

“O neno suicida”: cara a unha teoría do fantástico

Xosé Manuel Moo Pedrosa

RESUMO Tomando como base o conto “O neno suicida” de Rafael Dieste, establece unha diferenciación entre os dous relatos que o conforman. Deste modo, analiza a modalidade narrativa, o tratamento da fantásticoidade realzando os outros recursos utilizados, que nos levan a recoñecer os límites entre os dous relatos e a mestría con que Dieste os engarzou, conseguindo que conflúisen nun texto único, “tanto pola súa uniformidade canto polo seu extraordinario carácter literario”.

ABSTRACT This analysis of Rafael Dieste’s short story, ‘The suicidal child’ clearly delimits the two tales contained within it: the narrative method is analysed, as is the treatment of fantasy, among other devices used by the author, which allow us to perceive the boundaries between the two tales and the skill with which Dieste weaves them together in a narrative which is extraordinary as much for its unity as for its polished literary style.

143

En *A fiestra valdeira*, volume ao que lle dá título unha peza dramática, é onde Rafael Dieste publica por vez primeira, no ano 1927, o conto “O neno suicida” xunto a outros tres: “Na morte de Estreliña”, “O grandor do mundo” e “Espanto de nenos”. Posteriormente serían incluídos os catro na segunda edición de *Dos arquivos do trasno*, no 1962¹.

“O neno suicida” é un relato que utiliza dous tipos de narradores: un primeiro heterodiéxético; e outro homodiéxético, testemuña dos acontecementos

¹ A primeira edición data de 1926 e levaba o subtítulo de *Contos do monte e do mar*, que desaparece nas posteriores edicións. Foi publicada en Vigo, nos Talleres Gráficos do xornal *El Pueblo Gallego*, onde se atopaba polo entón traballando Dieste. Nesta primeira edición só figuraban oito contos e un “Limiar” no que o autor teorizaba sobre a súa concepción do conto. A partir da segunda edición, de 1962, xa inclúe na colección todos os relatos que se manterán co paso do tempo. A definitiva revisión do propio Dieste será a de 1973, data da terceira e derradeira edición en vida do escritor rianxeiro.

que conta, ao que o primeiro lle cede a palabra nun determinado momento do discurso. Poderíase considerar este relato coma unha “historia encadrada”, tal e como a cualifica Carballo Calero, que fala dun “relato nuclear” e dunha “narración autorial”². Tamén se refire a este mesmo procedemento discursivo Arturo Casas, engadindo ademais (acertadamente, segundo o noso criterio) que “non deixa de sorprenden que os tres casos de narración encadrada que atopamos nos *Arquivos* (“O vello Moreno”, “Un conto de reis” e “O neno suicida”) teñan como marco escénico unha taberna”³. Para este autor, o feito de que os relatos mencionados aparezan encadrados débese, sobre todo, a unha cuestión de verosimilitude narrativa, xa que “trasladar a responsabilidade narrativa a un terceiro é unha aposta primeiro a favor do perspectivismo, e en segundo lugar a prol da fenomenicidade textual –da xustificación do texto, se se quere–, unha invitación a aceptar como verídicos e documentais os acontecementos que se van narrar”⁴.

Ambos os dous críticos coinciden, polo tanto, á hora de distinguir neste conto dous tipos de narración: unha “historia (ou “narración”) encadrada”; e un “marco escénico” ou “narración autorial”.

144

Sen embargo, segundo o noso punto de vista, sería interesante, para unha mellor comprensión e análise deste texto literario, diferenciar máis nitidamente os dous relatos que conforman “O neno suicida”. Nun principio esta diferenza podería semellar baseada unicamente no tipo de narrador utilizado, pero a medida que vaiamos avanzando nesta exposición decatáronos de que hai moitos máis elementos, tanto narratolóxicos coma temáticos e incluso pragmáticos que nos levarán a recoñecer a definición dos límites entre os dous relatos. Así, descubriremos (se non o tiñamos feito xa) a mestría de Rafael Dieste á hora de engarzalos, conseguindo que dous relatos que poderían presentarse de modo autónomo conflúan nun texto único, tanto pola súa uniformidade canto polo seu extraordinario carácter literario.

² Carballo Calero, R., *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Galaxia, 1975, pp. 711-715.

³ Respecto a este marco escénico elixido por Rafael Dieste tamén se expresa Irizarry, Estelle, en *La creación literaria de Rafael Dieste*, Sada – A Coruña: Edicións do Castro, 1980, p.131, cando di: “El hecho de que varios relatos de índole fantástica se presenten como tradiciones populares o como conversaciones de taberna marinera insinúa que para el gallego compenetrado con su pueblo lo importante no es que una historia sea verídica, porque el gusto reside en la gozosa fabulación inventiva, acompañada de atisbos perceptivos de la naturaleza misteriosa del hombre y de las cosas”.

⁴ Casas, A., *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Vigo: Galaxia, 1994, p.143.

Para unha maior claridade do que intentamos explicar, distinguiremos dous tipos de discurso: un relato A e un relato B.

No que se refire á modalidade narrativa⁵ diferéncianse en que o relato A utiliza un narrador heterodiexético, que nin se entremete en ningún momento nos acontecementos que narra, nin focaliza a narración en personaxe ningún, polo que podemos considerar que se trata dun narrador omnisciente e de focalización cero. O relato B, sen embargo, está contado por un narrador homodiexético, que ademais participa como testemuña nos acontecementos que transmite (ou, polo menos, diso é do que intenta convencer aos seus receptores).

No relato A cóntase a historia seguinte: nunha tasca mariñeira, o taberneiro le unha nova (sobrentendemos que en voz alta, porque os seus clientes souberon dela cando este rematou tal lectura), segundo a cal, un neno se suicidara pegándose un tiro na sen dereita. Un “vagamundo”, que compartía o local con outros nove clientes (catro bebedores de augardente e cinco de albariño), asegura coñecer a historia dese neno do que falaba a noticia. Tan pronto como o auditorio se mostra disposto, conta esa historia. Unha vez rematada, e aproveitando que os seus oíntes discuten sobre o que lles acaba de referir, o vagabundo foxe sen pagar o xantar que comera na tasca.

O relato B é a historia que o vagabundo conta: o neno que se pegara un tiro na sen tratábase en realidade dunha persoa que seguira co paso do tempo un proceso vital oposto ao do resto da xente; isto é, nacera vello, da terra nai, e fórbase convertendo en neno. Nun principio a idea de traballar de vello para aproveitar a vida de novo parécelle boa, pero cando pasado o tempo se comeza a obsesionar polo inevitábel remate da súa existencia, que el imaxina coma o “refuxiarse no seo da señora ricán [...] para ir alí devecendo ata se trocar primeiro nunha sambesuga e despois en arumia e logo en pequenísima semente...”⁶, decide suicidarse.

“Un neno suicida” ábrese co discurso A e o narrador heterodiexético deste relato é o que lle vai ceder a voz ao narrador homodiexético do relato B, ao

⁵ Para esta análise narratolóxica utilizaremos a terminoloxía proposta por Genette, G., en *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.

⁶ Dieste, Rafael, *Dos arquivos do trasno*, Vigo: Galaxia, col. Literaria, 1995, (5ª edición), p. 57.

vagabundo, que ademais é o protagonista de A. Sen embargo, no relato que o vagabundo lles conta aos clientes e ao taberneiro, o protagonista é o neno que se suicidara. O vagabundo aparece aquí como personaxe secundario.

Diciamos no parágrafo anterior que o narrador primeiro é o que lle cede a voz ao do relato B. Pois ben, de querermos precisar un pouco esta afirmación, teríamos que admitir outra posibilidade, xa que semella ser o vagabundo o que se permite tomar a palabra por si mesmo. E este atrevemento deberíase a unha necesidade deste personaxe-narrador. Cando escoita que o taberneiro le unha “nova inqueda” preséntaselle no maxín a ocasión de marchar sen pagar o xantar que comera “moi pobremente nun curruncho da tasca mariñeira”⁷ (o subliñado é meu). O vagabundo intúe na faciana dos clientes e do taberneiro (futuro auditorio) a inquietude que lles produciu a información sobre ese estraño suceso ao non coñecer as causas polas que se chega a dar. Esta lagoa informativa encherállela o vagabundo inventando unha historia que, como veremos ao final do relato A, aínda provoca neles un maior desacougo. A historia que o vagabundo conta estaría, para o lector do texto literario, dentro do marabilloso puro⁸, polo que non lle provocaría ningún tipo de reacción particular. Pero, pola contra, nos oíntes do vagabundo provoca distintas reaccións no que á verosimilitude se refire⁹:

146

– “Os catro bebedores de augardente, *crían*”; isto é, para eles é un suceso *verosímil*.

– “Os cinco de albariño, *surrían e dubidaban*”; para eles o relato é *fantástico*.

– “O taberneiro *negaba*”, ao igual que o lector do texto literario, para el é marabilloso.

⁷ *Op.Cit.*, p. 55.

⁸ Para esta distinción do carácter fantástico dos acontecementos narrados polo vagabundo faremos referencia ao xa clásico estudio de T. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil, 1970.

⁹ Nótase ademais, xa no referido ao plano estilístico (que Rafael Dieste tanto coidaba), como a estrutura que a continuación reproducimos, situada case ao final do conto, resulta paralela á que se atopa ao comezo. Desta maneira o narrador consegue maxistralmente e de xeito para nada forzado un carácter pechado para o seu discurso:

–“Así foi que, os catro bebedores de augardente, os cinco de albariño e o taberneiro calaron e escoitaron con xesto inquiridor e atento” (p. 55).

–“Os catro bebedores de augardente, *crían*. Os cinco de albariño, *surrían e dubidaban*. O taberneiro *negaba*” (p. 57).

A maior ou menor credulidade por parte dos membros do auditorio coincide, tamén de maior a menor, coa gradación alcohólica das súas bebidas; supoñendo que o taberneiro, por estar traballando, non teña un alto grao de alcoholemia no seu corpo. Isto provoca que os clientes da tasca discutan sobre a veracidade ou non dos acontecementos, xa que, como apreciamos, manteñan posturas contrarias. Nese preciso intre en que “todos desortían máis enervadamente”¹⁰, o vagabundo aproveita para liscar sen pagar o importe da súa consumición.

O que podería parecer unha inxenuidade, polo lóxico do seu fundamento empírico, cobra unha importancia extraordinaria se nos fixamos en que este relato foi publicado no 1927. Terían que pasar corenta e tres anos para que aparecese o estudio de Todorov sobre a literatura fantástica (que citamos na nota 7), baseado, esencialmente, nos mesmos elementos de que fala o narrador heterodiexético de “Un neno suicida”. Isto é, predisposición do receptor para relacionar a ficción coa realidade (personaxes–persoas) e dúbida por parte do receptor entre unha explicación racional–sobrenatural dos acontecementos¹¹.

Todorov diferencia entre *estraño puro* (“étrange pur”), *fantástico–estraño* (“fantastique–étrange”), *fantástico–marabilloso* (“fantastique–merveilleux”) e *marabilloso puro* (“merveilleux pur”). Entre o fantástico–estraño e o fantástico–marabilloso sitúa o fantástico puro (“fantastique pur”). No taberneiro “les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière”, polo tanto, para el, a historia narrada polo vagabundo estaría dentro do marabilloso puro. E tal reacción non aparece neste personaxe porque para el o narrado é totalmente inverosímil. Como diría tamén Todorov: “ce n’est pas une attitude envers des événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais le nature même de ces événements”¹². É dicir, para o taberneiro non existe a menor dúbida canto ao marabilloso dos acontecementos.

Os bebedores de augardente, sen embargo, opinan o contrario que o taberneiro, xa que cren que a historia que lles contou o vagabundo é certa ou

¹⁰ Dieste, Rafael, *Op.Cit.*, p. 57.

¹¹ Cfr. Todorov, T., *Op.Cit.*: “Il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivants et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués”, pp. 37-38.

¹² *Op.Cit.*, p. 59.

podería selo. Tampouco para eles existe a menor dúbida, pero sitúanse no polo oposto ao do dono da tasca.

Os bebedores de albariño nin cren nin deixan de crer: “surrían e dubidaban”. Nesa dúbida que lles xorde a estes clientes da tasca despois de oíren o relato é onde, para Todorov, reside o fantástico: “le fantastique [...] ne dure que le temps d’une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu’ils perçoivent relève ou non de la “réalité”, telle qu’elle existe pour l’opinion commune”¹³.

E, unha vez rematada de contar a historia, todos os clientes e o taberneiro discuten entre si, intentando poñerse de acordo sobre a veracidade ou non do suceso narrado (“cando todos desortían máis enervoadamente”). A isto tamén se refire Todorov cando di que “a la fin de l’histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l’une ou l’autre solution, et par la même sort du fantastique”¹⁴. Non se nos aclara o tipo de fantásticidade pola que se decidiron inclinar finalmente os oíntes, o que si sabemos é que ese intre de discusión foi o que o vagabundo–narrador aproveitou para evadirse da tasca sen pagar o seu xantar, botando man da teoría da recepción para conseguir unha finalidade práctica.

148

Imos agora intentar descubrir os recursos utilizados polo narrador do relato B para conseguir que os oíntes da súa historia reaccionasen tal e como o fixeron. Apreciarase como moitos deles están tomados da literatura oral que é a que el, dentro do marco ficticio do texto literario, practica.

A oralidade do conto do vagabundo (claro está, dentro da ficción literaria en que se encadra. E non cremos necesario afondar explicando a diferenza entre o plano real no que se debe enmarcar o relato oral e o plano sempre ficticio no que se enmarca unha obra literaria; non se esqueza que estamos analizando os actos dun personaxe que nos son narrados dentro dun discurso literario) aparece de xeito explícito en varias ocasións no texto:

– Dende que o vagabundo afirma coñecer a historia do neno que se suicidou os clientes e o taberneiro “calaron e escoitaron”, ademais “con xesto

¹³ *Op.Cit.*, p. 46.

¹⁴ *Op.Cit.*, p. 46.

inquiridor e atento”. Cando nota que o auditorio se atopa preparado para recibir a súa mensaxe repite: “Eu sei a historia dese neno”¹⁵, exactamente coas mesmas palabras con que o fixera pouco tempo antes. Esta reiteración dunha mesma frase pronunciada anteriormente é unha chamada de atención, intentando indicar que o que se vai referir é algo importante. E despois fai unha pausa para que se produza o silencio necesario. É unha especie de sinal que avisa de que o relato vai comezar sen que se precise dun verbo de dicción. Por outro lado, así conséguese que non haxa interferencias, que o canal comunicativo estea suficientemente preparado para que os receptores poidan entender o mellor posíbel aquilo que van oír.

– O narrador heterodiexético xa avisara de que “pronunciou a palabra neno dun xeito moi particular”. Pretende con esta distinta modulación de voz preparar a quen o escoita, advertíndoo de que ese neno do que se fala na noticia que leu o taberneiro non é un neno normal. Polo tanto aquí atopamos xa unha pequena relación entre a realidade e a ficción, que máis arriba tratamos: a relación entre un neno coma outro calquera e ese neno que o vagabundo pronunciou dun xeito distinto, que, polo tanto, se sae da normalidade tal e como é entendida por unha persoa común.

– Para rematar a súa historia, o narrador “ergueuse moi pensabundo, coas mans nos petos, e deu algúns paseños todo amargurado”. Tendo en conta o incríbeis que resultan os acontecementos que acaba de contar, só podemos incluír esta afección que o vagabundo semella padecer dentro do plano do discurso coma outro dos recursos para lograr que o seu auditorio crea que o que lles contou é verdadeiro.

Deixemos de lado o relativo á enunciación, á prosodia, á xesticulación nalgún caso, para centrármonos nos tamén abundantes recursos que o narrador utiliza no enunciado mesmo:

– Narra o suceso coma se el fose testemuña dos feitos: “Cada día gustaba máis ás mozas e andou enliado con moitas e coas máis bonitas. E ata disque unha princesa... Pero diso non estou certo”. Esta frase dubitativa, que nun principio parecería restar verosimilitude aos acontecementos por falta de información do narrador, funciona sen embargo dun xeito totalmente

¹⁵ Dieste, Rafael, *Op.Cit.*, p. 55.

distinto, xa que se o narrador afirma non coñecelo todo, está declarando tamén que cando de algo dubida non o afirma, polo que, implicitamente, dá a entender que aquilo que diga está fóra de toda dúbida¹⁶.

– Nun momento determinado do relato incluso asegura ter estado máis dunha vez co protagonista da súa historia (“A derradeira vez que o topei”. Se di derradeira, implicitamente afirma que estivo con el máis dunha vez), confiándolle aquel as súas tristuras e os seus pensamentos: “andaba moi triste. ¡Pesaban, ademais, tanto no seu espírito de neno os recordos da súa vellice!”.

Deste xeito é como o vagabundo, tomando como núcleo da súa historia un suceso sobrenatural, consegue crear no auditorio ese momento de dúbida, de fantasticidade, que andaba a buscar.

Pero non nos enganemos: todo este tratamento da fantasticidade está inserido dentro da propia ficción literaria. Os que dubidan son os receptores directos do relato do vagabundo (os clientes e o taberneiro da tasca, oíntes), personaxes da ficción literaria, non os lectores de “Un neno suicida”, porque estes son receptores directos do relato A, onde está encadrado, iso si, o outro relato. Non esquezamos e non deixemos pasar por alto que o texto literario que nós recibimos directamente non ten nin sequera un pequeno matiz polo que o poidamos considerar inverosímil¹⁷.

Basilio Losada nunha ocasión, referíndose á colección de contos de R. Dieste na que se inclúe este que agora tratamos, dixo que “máis que o remate, o que crea a atmósfera é, nestes contos de Dieste, o personaxe central”¹⁸; pero, ¿cal é o personaxe central en “O neno suicida”? Creo que neste caso concreto

¹⁶ Este mesmo recurso úsano con moita frecuencia os narradores homodiexéticos que aparecen nas obras de Álvaro Cunqueiro, debido quizais, como neste caso, ao intento por achegarse á narración oral. R. Barthes, “Operadores realistas” e A. Tarrío, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*.

¹⁷ Neste punto debemos corrixir a afirmación de Anxo Tarrío, en *Literatura galega. Aportación a unha historia crítica*, Xerais, Vigo, 1994 (p. 242), cando equipara este conto con “Once mil novecentos vinteiseis” e afirma que os dous comezan “abertamente cunha hipótese inverosímil, polo menos para o estado actual da ciencia”. Aínda que máis adiante aclare que o marco que R. Dieste dispón para a narración sempre serve de apoio para a verosimilitude textual, non existe, no caso de “O neno suicida”, ese comezo hipoteticamente inverosímil para ser resolto ao final, senón que tanto o inicio coma a fin do conto (relato A), que encadran o que si é inverosímil (relato B) non se apartan en ningún momento da realidade, non entendida esta, claro está, como “ser” senón coma “potencia de ser”. Non creo necesario reincidir no carácter sempre ficticio da literatura.

¹⁸ Losada, Basilio, “O popular e o culto en Dos arquivos do trasno”, *Grial*, nº78, 1982, pp. 421-425.

debemos falar dunha excepción, xa que a centralidade do personaxe está dividida en dous. Por un lado temos o vagabundo, personaxe central do relato A, e por outro temos o neno suicida, personaxe central do relato B. Pero xuntos comparten protagonismo no que poderíamos denominar relato C, que xa non sería soamente encadrante nin encadrado, senón que nel confluirían A e B funcionando nun mesmo nivel de ficcionalidade narrativa e configurando o que se deu en titular “O neno suicida”.

Xosé Manuel Moo Pedrosa
Universidade de Vigo