en xeral, non teñen por que ser tan só produtos evasivos; pero é que non resulta moi verosímil que consumir un xénero moi violento e case sempre centrado nos problemas de reparto das terras axude a esquecer unha guerra civil e unhas relacións sociais moi conflictivas. Con todo, exemplos daquela tendencia son José María Díez Borque, *op. cit.*, *passim* pero especialmente pp. 11-71 e 221-235, e Ramón Barce, art. cit., especialmente pp. 201-204; noutro xénero paraliterario, véxase Andrés Amorós, *Sociología de una novela rosa*, Madrid: Taurus, 1969.

O narrador da novela de vaqueiros, que vén ser a “voz do autor”²³, ten diversos acentos enunciativos segundo o intre da novela en que nos atopemos: nas “escenas”, vertebradas por pasaxes narrativas, bandea entre o afán de obxectividade e a narración épica chea de apostilas, mentres que nos principios e nos finais non dialogais asume unha maior relevancia e ben presenta o contorno social onde ten lugar a acción ou a algún dos protagonistas, ben pecha a narración. Nos momentos de relato escénico, as intervencións dos personaxes achegan a maior parte da información e a voz do autor limítase a introducir, en breves acoutacións, datos contextuais que resultarían inverosímiles postos en estilo directo; isto soe implicar unha menor presenza narratorial, que impide as evocacións (usuais, por exemplo, no xénero bélico) e esixe convencións e técnicas novas, pero que permite a mediación pragmática en favor do heroe e da causa pola que traballa; e iso si, fai que ás veces os comentarios en estilo directo dos personaxes resulten un pouco artificiosos:

48

– Me llamo Jennifer –replicó la muchacha al estrechar la mano del alto cow-boy.

– Si no he tenido ocasión de escuchar ese nombre más de quinientas veces en el camino, diría que me quedo corto.

– Mi padre es un exagerado... No he visto un rostro tan curtido o castigado como el tuyo. Indica que has sido azotado por los vientos y soles de llanuras, montañas y desiertos.

– Es una magnífica observación. Llegué a Billings cansado de buscar fortuna en los campos mineros de Anaconda, Montana, y tuve la suerte de encontrar en mi camino a su padre. Pero a lo que más tiempo he dedicado toda mi vida ha sido a la persecución de caballos en las montañas. Hoy tiene en su equipo al mejor cow-boy de la Unión y al hombre que más entiende de caballos.

– Estaba seguro de que lo soltarías –rió francamente el padre de la muchacha.

– Pues a mí no me hace ninguna gracia escuchar esas fanfarronerías –repuso Jennifer.

Los cow-boys del equipo reían de una manera escandalosa.

²³ Empleo a terminoloxía proposta por Mikhail M. Bakhtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993; véxanse as pp. 15-70 e, en menor medida, 71-111. No que segue transcribo o nome do teórico ruso sempre como Mikhail M. Bakhtín, independentemente da transcripción que figure na cuberta das obras citadas.

– Tengo como virtud, si como tal se puede considerar, decir siempre lo que pienso. Le advierto que el ser mujer e hija del patrón, aun siendo tan bonita como es, no le asiste ningún derecho a hablarme de esa forma²⁴.

A causa dese afán de inmediatez e obxectividade da voz do autor, que nos momentos serios elude todo comentario agás a ponderación da habilidade do heroe coas armas, será tamén nos diálogos onde se establece máis claramente o contraste entre os bandos de protagonistas e antagonistas. O narrador limítase entón a facer acoutacións e a indicar de cando en vez, en estilo indirecto ou indirecto libre, pensamentos dos personaxes:

– Barny se iba a encargar de ello [de resolver un problema de propiedade duns pastos].

– ¿Cuándo?

– Me dijo que hoy o mañana iría a hablar con McQueen –la joven se estremeció, recordando la mano húmeda de Barny sobre la suya.

– ¿No sabe si ha hablado ya con él?

– No.

– Me gustaría charlar un rato con Barny.

La muchacha se dijo que no tenía ningún derecho a sospechar de su capataz. Quizá ella le había tomado un poco de manía últimamente, porque él se le estaba insinuando, pero después de todo, Barny llevaba muchos años en el rancho, había sido fiel a su padre, había convertido el trabajo del rancho en el principio y fin de su vida. Sí, era cierto que le resultaba desagradable su compañía últimamente, pero eso no le autorizaba a considerarlo como un asesino²⁵.

A propia evolución do xénero marca, tamén, a variedade de formas do epíteto épico das que se vale a cotío a voz do autor para designar os personaxes: así, o *sheriff* é “el de la placa” ou “el representante de la ley”, os personaxes masculinos –case sempre o heroe, pero poden ser outros– son “el jinete”, “el forastero”, “el alto *cowboy*”, “el robusto muchacho” ou “el gigante”, e os femininos, de acordo co *cliché*, “la hermosa muchacha” ou “la sagaz joven”; xa expliquei que da man de Silver Kane o idealismo da novela de vaqueiros temperará

²⁴ M. L. Estefanía, *Familia Satánica*, pp. 24-25.

²⁵ Keith Luger, *Una fosa para ti*, p. 78.

hase trocar en ironía e humor grotesco e macabro, e o narrador, sempre moi explícito, alude aos personaxes como “el mastuerzo”, “el mastodonte”, “la impresionante hembra” ou “el monumento”; á fin, na terceira etapa vólvese ás fórmulas puramente funcionais xa coñecidas. O tono distanciado da voz auto-rial de Silver Kane, que denota unha nova actitude cara á ficción e ás súas convencións e estereotipos, vai acompañado moitas veces de violentas rupturas da verosimilitude e do “decoro”; por exemplo, aparecen comparacións de elementos da ficción con referentes da vida real da segunda metade do século XX, e numerosos personaxes ridiculizados, tanto pola “voz do autor” coma polas súas propias, representadas en estilo directo:

La muerte del otro aún fue más espectacular.

En el momento del disparo estaba tratando de saltar hacia atrás para huir, y el impulso que él mismo había tomado, unido al impulso de la bala, le convirtió materialmente en una especie de OVNI. Pasó por encima de la barra, estuvo a punto de ganar el campeonato mundial de salto de altura (eso sí, un salto de altura *post-mortem*) y acabó estrellándose contra el enorme espejo que había detrás de la barra. Eso sí, cayó de lleno sobre una tía estupenda pintada en el espejo y la cual se tensaba las medias negras junto a unas letras que decían: «Hasta los muertos me buscan».²⁶

El hombre que había estado de guardia en la puerta entró un minuto después. Era un tipo de pésima catadura, un verdadero anormal, y se llamaba Gordon. Arrastrando las letras dijo:

–Heeeee oiiiiido lo que hablaaaaaaaban, jefeeeeeeee...

–¿Y qué?

–A mí no me importaaaaa no veeeeerle la caraaaaa a una chicaaaaa.

–Pues en eso estáis empatados.

–¿Por queeeeeé?

–Porque las chicas prefieren no vértela tampoco a ti.

–Meeeeemos [*sic*] broooooomas, jefeeee...

–¿Bromas yo? La madre que te parió.²⁷

O gusto polo elemento grotesco atinxe tamén á figura do heroe, o cal pode declarar que a súa increíble habilidade co *colt*, que vén de salvarlle a vida a unha

²⁶ Silver Kane, *Cuestión de faldas, cuestión de muerte*, p. 76.

²⁷ Silver Kane, *La bestia*, p. 7.

moza, é “pura chiripa”²⁸. O tipo de heroe da etapa temperá ten pouco que ver con isto, e ao abraio da concorrancia ante o seu dominio do revólver respondería, en troques, algo máis solemne sobre as ensinanzas dun seu mestre –méntase un par de veces a John Ringo, famoso pistoleiro que existiu en realidade– ou sobre as dificultades da súa vida. Nunha escena de duelo, por exemplo, o protagonista habería actuar así:

La ayuda le llegó de donde menos lo esperaba, en el instante en que la potranca sintiéndose repentinamente hembra, se acercaba al semental con el cuerpo tembloroso como si solicitara su protección de macho.

¡Zing!

Un jinete montado en una yegua vieja, huesuda, medio ciega y medio sorda, acababa de disparar su rifle, abatiendo al llamado Hubert, cambiando a continuación la trayectoria del tiro y encañonando a Sam.

–Ahora o nunca –murmuró Caleb.

Clavó la rodezuela de la espuela izquierda en el vientre de la potranca, la cual se levantó de manos.

¡Zing!

¡Bang!

¡Zing...! ¡Zing...!

¡Bang...! ¡Bang...! ¡Bang...!

Es decir, Sam disparó contra el jinete de la yegua medio ciega y medio sorda, en tanto Martin disparaba su revólver contra él y Bob disparaba también su rifle.

Caleb efectuó tres disparos de revólver.

Martin, Sam y Bob, alcanzados por las balas del revólver del desbravador, cayeron para no levantarse más.

El jinete de la yegua se tambaleó, al mismo tiempo que la potranca lanzaba un relincho penetrante, se levantaba sobre sus manos, se sentaba en tierra y miraba a “Cristóbal” como si se despediera de él.

Caleb se apeó rápidamente y corrió hacia el jinete de la yegua cuando ésta se derrumbaba.

– ¡Amigo!

Era el hombre desaliñado y baboso, que había recibido un balazo en el pecho y estaba debajo de la vieja yegua, la cual había muerto de un modo fulminante.

²⁸ Silver Kane, *Una tumba de mármol rosa*, p. 18.

- ¡Amigo, voy a sacarle de ahí debajo y...!
- El hombre de los cabellos blanquísimos meneó la cabeza.
- Es... es inútil..., hijo –bisbiseó–. Si me sacaras de debajo de la yegua se... sería como... como si le sacaras el cuchillo de la... de la herida a un hombre... hombre que lo tiene clavado hasta las cachas.
- ¡No puedo dejarle morir así!
- ¿Qué más da..., qué más da así que de otra forma?
- ¡Me ha salvado la vida...! ¡Le debo la vida!
- Me iré al otro... otro mundo con la... con la satisfacción de haber... haber hecho la única buena acción de mi vida²⁹.

Aquí tamén é de salientar a técnica, típica, coa que se reflicte o enfrontamento. O afán de dinamismo chega a tal punto que primeiro se transcriben os sons dos disparos e o grito de Caleb ao recoñecer o moribundo, e logo a “voz do autor” explica directamente a situación, tras manter o suspense un intre máis.

Malia a marxe de liberdade que deixa o relato escénico, xa dixeran que a maior riqueza enunciativa da voz do autor dáse en principios e finais se estes non son dialogais: nos principios abundan narracións lentas e descricións morosas onde se enmarca a acción e os personaxes no seu medio social, de acordo coas convencións do realismo burgués decimonónico; e nos finais resólvense rapidamente as tramas, “poñendo as cousas no seu sitio” dun xeito que ás veces semella precipitado, con elipses indefinidas e marcadas tipograficamente con espazos en branco ou con liñas de asteriscos, e algún *deus ex machina*. No principio esbózase o conflito que desencadea a acción, ás veces, cun diálogo que flúe a eito e case sen acoutacións e, outras, a través dunha extensa intervención a cargo da voz do autor, onde se amorean elementos icnolóxicos propios do xénero e mesmo apuntes metarreferenciais que subliñan a presenza dos estereotipos da novela de vaqueiros. Pode cambiar a orientación do seu discurso, pero en todo caso trátase de amosar os personaxes en situación³⁰. De certo, a clave da forma da novela de vaqueiros parece estar

²⁹ Meadow Castle, *Volvió solo*, pp. 93-94 (sobre 128 páxinas).

³⁰ Nestes *incipit* autorais descritivos pode pintarse, por exemplo, a un típico *cow-boy* pertrechado cos seus atributos caracterizadores: “Una camisa bastante ajada, con las mangas recogidas hasta algo más arriba del codo. Altas botas de montar muy arrugadas y cortadas en algunas de las arrugas. El pantalón embutido en ellas, brillaba por el uso y la suciedad. Un chaleco con piel de cordero por dentro, pero cuyo color era difícil poder adivinar. Un cinturón-canana con un «Colt» a cada lado. El

nesta tensión entre a difuminación das pegadas do narrador e a súa presenza marcada, entre a inmediatez e unha obstrucción que estraña ao lector con trucos non sempre involuntarios:

Es muy difícil que en una leyenda o pequeña historia del Oeste, no figure como epicentro de la misma un *saloon* o cantina, como más vulgarmente era conocido este tipo de local.

En las poblaciones de pequeño censo, la cantina era el lugar de reunión y todos los problemas solían solucionarse allí.

Los propietarios de estos locales se convertían en árbitros y su influencia era indudable.

Ellos, en realidad, influían en las autoridades y señalaban con el índice a las personas que debían ostentar los cargos.

En núcleos más numerosos, donde abundaban los locales de este tipo, siempre había algún propietario que tenía ascendiente sobre los demás y en este caso, escudado en empleados y amigos con rara habilidad en el manejo del revólver o el cuchillo.

Laramie había ido creciendo de manera rápida.

El ferrocarril hizo de esta pequeña población el centro y mercado ganadero de las llanuras, por las que se extendían importantes ganaderías en virtud de una cesión barata de terrenos.

La importancia de Laramie fue creciendo hasta el extremo de competir con Cheyenne incluso en el número de locales.

También el número de almacenes hablaba de la importancia de las poblaciones.

En cien millas a la redonda se había poblado el campo de infinitos ranchos y millares de reses.

sombrero, como el chaleco, resultaba difícil saber de qué color era muchos meses antes de hacerse el primer agujero en la copa del mismo. Las alas se mantenían algo erguidas. Este sombrero iba echado hacia atrás y dejaba ver una frente espaciosa y el nacimiento del cabello muy negro y ondulado. Las facciones, correctas. La boca bien dibujada, y los ojos brillaban como el acero a fuerza de negrura. Desde el sombrero a las espuelas de plata con grandes rodela del mismo metal, no habría menos de seis pies y algunas pulgadas. Con la brida del caballo sobre el hombro, avanzaba lentamente por el centro de la calle, que en realidad, era un río enorme de polvo. Los pies del jinete se ocultaban en el mismo. El caballo hacía una digna pareja con el jinete. De una alzada poco corriente y la piel puesta a modo de pijama sobre el esqueleto. Tampoco el jinete estaba sobrado de grasas, pero los músculos parecían elásticos y potentes. Cualquier movimiento que hacía con la mano, suponía un baile de músculos con el antebrazo. La piel era muy oscura. Se apreciaba que el sol y los vientos habían dejado su huella en ella. La silla cheyenne que llevaba el animal, era una verdadera obra de arte. Así como los atalajes complementarios. De una funda, también de cuero repujado, salía la culata de un rifle. Y enrollados a la perilla de la silla, un látigo y un lazo. Era el atuendo inconfundible de un *cow-boy*." (M. L. Estefanía, *Por una silla cheyenne*, pp. 5-6).

Alex Atwood era el dueño de uno de esos locales, de los más frecuentados por ganaderos, *cow-boys*, conductores y granjeros. [...]

Al principio de nuestro relato, June [a camareira máis atractiva do *Saloon*] fue llamada por Alex, que estaba sentado con unos amigos³¹.

E así introdúcese o diálogo entre os distintos personaxes, que vai conducindo o desenvolvemento da acción. Nesta pasaxe xa aparecen non só o ferrocarril, cos cambios que provoca nas relacións sociais, senón tamén as referencias ás novas condicións da vida urbana, enfrontadas aos pasados nómadas que os protagonistas evocan de cotío; porque realmente o que se relata nas novelas de vaqueiros é o proceso de integración dun heroe antes nómada na cultura sedentaria, que representa simbolicamente o tránsito de toda unha sociedade, xestada na colonización, cara a un novo modo de organización económica. Velaí o motivo de que a subtrama sentimental só se introduza nun segundo momento e se resuelva case a modo de epílogo ou fin da acción, en finais illados tipograficamente do resto do último capítulo, ou mesmo presentados como un máis no cómputo xeral da novela, cun título que alude á súa condición de peche³². Un dos mellores exemplos de final illado tipograficamente que teño atopado é o seguinte:

54

La revisión hecha en el rodeo descubrió las sillas preparadas con púas y varios caballos resabiados. Al tratar de evitar la prisión y recurrir a las armas murieron varios. Y Mike encontró entre los caballos los dos que fue buscando.

Dolly y Allan estaban enamorados, y así se lo comunicaron³³.

Conflúen aquí, nun *deus ex machina* extremo, catro das tramas que antes se entrelazaran durante toda a novela para presentar o conflito habitual entre os grandes gandeiros e os pequenos propietarios, que xa quedara resolto antes, anque non explicado. Outra mostra de final autorial case epilodal do propio Estefanía, menos espectacular anque igualmente típica, é a que segue, tamén moi condensada:

³¹ M. L. Estefanía, *Caricia de muerte*, pp. 5-6.

³² O último capítulo se titula "Final" en *Caciques de la muerte*, *Grupo de delincuentes*, *La ley del naipe* e *Lluvia de plomo*, de M. L. Estefanía, e en *Ha salido el diablo*, de Silver Kane; "conclusión" en *Por una silla cheyenne*, de M. L. Estefanía; e "éste es el final" en todas as novelas que coñezo de Lou Carrigan.

³³ M. L. Estefanía, *Ganadero resentido*, p. 96.

A la mañana siguiente se hacía recuento de las víctimas.

Había frente a la prisión veintidós cadáveres.

Entre ellos, se hallaban los conocidos nuestros, sin excluir a Paul y Alwin.

También el abogado había muerto. El que faltaba, era Douglas. El detenido fue sacado para colgar. Y al ver los muertos, después de oír durante la noche el tiroteo, se quedó aterrado.

Le colgaron allí mismo.

Mike, que era capitán de rurales, regresó a su puesto en Laredo después de que el ganado que tenían almacenado los cuatrerros fue sacado de allí. El objetivo de su misión era localizar a Charmers. Y él solo se presentó en Santone.

De Patty no se supo nada hasta que no envió un emisario con poderes para vender su parte en el rancho. Se iba a casar en Dallas.

Alexis se casaba con Weston³⁴.

E tamén poden aparecer finais puramente epilogais tipo *nachgeschichte*, como este:

55

Un año más tarde de estos acontecimientos, Leo Kerr regresaba, en compañía de su madre y hermana, para contraer matrimonio con Kitty.

Había abandonado a los federales para convertirse en un famoso abogado.

Se instaló en Denver.

El sheriff entregó los diez mil dólares que Leo encontró en casa de Tom, al [*sic*] socio de Mosley, que era una de las personas más estimadas del territorio.

Minnie y Rod se habían casado seis meses antes del regreso de Leo.

El gobernador asistió a la boda de Kitty y Leo, y firmó como testigo. Mack, el herrero y padre de Minnie, se reunía en el despacho de Leo, en compañía de sus [*sic*] hijo político, todos los días.

Ninguno de los tres dejaron de hablar de lo sucedido durante muchos años³⁵.

³⁴ M. L. Estefanía, *La gran comedia*, pp. 95-96.

³⁵ M. L. Estefanía, *¡Llegará vuestra muerte!*, pp. 95-96.

¿Que pode significar esta tendencia aos desenlaces epiloxais case autónomos? Bastantes críticos entenden que os produtos paraliterarios veñen ser por natureza unha concatenación gratuíta de lances, pero sinalan ao mesmo tempo que neles o final é o momento de verdadeira trascendencia, unha “angustiosa necesidade” en palabras de Ramón Barce³⁶. Ademais dunha contradicción de base na teoría, isto supón que a paraliteratura toda se reduce a empatar aventuras sen elo causal ningún ata que se alcanza o mínimo de páxinas requiridas pola editorial e se arranxa un brusco desenlace que satisfaga as expectativas do consumidor. E coido que na novela de vaqueiros o caso é distinto, pois as escenas que vertebran a narración e fían os duelos seguen unha causalidade inexorábel, que semella intervención do *fatum* ou puro *deus ex machina*, pero que funciona: o duelo, por exemplo, é sempre parte dunha escena que ten un antes e un despois nidiamente trebellados no desenvolvemento argumental da obra.

56 A lectura que quero propor insiste no proceso de transformación (utópica, claro) da comunidade antes que na suposta orientación deste a un fin no que individuo e sociedade quedan idealmente harmonizados. A novela de vaqueiros sería, logo, un xénero non teleolóxico, pero non no mesmo senso que o relato cabaleiresco, onde só se engarzan lances sen máis solución causal que o vieiro dos protagonistas, ou a novela por entregas –e as obras de Mallorquí–, onde se retarda o desenlace a través de continuas peripecias. Lembro agora unha novela de William Burroughs, titulada *The place of dead roads*, na que se relatan sen causalidade argumental ningunha as aventuras de dous *cow-boys* que, alternadamente, cabalgan polas pradeiras e se sodomizan; obviamente, isto pretende parodiar non só a narración en sarta, máis propia do relato cabaleiresco ca do *western*, senón tamén a tendencia de bastantes xéneros a agrupar os protagonistas en parellas³⁷. Pois ben, sexa como for a novela paraliteraria de vaqueiros española non se corresponde con ningunha desas dúas tipoloxías. Se o que se narra case sempre é a resolución dun conflito que afecta tan inevitabelmente á sociedade coma ao individuo–heroe e desemboca na integración deste no novo contorno urbano, o desenlace ha ser tan só a

³⁶ Ramón Barce, art. cit., p. 202.

³⁷ Véxase Teo D’Haen, “Popular genre conventions in postmodern fiction: the case of the western”, en Matei Calinescu e Douwe W. Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1987, pp. 161-174. Para unha contextualización do pastiche dentro da estrutura de sentimentos do posmodernismo, véxase Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, en E. Ann Kaplan (ed.), *Postmodernism and its discontents*, London-New York: Verso, 1988, pp. 13-29; e reimpresso en Peter Brooker (ed.), *Modernism/Postmodernism*, London-New York: Longman Critical Readers, 1992, pp. 163-179. Máis en xeral, sobre a actitude posmoderna hacia a cultura popular, véxase Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford: Basil Blackwell, 1996.

condensación das últimas consecuencias do cambio de situación do heroe (que é o máis importante e que xa se consolidara antes, coa creación progresiva dun bando que loita pola causa do “Ben”)³⁸. As vodas, ou as campás de voda, coas que case sempre rematan as obras, non son máis que epílogos dun proceso xa resolto que foi condicionando todos os eventos posteriores. Díez Borque está no certo, logo, ao sinalar que a subtrama amorosa da novela de vaqueiros é secundaria; pero recoñecer isto non supón aceptar a súa interpretación xeral da construción do noso xénero nin a súa clasificación da paraliteratura en “masculina” e “feminina”, segundo o público ao que estea dirixida³⁹.

É no propio devir da acción, e nunca nos finais, onde se introduce a maior parte da información sobre o pasado dos protagonistas, que vertebra o cronotopo do xénero e inflúe nas súas convencións. Convén ter presente que a primacía do final, á parte de ser herdanza dunha determinada concepción da narrativa, deriva da popularidade de novelas nas que o final é imprescindible como culminación dun proceso que, en comparación con el, queda moi devaluado⁴⁰. Na novela de vaqueiros, en troques, a historia réxese pola necesidade dende o principio ata a fin, e, anque se poida dicir que hai *deus ex machina* demasiado bruscos, non só existe unha forte imbricación dos eventos mesmo cando se xustapoñen segmentos illados tipograficamente sen maior explicación, senón que ademais os elementos inertes da narración son

³⁸ Un claro exemplo disto da integración social é *Dans Rodgers, “El Chiricahua”*, de M. L. Estefanía, que remata cando o protagonista se disocia definitivamente do nome co que se fixo famoso como criminal: “—¿Qué sucederá con los pasquines que reclaman a El Chiricaua [sic]? —preguntó el sheriff—. Ya se están haciendo otros en los que se asegura que no existe tal personaje... ¡El Chiricahua pasará a la historia como un personaje de leyenda!” (M. L. Estefanía, *Dans Rodgers, “El Chiricahua”*, p. 95).

³⁹ José María Díez Borque, *op. cit.*, pp. 199-202 e 216-218 especialmente.

⁴⁰ Fredric Jameson escribe unhas palabras que poden dar conta deste proceso: “It is instructive here [en relación coa tendencia a ler a “cultura instrumentalizada” segundo a dicotomía de medios e fins, que Jameson encarna na escola de Francfort e no grupo *Tel Quel*] to juxtapose Auerbach’s discussion of the *Odyssey* in *Mimesis*, and his description of the way in which at every point the poem is as it were vertical to itself, self-contained, each verse paragraph and tableau somehow timeless and immanent, bereft of any necessary or indispensable links with what precedes it and what follows; in this light, it becomes possible to appreciate the strangeness, the historical un-naturality (in a Brechtian sense) of contemporary books which, like detective stories, you read “for the ending” —the bulk of the pages becoming sheer devalued means to an end—in this case, the “solution”— which is itself utterly insignificant insofar as we are not thereby in the real world and by the latter’s practical standards the identity of an imaginary murderer is supremely trivial” (Fredric Jameson, “Utopia and Reification in Mass Culture”, *Social Text* 1 (1979), pp. 130-148, a cita na p. 132). Cabe, entón, ler as novelas de vaqueiros como un xénero non teleolóxico: non se len polo final, senón polo proceso do que se dá conta nesas escenas máis ou menos inmanentes. Pola grande influencia que exerce neste traballo de Jameson, véxase tamén Bertolt Brecht, “Géneros marginales”, especialmente as seccións “De la popularidad de la novela policiaca” e “Sobre la novela policiaca”, en Bertolt Brecht, *El Compromiso en Literatura y Arte*, Barcelona: Península, col. “Historia/ Ciencia/ Sociedad”, 1984 (2ª ed.), pp. 341-346 e 347, respectivamente.

escasos⁴¹. O lector supón dende o principio que vai atopar un final feliz nas dúas dimensións do argumento (social e individual), pero ignora as condicións “externas” nas que este se ha dar, e o seu coñecemento privilexiado do desenlace non lle permite conter o desenvolvemento da historia. Podemos saber que vai haber unha voda á fin, e podemos intuír quen casa con quen, pero non sabemos cómo se han desenvolver as cousas ata entón nin, xeralmente, por qué os personaxes actúan dun xeito determinado. Esa é xustamente a información que se proporciona ao longo do proceso narrado, nas sucesivas escenas e nos propios tiroteos, e é o que se busca e se aprecia nunha novela de vaqueiros. O final é un ciclo máis dentro dun amplo proceso dialéctico e confirma que o heroe non cumpriu só a tarefa que se propuxera nun principio, porque as consecuencias sociais dos seus actos son maiores do que a *prohairesis* podería facer crer. A trama amorosa, xeralmente artellada como epílogo, resólvese no final material do libro e, no mellor dos casos, dá sentido retrospectivamente a algúns dos eventos precedentes. Coido que só dende esta perspectiva se poden explicar desenlaces como os seguintes ou os citados máis arriba, todos eles moito máis estereotipados có resto do relato:

58

– [No medio dunha conversación epilodal entre dous personaxes secundarios] ¿Y de bodas?

–Las presumidas. Grace y Jenny con Ames y Adam...

–Era de esperar⁴².

El rostro de Hortense Aslinger se iluminó inmediatamente. Ya no encajaban las lágrimas con aquella súbita expresión de felicidad. Acercó su caballo al de Kaplan y éste, inclinándose en la silla, la besó suavemente en los labios.

Luego se alejaron de Rapid City, mientras el telegrafista daba curso al último telegrama puesto allí.

Decía:

«Acepto cargo. Punto. Salimos hoy. Punto. Me enterrarán en Texas. Homer»⁴³

⁴¹ Véxase Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London: Routledge, 1981 (reimp. 1996), pp. 74-102 e 103-150; e Wlad GODZICH, “La máquina del tiempo”, en *Teoría Literaria y Crítica de la Cultura*, Madrid-València: Cátedra/Universitat de València [“Frónesis”], 1998, pp. 150-161.

⁴² M. L. Estefanía, *Acusación monstruosa*, p. 96.

⁴³ Lou Carrigan, *Me enterrarán en Texas*, p. 96. A mesma técnica emprégaa M. L. Estefanía en moitas novelas e, por exemplo, en *Cosas de los rurales*, os personaxes repiten constantemente a frase titular para xustificar as accións violentas dos rurais.

Novela, épica e novela de vaqueiros

Pola análise formal que precede, a novela de vaqueiros semella estar ancorada nalgunhas das contradicións internas que caracterizan o tránsito da épica á novela realista moderna (que é, ao tempo, a épica propia dunhas novas condicións sociais): o mundo afastado da ficción, alleo ao dos lectores, non presenta relatividade nin progresión temporal, e nel móvense personaxes unidimensionais e xerarquizados, como os da épica; pero estes son de baixa condición social e teñen voces máis ou menos diferenciadas da do autor, como ocorre na novela⁴⁴. O “Viejo y Salvaje Oeste” é un contorno épico, e polo tanto idealizado, no que se desdubuxa a fronteira entre a coincidencia e a causalidade insalvável, cun efecto desnaturalizador moi forte. Xa comentei máis arriba, a propósito do carácter non teleolóxico do xénero, que o mecanismo que desencadea as diversas tramas é a necesidade, e que polo tanto a historia debe ser aprehendida a través das súas consecuencias; pero a pesar disto, todos os detalles queren ser verosímiles dentro da convencionalidade. Se un forasteiro –que non ten por qué ser o heroe– ha destacar incluso nunha vila gandeira pola que pasan ao cabo do ano milleiros de *cow-boys* de aspecto semellante, será por trazos perceptíbeis a simple vista, e por iso sempre é moi alto ou fai unha pregunta proscrita; se, pola contra, ha pasar desapercibido, será precisamente porque nesas vilas están afeitos a ver a moita xente parecida: por exemplo, en *El rancho del diablo*, de M. L. Estefanía, o heroe entra no *saloon* e os clientes “lo miran con indiferencia unos segundos, para seguir sus conversaciones”, o cal lle amosa que “estaban acostumbrados a ver pasar forasteros”⁴⁵. Cando co paso das páxinas se revela a identidade do forasteiro ou os aldeáns comezan a tomar partido perante el, cadaquén explica a súa situación, e os motivos das súas respectivas actitudes iniciais quedan explicados retrospectivamente.

59

Ao contrario que nalgunhas formas da épica, onde o plano divino interviña de xeito decisivo, na novela de vaqueiros funcionan unha serie de tensións continuas entre o individual e o colectivo, entre a resolución activa dos conflitos e as determinacións dun azar que domea toda a ficción, entre os diferentes estratos da sociedade e a súa aliñación cunha ou outra causa dentro da dicotomía “Ben–Mal”, etc.: é dicir, que nela existe unha certa inestabilidade

⁴⁴ Sigo a Mikhail M. Bakhtín, “Épica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico)” e “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid: Taurus, 1991, pp. 449-485 e 237-409, respectivamente.

⁴⁵ M. L. Estefanía, *El rancho del diablo*, p. 5. Paso a primeira frase ao presente por coherencia sintáctica.

dialéctica entre o *epos* e a dimensión “humana” e material propia da novela, especialmente da histórica⁴⁶. Xa falei da moi reveladora tendencia a iniciar as novelas coa descrición do contorno e dos seus problemas de organización, anque sexa en forma escénica, pero é que mesmo o clima ten que ver coa submisión dos personaxes ao “reinado da violencia” (por dicilo cun título de M. L. Estefanía), e cabe emparentar o determinismo social e xeográfico característico da novela de vaqueiros co naturalismo e o realismo burgués. A ficción ambiéntase nunha zona de clima extremo, desértico ou case polar, onde empeza a organizarse a civilización urbana tras o período gandeiro das grandes pradeiras; coa chegada dun forasteiro procedente dun lugar afastado e hostil (o deserto, as montañas ou os pastos por onde se corría o gando), márcase un dos contrastes cronotópicos fundamentais na novela de vaqueiros. O contraste entre o tempo da vida nómada, correspondente ás antigas relacións de produción, e o tempo da “sociabilidade” protourbana, propia do primeiro capitalismo. O heroe, como individuo, pretende crebar a continuidade co seu pasado para iniciar unha nova vida e, para iso, ten que eliminar os vestixios daquel a través da vinganza que, de acordo cos canons da novela de vaqueiros, sempre require violencia⁴⁷.

60

O carácter utópico do xénero estriba en que dita loita individual vai congraciando o heroe con certos sectores dos habitantes da vila, sobre todo cos pequenos propietarios e cos artesáns (de aí a figura do ferreiro que sempre axuda ao heroe nas novelas de Marcial Lafuente Estefanía, por exemplo), e finalmente convértese en colaboración convencionalizada de comunidade e

⁴⁶ De agora en diante convén ter presente a última das leis de interferencia literaria de Even-Zohar: “Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized” (véxase Itamar Even-Zohar, “Laws of Literary Interference”, en *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1 (1990), pp. 53-72, especialmente, pp. 71-72). Quizais a simplificación poida parecer maior do que realmente é, con todo.

⁴⁷ Entre as formas máis habituais, tiros e forza á parte, cómpre salientar a obsesión que teñen os personaxes con arrastrarse os uns aos outros, quizais procedente dalgún libro cabaleiresco. Lemos, por exemplo, no *Noble cuento del emperador Carlos Maines de Roma e de la buena emperatriz Sevilla su muger* (escrito arredor de 1300-1325): “Mas el rey se levantó e díxoles bocas, e díxoles que non se meciesen ca, para aquel Señor que muerte prendiera en la vera cruz, que el primero que diera al galgo, que sería rastrado” (cito pola selección recollida en *Textos medievales de caballerías*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 278-294, a cita nas pp. 293-294). Empréganse tamén expresións próximas aos *kenningar* da épica escandinava, como “chorreo de muerte” ou “abanico de muerte”, para aludir aos tiros saídos dos colti, e “relampagueo de muerte”, para aludir ás coiteladas; no momento da loita os personaxes teñen “un brillo especial en los ojos”, “una sonrisa especial” ou producen “un chirrido de odio”, etc. Cfr. Jorge Luis Borges, *Antiguas literaturas germánicas*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica [“Breviarios”], 1951 (2ª ed. 1965), pp. 90-93; reimpr. en Jorge Luis Borges, *Obras Completas en colaboración*, Barcelona-Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 944-947.

protagonista; porque este, ao contrario que na épica, sempre está só ao principio, e non pode liderar un “bando” namentres que non gaña, coas súas accións, a confianza dos aldeáns. En certo modo, logo, o protagonista da novela de vaqueiros é máis conflictivo co heroe modélico que Georg Lukács⁴⁸ xulgaba propio da épica, porque a súa aparición pode suscitar indiferencia, receo ou curiosidade, pero nunca unha adhesión directa e incondicional. É de notar que o aparente esquematismo dos personaxes, retratados a través de estereotipos e formas máis ou menos simples de “introspección psicolóxica”, non se debe (só) a supostas limitacións técnicas dos autores, senón sobre todo á propia estética do xénero, que privilexia a dimensión social dos conflitos por riba da caracterización individual de quen está implicado neles; en troques, nas novelas de produción paraliteraria dun José Mallorquí –por poñer un caso próximo–, os procesos “psicolóxicos” que atravesan os protagonistas, sometidos a contradicións sentimentais, son máis relevantes que as relacións comunitarias e o reparto das terras e, polo tanto, reciben maior atención.

No movemento que o leva dende a inadaptación inicial á integración como pequeno rancheiro, as motivacións do heroe, inicialmente individualistas, van dando lugar a unha rede de consecuencias de maior alcance, que afectan ás relacións sociais mesmas. De aí, por exemplo, a frecuencia con que a súa intervención dá lugar ao tendido do ferrocarril e á redistribución das terras en pequenas explotacións que van posibilitando o tránsito ao capitalismo urbano. Neste enfrontamento actúan dous bandos de constitución bastante reveladora: co heroe, pertencente á capa máis baixa da sociedade ficticia, aliñanse sistematicamente os pequenos propietarios –ferreiros, comerciantes, terratenentes minifundistas asoballados polo grande gandeiro, etc.–, para acabar cos turbios manexos dos grandes gandeiros e coa corrupción das autoridades. É dicir, que os que se enfrontan son o pequeno propietario minifundista (heroe menor, forza do Ben) dedicado á explotación agraria e favorábel á introducción do ferrocarril, e o grande gandeiro (vilán criminal, forza do Mal) que, con todo tipo de manobras ilegais e sanguinarias, procura manter abertas as pradeiras polas que se conducía o gando; no medio está a figura equívoca do *cow-boy*, que, levado primeiro por un motivo persoal e despois polas consecuencias dos seus actos, contribúe á victoria da clase menos poderosa. Malia o seu evidente maniqueísmo, non creo que a división dos personaxes en bos e malos resulte unicamente dun impreciso senso da xustiza, porque a dialéctica

⁴⁸ Véxase Georg Lukács, *Teoría de la Novela*, Barcelona: Edhasa, 1971, *passim*.

que veño de esbozar, sen ser ríxida, non varía demasiado (abonda con lembrar a figura habitual do propietario do *saloon* que fluctúa entre os dous bandos antes de tomar postura, ou a do *sheriff* pasivo que dubida se entrar nos litixios ou deixalos pasar ata que se arranxen sós)⁴⁹.

Se xa o proceso usual é un cambio de situación do heroe, poden darse fluxos internos moi marcados que subliñan esta mitoloxía, como acontece co protagonista de *¡Ha salido el diablo!*, de Silver Kane, ou co de *Un viejo ebrio*, de M. L. Estefanía. O primeiro, Kenton, pasa de criminal a soldo a propietario dun pequeno rancho cando casa (oficiosamente) coa viúva do seu mellor amigo, morto salvándolle a vida, para protexela dos grandes terratenentes; pero é condenado a un par de anos de cárcere polos seus crimes, e pouco tempo despois de quedar en liberdade, ao volver á vila na que vivía, descobre que a súa esposa e os fillos dela foran asasinados. A través dunha fotografía enviada anonimamente ao *sheriff*, Kenton emprende, con motivacións puramente individuais, unha investigación e unha vinganza que pronto han ter repercusións sociais graves e que non culminan realmente na súa integración, senón nunha escena *vaudevillesca* onde, mallado e ferido, é violado por un grupo de prostitutas. O segundo, Rod, en troques, quere vingar o seu pai, morto durante unha importante partida de cartas, e decide aprender os trucos dos vantaxistas baixo a tutela de Lane, un antigo xogador que vén de deixar a bebida tras anos de alcoholismo –de aí o título–. A novela artéllase sobre dous eixos, a aprendizaxe e a vinganza, aos que corresponden cadanseus espazos, Roswell e El Paso, con cadanseus conflitos sociais que quedan resoltos pola intervención do heroe e o vello. O pasado omnipresente do pai de Rod, que este quere repetir punto por punto antes de matar os malos, funciona como terceira instancia do contraste cronotópico e, ao final, descóbrese que o asasinato respondía aos plans dos grandes terratenentes, ansiosos de ampliar os seus dominios a base dos pequenos terreos do pai de Rod, e que os vantaxistas–homicidas estaban contratados por eles.

Vemos, en fin, que na base de case todos os argumentos do xénero xace o asunto da propiedade e o reparto das terras, que emerxe cando a vinganza individual xa vai encauzada e explica retrospectivamente todos os eventos anteriores, sobre todo a actitude coa que é recibido o heroe e os propios motivos da

⁴⁹ Estes asuntos, tal e como os veño explicando, aparecen en case todas as obras do *corpus*, excepto en *Una pelirroja y cien mil dólares*, de Keith Luger.

súa aparición no pobo; deste xeito, desdebúxanse as fronteiras, en principio moi nidias, entre o individuo e a sociedade e esa harmonía subliña a reconciliación de dúas esferas antes contradictorias. As tensións das que falei máis arriba, entre elas as tensións entre as formas do *epos* e as da novela moderna, atopan un correlato bastante preciso nun xénero canonizado, a novela histórica; pero non me refiro con isto á novela histórica que hoxe se segue a cultivar, senón ao modelo concreto que Georges Lukács vencella co ascenso da burguesía durante o ciclo capitalista. Dos desenvolvementos argumentais da novela moderna di Lukács que “as the force of social circumstances proves stronger than the intention of the hero and emerges triumphant from the struggle, so the socially necessary asserts itself: the characters act according to their individual inclinations and passions, but the result of their actions is something quite different from what they intended”⁵⁰. Na súa exposición, o filósofo húngaro atribúe á novela histórica moitos dos trazos que lle temos atribuído aquí á de vaqueiros. O problema é que, ao contrario que os heroes novelescos dos que el fala, os nosos forasteiros teñen un obxectivo determinado (vinganza individual) que vai medrando fóra do seu control, ata que se atopan con resultados efectivamente distintos dos esperados (consecuencias sociais e integración na comunidade). Isto achéganos de novo á épica, pero xa nota Lukács, e creo lembrar que tamén Mikhail M. Bakhtín, que “there is no Chinese wall between epic and novel”⁵¹, senón unha relación dialéctica: ficcións como a novela histórica e a de vaqueiros, nas que dúas formacións sociais entran nun conflito explícito que se resolve utopicamente, se sitúan na fronteira mesma entre a unha e a outra⁵². Agora ben, esta conclusión ten que ser un punto de partida, porque non se trata de encaixar a novela de vaqueiros nas categorías establecidas para a literatura canonizada, senón de relacionala cos

⁵⁰ Georg Lukács, *The Historical Novel*, London-Lincoln: University of Nebraska Press, 1983, p. 148.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² A este respecto, e para o que vou dicir máis adiante, sigo a Mikhail M. Bakhtín, “El hablante en la novela”, en *Teoría y Estética de la Novela*, Madrid: Taurus, 1991, pp. 148-182 (capítulo IV de “La palabra en la novela”, pp. 77-236). É interesante lembrar aquí unhas verbas súas: “El argumento mismo [da novela] está subordinado a esa tarea de correlación y revelación recíproca de los lenguajes. El argumento novelesco debe organizar la revelación de los lenguajes sociales y de las ideologías, debe mostrarlos y probarlos [...]. En una palabra, el argumento novelesco sirve como presentación de los hablantes y de sus universos ideológicos. En la novela se realiza el reconocimiento del lenguaje propio en el lenguaje ajeno, del horizonte propio en el horizonte ajeno. Tiene lugar la traducción ideológica del lenguaje ajeno, la superación de su carácter ajeno, que no es más que accidental, externo y aparente. A la novela histórica le son características la modernización positiva, la supresión de las fronteras de los tiempos, el reconocimiento del eterno presente en el pasado. La creación de las imágenes de los lenguajes es la tarea estilística principal del género novelesco” (p. 181).

procesos culturais cos que convive e, a partir de aí, cos desenvolvementos sociais e coa historia. Ese é, xustamente, o asunto que nos ha ocupar agora.

3. Unha lectura dialéctica

64 Polo que levamos visto, na novela de vaqueiros conviven, case sempre en contradicción, diversos elementos residuais⁵³: as formas do realismo clásico decimonónico e da novela histórica, con todo o que implican, mestúranse coa épica e coa utopía; noutro plano, o individualismo mestúrase coas causas sociais, nunha imbricación típica, e a raíz fundamente material dos conflitos relatados entra en tensión co idealismo da súa resolución. Se falo de elementos residuais, malia a tendencia xeralizada a falar do carácter arcaizante ou pouco sofisticado da paraliteratura, é porque coido que non se debe concluír esta cuestión con criterios que finxen ser estéticos pero que retornan veladamente á proverbial –tamén entre a crítica paraliteraria– “ignorancia das masas”; cómpre, en troques, reflexionar acerca da persistencia deses compoñentes residuais, pois o seu papel vai variando cos cambios na hexemonía social e nas institucións e formacións intelectuais derivadas dela. Por ese mesmo motivo hei evitar conceptos e categorías abstractos como “cultura de masas” ou “literatura de evasión”, que, ao meu parecer, non describen axeitadamente as relacións sociais nin os procesos nos que se produce e se consome a literatura. Non cabe esquecer que a produción crea tanto un obxecto para o suxeito coma un suxeito para o obxecto, nin dar por suposto que a existencia histórica de formas de “cultura de masas”, idealmente enfrontadas á “cultura de verdade”, pode transcender as condicións materiais e a organización social concretas que lle dan sentido a esa distinción. A miúdo se argumenta que os produtos de gran difusión circularon sempre entre varias das distintas clases sociais, como en teoría o amosan os numerosos exemplos de escritores canoizados que recoñeceron consumir (poño por exemplo) paraliteratura con

⁵³ Para a definición precisa deste concepto, véxase Raymond Williams, *Marxism and Literature*, ed. cit., pp. 121-127. Na p. 122 lemos: “By ‘residual’ I mean something different from the ‘archaic’, though in practice these are very difficult to distinguish. Any culture includes available elements of its past, but their place in the contemporary cultural process is profoundly variable. I would call the ‘archaic’ that which is wholly recognized as an element of the past, to be observed, to be examined, or even an occasion to be consciously ‘revived’, in a deliberately especializing way. What I mean by the ‘residual’ is very different. The residual, by definition, has been effectively formed in the past, but it is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present.”

entusiasmo; pero este feito non demostra nada no eido das prácticas culturais senón, como moito, nos casos concretos deses autores. Por poñer un exemplo senlleiro, se ben a paraliteratura –en concreto a novela policial– pode explicar moitas obras de Borges, os gustos persoais de Borges non poden servir, nin de lonxe, para definir a paraliteratura.

Disto despréndense dúas ideas aceptábeis: a primeira, que é posíbel, e mesmo imprescindíbel para forxar unha teoría consistente, comparar a “alta” e a “baixa” cultura entre si e situalas na historia; a segunda, que as tensións “formais” e ideolóxicas que vimos comentando nas páxinas que preceden non amosan, ou non só, inhabilidade técnica. Se ademais convivimos en que os representantes políticos e literarios de cada clase social, os intelectuais no senso establecido por Antonio Gramsci⁵⁴, se caracterizan pola súa predisposición a non transcender os horizontes e as preocupacións, ideolóxicos e materiais, da clase á que representan, teremos un bo punto de partida para unha análise cultural fonda e rigorosa.

O primeiro problema que nos sae ao paso é complexo. Se ata aquí invoquei á novela realista e histórica, entendendo convencionalmente o realismo como un trazo inmanente dos textos, agora é necesario analizar a cuestión dende un punto de vista distinto, que contemple o realismo como unha técnica enraizada nas propias circunstancias históricas nas que se produce unha determinada obra e, polo tanto, dependente delas, porque en última instancia, como di Terry Eagleton, “texts are no more than the enabling or disabling occasions for realist effectivity”⁵⁵. Refírome con isto ás teorías de Bertolt Brecht e, máis en concreto, ás súas definicións de “o popular” e “o realista” na arte⁵⁶. Xa comentei antes que os elementos culturais se van xustapoñendo dialecticamente ao longo da historia, nuns procesos de emerxencia, dominancia e residualidade que teñen a súa raigame nos desenvolvementos sociais; pois ben, o fallo do concepto textual do realismo é que, pola súa esencia estática, só se

⁵⁴ En realidade esta idea ten tradición no materialismo dialéctico; ao caso, véxase Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. cit., pp. 5-23. Cómpre subliñar que, por suposto, na definición de Gramsci ten cabida a aliñación activa e voluntaria do intelectual cunha clase social determinada.

⁵⁵ Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a revolutionary criticism*, London: Verso, 1981 (reimp. 1997), p. 88. A rentes desta cita hai unha interesante análise da cuestión do realismo.

⁵⁶ Véxanse, sobre todo, os seus escritos “Carácter popular y realismo”, “Sobre carácter popular y realismo” e “Literatura popular”, en Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 235-241, 241-243 e 243-244, respectivamente.

aplica a unha serie pechada de obras que funcionan a xeito de “modelo” ou horizonte histórico da técnica “realista”, sen contemplar as variantes que se poden dar na representación realista segundo as distintas circunstancias sociais. Precisamente nesta liña, Fredric Jameson conclúe que a reificación do modelo realista “inmanente” vén dado polo desenvolvemento do capitalismo serodio:

Indeed, this multiple temporality [característica da narrativa canonizada contemporánea] tends to be sealed off and recontained again in “high” realism and naturalism, where a perfected narrative apparatus (in particular the threefold imperatives of authorial depersonalization, unity of point of view, and restriction to scenic representation) begins to confer on the “realistic” option the appearance of an asphyxiating self-imposed penance. It is in the context of the gradual reification of realism in late capitalism that romance once again comes to be felt as the place of narrative heterogeneity and of freedom from that reality principle to which a now oppressive realistic representation is the hostage⁵⁷.

66

Pero se ben na novela de vaqueiros existe un realismo dese estilo, este aparece imbricado cunha tendencia épica e lenemente utópica: a novela de vaqueiros oriéntase cara a un pasado idealizado, co cal o consumidor mantén unha relación ambigua que non é posíbel reducir á “evasión”, porque a propia produción dos textos crea unha determinada imaxe do suxeito que os ha consumir. Xa acordamos que o que se presenta no noso xénero é o cambio de situación do heroe, acompañado polo xeral dunha transformación social que se debe á ideal compenetración de individuo e comunidade; pois ben, anque a comparación é arriscada, neste senso está sorprendentemente preto do tipo de ficcións utópicas que Raymond Williams chamou “willed transformation”, nas que se establece un novo modo de vida mediante o esforzo humano⁵⁸; nembargantes, mentres que a utopía representa sempre un futuro no cal se teñen levado á perfección as condicións da vida e, ás veces, da produción material, a novela de vaqueiros ambiéntase nun pasado histórico marcado

⁵⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, ed. cit., p. 104. Para unha lúcida crítica (que hei adoptar no que segue) da periodización proposta por Jameson, en concreto do seu concepto de “capitalismo tardío”, véxase Alex Callinicos, *op. cit.*, pp. 132-144.

⁵⁸ Raymond Williams, “Utopia and Science Fiction”, en *Problems in Materialism and Culture*, ed. cit., pp. 196-212.

polos problemas de propiedade das terras. Tampouco cabe, porén, entender a novela de vaqueiros como unha especie de *romance* contemporáneo, xa que nela o mundo onde todo encaixa non é un estado natural, senón a consecuencia dun proceso desencadeado e protagonizado por axentes humanos. Un crítico tan influínte como Theodor W. Adorno considera que estes procesos, típicos da “industria cultural”, son unha forma máis de manipulación das masas para impedir a súa emancipación. Di Adorno que “nas producións da industria cultural, os homes métese en problemas só para logo poderen ser rescatados mediante a axuda dos representantes dun bondadoso colectivo, conseguindo así que asintan con aquela universalidade e coas correspondentes esixencias que, ó principio, tiveran que experimentar como irreconciliábeis cos seus propios intereses”⁵⁹. Pero xustamente o que fai sospeitar á crítica da paraliteratura en España, polo que pode ter de estereotipo “narcotizante”, é o contrario, que na novela de vaqueiros se concilien harmoniosamente o individuo carismático e a comunidade sen prexuízo dos intereses de ningún dos dous: un salda as débedas pendentes do seu pasado e asenta nun novo modo de vida; a outra entra nun novo ciclo social liberada das presións encarnadas polas forzas do Mal.

É neste punto onde semella especialmente conveniente lembrar a distinción proposta por Brecht, entre o realista e o popular: o realista vén sendo aquilo que desnaturaliza a ideoloxía dominante e revela as contradicións ás que se ven sometidos os seres humanos baixo unhas determinadas relacións sociais; e o popular aquilo que, dun xeito intelixíbel para a maioría, toma as súas formas de expresión, continúa a súa tradición e as enriquece co obxecto de axudar á emancipación das “masas”. Se tradicionalmente os dous enfoques conviviron separados a causa das loitas de clases, un dos obxectos da arte revolucionaria é xustamente o de reunilos de novo en busca dunha utilidade práctica nos procesos de transformación social. É certo que na novela de vaqueiros non se produce esa integración dialéctica, pero si que agroman tendencias que se poden interpretar con maior rigor histórico se as contemplamos dende dita perspectiva.

⁵⁹ Theodor W. Adorno, “Resumo sobre a Industria Cultural”, *A trabe de ouro* 34, abril-xuño 1998, pp. 207-212, a cita na p. 211. A este propósito, véxase tamén Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994, 3ª ed. 1998, especialmente a sección cuarta, “La industria cultural”, pp. 165-212. Para unha selección dos traballos deste autor sobre a cultura de masas, véxase T. W. Adorno, *The Culture Industry: selected essays on mass culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge, 1996.

O feito de que na novela de vaqueiros, os grandes terratenentes sexan malos e os pequenos propietarios bos e virtuosos, ten moito de convencional, e abofé que é parte dunha convencionalidade burguesa (por iso na novela de vaqueiros atopamos sempre un heroe popular que finalmente trunfa a pesar das convencións sociais, ao contrario que noutras narracións onde se soluciona a súa inferioridade xerárquica descubríndolle de socato unha ascendencia aristocrática esquecida ou desestimada). Pero no momento histórico en que se produce o xénero, os valores que presenta corresponden aos da pequena burguesía favorábel á introducción de medidas de libre mercado e oposta ao grande capital co que se aliaba o réxime fascista. Nunha España que seguía en pleno tránsito das formas residuais do feudalismo e do despotismo oriental cara á liberalización capitalista, o mito fundacional do que Antonio Gramsci chamou “americanismo” xogaba un papel distinto da evasión e da manipulación⁶⁰. Despois de todo, cómpre lembrar que a instauración do réxime franquista, coas medidas do sindicalismo vertical e a procura da autarquía, impediu que se consolidase definitivamente en España a estrutura económica, social, política e cultural da república burguesa, e reprimiu pola forza os movementos obreiros revolucionarios que existían á altura de 1936. Pola súa natureza reaccionaria, o réxime fascista levaba consigo o agravamento das loistas de clases. Era necesario reactivar a industria e, sobre todo, montala nos moitos lugares onde aínda non existía infraestrutura industrial ningunha, para poder resolver algunhas das contradicións sociais que entón existían; por suposto, que a solución mesma contiña o xerme da súa caída e daría lugar a condicións cada vez máis complexas e alienantes (debido, entre outras cousas, ás propias implicacións do modo capitalista), pero sen un paso previo dese estilo, a solución definitiva dos antagonismos sociais seguiría a ser imposible, porque daquela as condicións materiais nin sequera permitían manter a maioría da poboación⁶¹. A influencia do americanismo, que xa Gramsci vira moi clara en Italia, viña acompañada no caso dos pobos da península dun influxo cultural máis amplo, resultante da integración de España no bloque occidental no contexto da Guerra Fría, de aí o seu carácter contradictorio.

Fronte aos produtos culturais importados dos Estados Unidos de América, a novela paraliteraria de vaqueiros ocupaba un lugar propio, porque

⁶⁰ Véxase Antonio Gramsci, “Americanism and Fordism”, en *Selections from the Prison Notebooks*, ed. cit., pp. 279-318.

⁶¹ Para unha visión esquemática pero ilustrativa deste período, véxase Pierre Vilar, *Historia de España*, Barcelona: Crítica, col. “La Sociedad”, 1978 (34ª ed. 1998), pp. 117-171 (Capítulo v, “Las crisis contemporáneas”), especialmente as pp. 149-171.

non só era creada en circunstancias sociais e históricas moi peculiares, senón que ademais se difundía por canles distintas nas que ten pervivido, sexa como for, durante moito tempo. Á parte das películas do Oeste en todas as súas formas, das telecomedias posteriores e, en xeral, do amplo influxo cultural e ideolóxico recibido de Norteamérica, en España circularon antoloxías de novelas norteamericanas do Oeste que, nembargantes, nunca tiveron unha repercusión comparábel á das paraliterarias autóctonas⁶²; pero o que me interesa non é salientar o éxito, evidente, da mitoloxía do Oeste, senón chamar a atención sobre un aspecto moito máis revelador dende o punto de vista dos estudos culturais: que namentres que hoxe en día o rancio *western* anglosaxón é case maioritariamente percibido como un discurso arcaico, as novelas de vaqueiros seguen a ter un grande éxito, anque sexa como fenómeno residual. E se ben á primeira vista isto pode semellar casual, ou irrelevante sen máis, non o é se contemplamos a paraliteratura dende dentro, social e culturalmente: por unha banda, como a novela de vaqueiros é parte da cultura popular –coido que non se pode falar aquí de “industria cultural”–, difúndese por canles moito máis complexas e dinámicas que as da literatura canonizada; pola outra, a mitoloxía das novelas de vaqueiros ten elementos peculiares que a aproximan, mesmo ideoloxicamente, á novela histórica idealista; por último, o momento histórico no que se produce é moi distinto daquel no que empezou a espallarse a mística dos seis tiros nos Estados Unidos de América. Estou convencido de que se as devanditas antoloxías, que recollían obras de autores canonizados, nunca coñeceron un éxito comparábel ao das paraliterarias dun Meadow Castle, un Keith Luger, un Silver Kane ou un Marcial Lafuente Estefanía, foi precisamente porque as novelas incluídas nelas tiñan destinatarios distintos: as clases burguesas norteamericanas que, unha vez establecidas, buscaban a súa épica ou a súa novela histórica, na representación dun pasado propio onde puidesen asentar o seu sentimento de independencia.

Vista historicamente, a novela paraliteraria de vaqueiros española semella, máis que unha ficción evasiva ou a épica da clase hexemónica, unha

⁶² Por exemplo, da antoloxía en seis volumes editada por León-Ignacio (*Antología de Novelas del Oeste*, Barcelona: Acervo, 1962-1967) esgotouse bastante cedo a primeira edición. A través dunha factura na que a Editorial se compromete a enviarlle a un cliente o tomo primeiro, esgotado a seis de outubro de 1966, en canto se reimprimise, deduzo que a demanda xustificaba unha reedición; pero polo que sei esta non chegou a existir. Aparecen nela autores variados, pertencentes a momentos históricos moi diversos, dende McKinlay Kantor, Prentiss Combs, Cliff Farrell e Bret Harte, ata William Faulkner, Mark Twain, Jack London e Ernest Haycox. Por eses mesmos anos, a Editorial Juventud publicou traducións ao castelán de novelas de Zane Grey como *El espíritu de la frontera*, *Los jinetes de la pradera roja* ou *El cuchillo fatídico*.

manifestación do pulo social da pequena burguesía que emerxe con valores “novos”, nos cales se enfrontan o individualismo e o ideal burgués do ascenso social cunha visión harmónica da comunidade e a xa tradicional simpatía polos “tipos populares” (por este motivo o heroe, unha vez integrado, non adquire unha riqueza desmedida nin se converte nun poderoso terratenente, senón nun honrado pequeno propietario). É aquí onde entra en xogo doutra volta a definición brechtiana do carácter popular na arte, que creo que se pode aplicar axeitadamente á novela de vaqueiros. Como acabamos de ver, as súas formas son moi intelixíbeis e nelas predomina o proceso argumental sobre o desenlace, e no seu contido insírense novos ideoloxemas que queren reunir as forzas populares emerxentes baixo a utopía do americanismo. En parte, o problema radica en delimitar a ideoloxía das novelas de vaqueiros, porque non cabe dúbida de que nelas hai aspectos que se poden xulgar moi reaccionarios, como o tratamento dos personaxes femininos e o seu rol na ficción; pero tampouco non estamos perante unha dialéctica tan fixa como a da novela rosa, a cal xira derredor da figura dunha muller que, antes de conseguir un final feliz, debe soportar as falcatuadas dun amante desaprensivo.

70

Ao meu parecer, o calco de formas típicas da burguesía, como a novela histórica e o realismo decimonónico, pode entenderse como unha mostra do afán mimético que caracteriza a clase pequenoburguesa⁶³; pero a análise debe ir máis lonxe, porque a novela de vaqueiros representa o ascenso dunha nova cultura popular, allea ao sistema da novela por entregas e os grandes folletíns decimonónicos, que perviviron nos primeiras tres décadas do século XX. É unha forma cultural afastada das longas sesións de lectura dos salóns, unha forma breve e condensada destinada ao consumo de clases sociais con modos de vida diferentes, dispoñibilidade de tempo e condicións materiais distintas, e participa dun novo concepto do soporte material da obra: namentres que na novela por entregas eran cruciais os atractivos bibliográficos⁶⁴ (deseño

⁶³ José Carlos Mainer ten explicado o desenvolvemento da literatura pequeno-burguesa española no seu artigo “Literatura burguesa, literatura pequeno-burguesa en la España del siglo XX”, en Jean-François Botrel e Serge Salaün (eds.), *op. cit.*, pp. 162-180. Foi presentado como comunicación nun congreso celebrado en Madrid en 1972, no que participaba, entre outros, Noël Salomon; no coloquio posterior, transcrito nas pp. 176-179, este fai unha apreciación que me parece importante para o proceso que quero explicar: “Este método (de “reconstrucción histórica”) le merece a N. Salomon algunos reparos, ya que no ve muy claramente la distinción que puede haber *teóricamente* entre literatura burguesa y literatura pequeño-burguesa. La literatura pequeño-burguesa ¿no será sencillamente la literatura consumida por la pequeña burguesía que, como se sabe, tiene ideales ascendentes y adopta modelos de la verdadera burguesía?” (p. 178, cursivas do orixinal).

⁶⁴ Véxase Jean-François Botrel, *art. cit.*, pp. 114-124.

editorial, tipografía e impresión, encadernación dos fascículos e ilustracións adxuntas), nos novos xéneros paraliterarios o libro é completamente funcional, e o relevante sempre é o contido do relato, como nolo amosan os textos publicitarios recollidos na nota 15; as únicas concesións neste senso que atopamos na novela de vaqueiros son as cubertas, unidades icónicas de ilustración e nome de portada.

Tal cambio nas prácticas sociais salta á vista se temos en conta que a novela de vaqueiros foi o xénero que contribuíu de xeito máis decisivo a manter activo o sistema de troco paraliterario que se desenvolveu na segunda metade deste século, permitindo que circulasen as novelas mesmo cando quebrou a editorial Bruguera a mediados dos anos oitenta, independentemente da oferta e da produción. Á parte de esixir un xeito de lectura moi concreto –que, con concesións puntuais ás necesidades dun traballo académico, procurei aplicar nestas páxinas–, o funcionamento da devandita rede de troco impón prácticas alleas á literatura canonizada. Por exemplo, o corpo de novelas coñecido por cada lector é tan grande que case sempre estes teñen que marcar con algún símbolo as que xa leron para guiarse entre moreas de títulos moi semellantes. Así, abundan sinaturas nas portadas ou nas primeiras páxinas, acompañadas de indicacións de datas e lugares, e debuxos recoñecíbeis, coma o dun pato esquemático que xa levo atopado moitas veces en novelas de vaqueiros. Agora que se están a reimprimir estas obras, o circuíto pervive e nútrese tanto do material de Bruguera coma, en menor medida, das novas tiradas.

71

Non hai dúbida que o xurdimento dese sistema ten que ver, sobre todo, coas condicións de vida das clases consumidoras de paraliteratura nos primeiros anos sesenta, que moitas veces só permitían mercar unha, ou dúas, noveliñas á semana. O curioso, nembargantes, é que había, e hai, xéneros que non entraban en tal medida no circuíto de intercambio, como a novela rosa ou as novelas do Oeste de José Mallorquí, que se gardaban e atesouraban porque estaban concibidas dentro das formas e dos cauces da difusión paraliteraria decimonónica. Isto resulta curioso, sobre todo, porque esas obras son menos “populares” que as novelas de vaqueiros e a súa ideoloxía, polo xeral, máis reaccionaria; pero tamén porque a división das canles de transmisión aínda se pode observar á perfección na actualidade. Así, é moi habitual ver novelas do Oeste nos quioscos das estacións de tren e de autobús, pero nunca nos aeroportos, onde se oferta, en troques, a “alta cultura para todos os públicos”, composta polas obras de escritores de éxito ben vistos pola crítica, por edicións

populares de clásicos da literatura máis ou menos recente, e pola prensa periódica en xeral. A fotonovela, a novela rosa e a sentimental, os *best-sellers* e os relatos de terror poden estar nos andeis dos quioscos de aeroporto, pero neles nunca veremos xéneros tan fundamente (e hoxe en día case exclusivamente) paraliterarios como o de vaqueiros.

72 É xusto nese medio onde adquiren o seu senso as xeralidades sobre o sistema paraliterario en España dende os anos sesenta que expliquei no primeiro apartado. E se xa a construción formal e ideolóxica da novela de vaqueiros estaba moi determinada polas súas condicións de difusión, estas están, á súa vez, pola emerxencia dunhas novas estruturas sociais para a cultura popular, vencelladas co lento ascenso dunha clase. Polo de pronto, convén sinalar que un novo tipo de produción cultural capitalista xorde en España coa novela de vaqueiros e, en menor medida, coa novela rosa, malia a posterior aparición doutros xéneros. Tense falado moito dos produtos da xeración do Seat 600 e das películas feitas dende o espírito “desarrollista”; pois ben, ao meu parecer, esas son versións conservadoras do mito que se encarna inicialmente, de xeito máis progresista, na novela de vaqueiros, que marcan un momento utópico e idealista no que a pequena burguesía intenta proseguir o seu lento avance social por vieiros culminados no presente réxime, pero de signo distinto ao das mobilizacións antifascistas de 1936. O noso xénero, con todo o que ten de mito fundacional e de epopea utópica, forma parte dunha estrutura de sentimentos emerxente que se presenta en formas e prácticas sociais relativamente novas; e no momento en que aparecen as primeiras novelas de vaqueiros, a súa ideoloxía non era nin de lonxe a máis reaccionaria de cantas circulaban tanto na cultura popular coma na canonizada (a este respecto non hai máis que lembrar os valores que se propugnaban dende a literatura oficialista⁶⁵); representaba, en todo caso, a sectores que cifraban as súas aspiracións na chegada dunhas novas relacións sociais capitalistas que, non o esquezamos, tiñan de chegar primeiro para logo seren superadas. É agora que vivimos as consecuencias, cando cómpre mirar alén deses valores e averiguar qué produtos culturais poden ser útiles á transformación social e á emancipación.

⁶⁵ Para algúns exemplos desta, véxase Julio Rodríguez-Puértolas, *Literatura fascista española*, 2 vols., Madrid: Akal, 1986-1987; anque as mostras máis ou menos contemporáneas da novela de vaqueiros ocupan as pp. 535-1179 (vol. 2), dedicadas ao período 1939-1975, a comparación é máis ilustrativa se se reduce ás obras narrativas (pp. 625-786); do volume 1, véxanse as pp. 367-819 para unha análise da literatura fascista desa época en concreto, especialmente as pp. 331-363 e 367-416, onde se contextualiza histórica, política e socialmente o período, e as pp. 491-620 para algunhas consideracións sobre a narrativa.

Hei rematar cunha aclaración. Por suposto, a interpretación que veño de propor non quere dicir que a novela de vaqueiros sexa un xénero revolucionario e non pretende desdebuxar a fronteira entre os distintos modos da creación artística. A novela de vaqueiros é un produto ideolóxico fundamentalmente enraizado no seu medio social e, precisamente, as fronteiras entre a cultura canonizada e a cultura de masas, entre o popular e o elevado, estaban presentes na súa produción e no seu consumo como reflexos doutras fronteiras máis alienantes e omnímodas. Esquecelas ou eliminalas dunha plumada, reducir esta cuestión a un problema de manipulación de masas, son distintas formas de distorsionar a historia.

Santiago Díaz Lage

CORPUS:⁶⁶

Marcial Lafuente Estefanía:

* *El rancho del diablo*, Barcelona: Bruguera, col. "Minilibros serie Oeste", marzal 1971.

* *Lluvia de plomo*, Barcelona: Bruguera, col. "Calibre 44", decembro 1975 (3ª ed., 1ª 1961).

Sociedad de indeseables, Barcelona: Bruguera, col. "Centaurio", abril 1976.

Atraco fallido, Barcelona: Bruguera, col. "Centaurio", 1978.

Informan los batidores, Barcelona: Bruguera, col. "Hombres del Oeste", setembro 1978 (3ª ed.).

Pasquín peligroso, Barcelona: Bruguera, col. "Búfalo Serie Azul", decembro 1978 (3ª ed., 1ª 1968).

Caciques de la muerte, Barcelona: Bruguera, col. "Hombres del Oeste", abril 1979 (3ª ed., 1ª 1968).

Jugándose la vida, Barcelona: Bruguera, col. "Colorado", febreiro 1980 (4ª ed., 1ª 1962).

⁶⁶ Esta lista recolle só aquelas novelas que manexei directa e especificamente para preparar este traballo, non todas as que corroboran os datos expostos nel. Indico cun asterisco aquelas das que tirei algún exemplo.

Pista perdida, Barcelona: Bruguera, col. "Salvaje Texas", novembro 1980 (4ª ed., 1ª 1960).

* *Acusación monstruosa*, Barcelona: Bruguera, col. "Héroes del Oeste", marzal 1981 (2ª ed.).

El rebelde, Barcelona: Bruguera, col. "Bisonte Serie Azul", xuño 1981 (3ª ed.).

* *Caricia de muerte*, Barcelona: Bruguera, col. "Héroes del Oeste", xullo 1981 (3ª ed.).

* *Cosas de los rurales*, Barcelona: Bruguera, col. "Héroes del Oeste", novembro 1982 (5ª ed.).

* *La ley del naípe*, Barcelona: Bruguera, col. "Búfalo Serie Azul", xullo 1973 (5ª ed., 1ª 1965).

El reinado de la violencia, Barcelona: Bruguera, col. "Héroes del Oeste", xaneiro 1985.

* *Ganadero resentido*, Barcelona: Zinco, col. "Cinco Puntas", xaneiro 1987.

* *Grupo de delincuentes*, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes del Oeste", abril 1990.

74 * *Por una silla cheyenne*, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes del Oeste", outubro 1990.

* *¡Llegará vuestra muerte!*, Barcelona: Ediciones B, col. "Búfalo", outubro 1991.

* *La gran comedia*, Barcelona: Ediciones B, col. "Búfalo", marzo 1997.

Adiestramiento salvaje, Barcelona: Ediciones B, col. "Kansas", xuño 1997.

Hechiceros y supersticiones, Barcelona: Ediciones B, col. "El virginiano", setembro 1997.

Caballero justiciero, Barcelona: Ediciones B, col. "Texas", outubro 1997.

Pozos de cal, Barcelona: Bruguera, col. "Kansas", abril 1998.

Un viejo ebrio, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes del Oeste", setembro 1998.

* *Familia satánica*, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes del Oeste", novembro 1998.

* *Dans Rodgers, "El Chiricabua"*, Barcelona: Ediciones B, col. "Búfalo", setembro 1998.

Caciquismo insoportable, Barcelona: Ediciones B, col. "El Virginiano", xuño 1998.

Testamento maldito, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes de la pradera", 1999.

Coyote Hembra, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes de la pradera", 1999.

Peligro de borca, Barcelona: Ediciones B, col. "Kansas", 1999.

No me obligues a disparar, Easa, col. "Caravana", data e lugar de publicación desconocidos.

Silver Kane:

* *Una tumba de mármol rosa*, Barcelona: Bruguera, col. "Bravo Oeste", xuño 1978.

* *La bestia*, Bruguera, col. "Bravo Oeste", maio 1981.

El baile de los difuntos, Barcelona: Ediciones B, col. "California", agosto 1998.

Muerte en la oscuridad, Barcelona: Ediciones B, col. "California", setembro 1998.

* *¡Ha salido el diablo!*, Barcelona: Ediciones B, col. "California", setembro 1998.

Cara roja, Barcelona: Ediciones B, col. "California", decembro 1998.

La dulce mujer del muerto, Barcelona: Ediciones B, col. "California", 1999.

Todos los muertos fueron felices, Barcelona: Ediciones B, col. "California", 1999.

¡Colt!;Colt! ;Colt!, Barcelona: Ediciones B, col. "California", 1999.

* *Cuestión de faldas, cuestión de muerte*, Barcelona: Ediciones B, col. "California", 1999.

Keith Luger:

* *Una pelirroja y cien mil dólares*, Barcelona: Bruguera, col. "Bisonte", abril 1968.

Olor a pólvora, Barcelona: Ediciones B, col. "Héroes de la pradera", marzo 1978 (2ª ed., 1ª ed. 1956).

* *Una fosa para ti*, Barcelona: Bruguera, col. "Héroes de la pradera", outubro 1981 (2ª ed.).

El sheriff fue un cobarde, Barcelona: Bruguera, col. "Ases del Oeste", 1977 (2ª ed.).

Promesa de pistolero, Barcelona: Bruguera, col. "Ases del Oeste", setembro 1978.

Ralph Barby:

Más hambriento que un lobo, Barcelona: Bruguera, col. "Salvaje Texas", maio 1977.

Donald Curtis:

Un pistolero nunca duerme, Barcelona: Bruguera, col. "Oeste Legendario", 1999.

Meadow Castle:

Volví solo, Barcelona: Bruguera, col. "Kansas", agosto 1967.

Lou Carrigan:

* *Me enterrarán en Texas*, Barcelona: Ediciones B, col. "Oeste Legendario", xunio 1987.