

Introducción

Pasado, presente e futuro da narrativa galega

Dolores Vilavedra

Xa manifestei en reiteradas ocasións que coincido plenamente coa idea bakhtiniana de que “a novela é o único xénero en proceso de formación; por iso reflicte con maior sensibilidade, con maior profundidade e máis esencial e rapidamente o proceso de formación da propia realidade”¹ (Bakhtín, 1989: 453). Se a primeira parte da antedita afirmación é hoxe discutíbel, paréceme que non o é o diagnóstico de que “a palabra novelesca reacciona con moita sensibilidade aos máis pequenos cambios e oscilacións da atmosfera social” (Bakhtín, 1989: 117), de aí que a historia de calquera xénero narrativo se poida definir en función dunha dinámica evolutiva, involutiva e revolucionaria. En palabras de Krysinisky, “Les états évolutifs du roman sont concurrentes, corrélatifs, parfois contradictoires, souvent complémentaires” (Krysiniski, 1981: 84), é dicir, non sempre é posíbel apreciar unha ‘progresión’ entendida como asimilación dos avances e achados do xénero no que se refire a aquilo que constitúe o seu elemento máis característico, que sería “a question (...) du rapport entre a narration, ses opérateurs et leur objet-référent. Ce rapport potentialise la dimension progressive ou régressive du roman” (Krysiniski, 1981: 51). Se aceptamos que “the history of the novel is a history of ways in which the self can be told, a history of universal types for particular identities” (Brown, 1987: 159), entón estaremos en disposición de interpretar o proceso de configuración do xénero dende o punto de vista da súa contribución á codificación da(s) identidade(es) galega(s).

181

Veremos cómo se desenvolve esta dinámica no caso da narrativa galega, tendo en conta dúas cuestións que lle son propias e que, á vez, están estreitamente vinculadas. Unha, a secular situación de dependencia que padeceu Galicia, traducida en subdesenvolvemento no plano político, económico, cultural, etc., e que determinaría a codificación da autopercepción identitaria.

¹ Traducimos as citas ao galego só nos casos nos que non manexamos a versión orixinal.

Neste sentido, a historia da narrativa galega é a dunha evolución do unitario ao diverso, unha evolución común aos sistemas literarios de sociedades como a galega, non totalmente desenvolvidas (Morán, 1971). A progresiva consolidación dun sistema literario autónomo nas dúas últimas décadas permitiría que a literatura galega exprese hoxe a diversidade que impón a fragmentación social, e que se afaste lentamente de calquera proxecto de semiotización globalizadora, proxectos que, como a historia do xénero narrativo demostra, estiveron ao servizo dos obxectivos integradores de determinados sectores do campo intelectual galego, e que pretendían servir de contrapeso vertebrador nunha sociedade desarticulada case por completo.

A outra cuestión é a da lingua. Se aceptamos que as linguas minoritarias pasan por etapas semellantes no proceso de elaboración dun estándar, tal como propuxo Kloss (*vid.* Joseph 1987: 78 e ss.), e se vinculamos este proceso cos de modernización cultural, urbanización social, e creación estética, entón resulta indiscutíbel que o proceso de elaboración (*Ausbau*) do galego determinou a evolución do xénero narrativo: é a existencia dun estándar o que permite elaborar rexistros que codifiquen a pluralidade social e diversificar a temática, e é o estándar o que funciona como marco de referencia non só de corrección senón, sobre todo, de innovación e subversión estilística. As consecuencias da folclorización, museización e filoloxización que, sobre todo no referido aos procesos de creación e recepción literaria, se derivaron do accidentado proceso de estandarización do galego foron xa ben sintetizadas por Figueroa (1988), o que fai innecesario que eu me deteña agora nelas. Comecemos entón o noso percorrido co obxectivo último de ir debuxando a evolución do xénero narrativo no referente ás cuestións mencionadas.

É ben significativo que o texto considerado con frecuencia como fundacional, *Maxina ou a filla espúrea*, de Marcial Valladares (1880, aínda que existe un manuscrito datado dez anos antes), sexa un texto bilingüe, no que só os señores da cidade se expresan en castelán. A crítica considera a miúdo un logro que a voz narrativa se exprese en galego e que na novela se supere a atribución exclusiva desta lingua a campesiños e personaxes incultos, pero na miña opinión isto explícase polo feito de que, sen dúbida, esta voz configúrase como un claro traslado do autor empírico, Marcial Valladares, quen nunha nota introductoria manifesta os seus obxectivos fundamentais: a exaltación da lingua galega e a defensa do campesiño. Ambos resultan totalmente coherentes co ideario rexionalista que profesou Valladares, e máis aínda coas actividades de

gramático, lexicógrafo ou recompilador de cantigas e refráns, que ao longo da súa vida desempeñou. Deste modo comprométese como creador cos seus obxectivos ideolóxicos, pero non vai nin un paso máis alá do que a verosimilitude lle impón: a novela é froito dunha determinada aprehensión da realidade (que rexeitaba o monolingüismo radical pois en ningún momento consideraba problemática a convivencia de galego e castelán), e a súa organización enunciativa contribúe á codificación narrativa dos conflitos sociais que nela se retratan. Como vemos, pois, o avance é máis aparente que real².

Neste sentido, eu mesma contribuí a divulgar a opinión de que a narrativa de López Ferreiro supón un importante salto cualitativo, pois as súas son, efectivamente, novelas monolingües. Pero creo que resulta un tanto distorsionadora a crenza de que é iso o que explica a reiterada situación no pasado das historias que nos narra, nun pasado o suficientemente remoto como para facer verosímil que personaxes e narradores se expresen en galego. Sen ánimo de restarlle méritos ao autor, creo que a razón desta elección ten pouco ou nada que ver cunha apriorística decisión lingüística, senón co ideario tradicionalista de López Ferreiro e, máis concretamente, cos seus obxectivos de recuperar un pasado altamente valorado como imprescindible fundamento do presente:

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

183

A convicción de que este debía ser un dos dous obxectivos fundamentais da literatura era frecuente entre os intelectuais da Galicia finisecular. Xa Brañas dicía que:

A los poetas les toca desempeñar otra misión no menos importante: evocando las sombras ilustres de los héroes, recordando las primitivas costumbres, ensalzando la organización política de los pueblos en épocas anteriores (...) van poco a poco exaltando el dormido entusias-

² Para un estudio pormenorizado da enunciación inmanente na novela vid. Vilavedra, 1998.

mo patriótico y contribuyendo a formar el carácter regional, muchas veces perdido por la influencia maléfica de elementos extraños en la vida de los pueblos (1889: XIV).

A función de configuración identitaria adxudicada ao discurso narrativo á que me referín no comezo destas páxinas está aquí claramente expresada. Pero non tardou en xurdir, a finais de século, unha primeira crise unha vez constada a parcialidade –xa non só ideolóxica senón sobre todo social– da que adoeían a maior parte das propostas narrativas finiseculares. Neste sentido temos que considerar a Francisco Álvarez de Nóvoa como un precursor, pois xa en 1899 se queixaba, nos “Dous parrafeos” introductorios aos seus relatos de *Pé das Burgas*, das limitacións temáticas derivadas da carencia de rexistros: “¿Non se pode escribir no idioma galego nada que non sexan esas lacazadas, eses costumes, esas coitas dos emigrantes, ese mal entendido rexionalismo?” Pero Álvarez de Nóvoa percibe ademais con agudeza que esas limitacións non se derivan da propia lingua, senón do costumismo ruralista que imperaba como modelo narrativo, e que el entendía que proxectaba unha imaxe distorsionada da realidade galega. Así, formula a cuestión de si:

184

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

Álvarez de Nóvoa puxo fin coa súa práctica narrativa ao tópico da inviabilidade do galego para o tratamento de certos temas, e obrigou a unha redefinición implícita daquilo que Brañas chamaba “carácter regional”, enfrontando a boa parte da intelectualidade galega con moitas das súas contradicións. Quizais isto explique a escasa simpatía que o autor despertou entre o galeguismo oficial do seu tempo, que o someteu a unha implacábel marxinación e que outorgou á súa obra un silencio inmerecido, sobre todo por aqueles que “pensan que o voso conto non é galego porque non falades nel dunha esmorga, dunha lacoada, dunha desfolia, dunha romaxe, dunha espadela, dunha malla, dunha muiñada” (*ibidem*).

Pero o que en Álvarez de Nóvoa eran as actitudes insubmisas dun “outsider”, pasarán a desempeñar un papel fundamental no programa cultural das *Irmaduras da Fala*, no que se lle prestaba especial atención ao desenvolvemento da prosa galega de ficción, de aí que os líderes deste movemento auspiciasen varias coleccións de novela curta³, que intentaban crear no público o hábito de ler en galego, por medio de textos narrativos de extensión reducida, a un prezo módico e que pola súa configuración técnica e temática fosen asequíbeis para o lector medio. As páxinas de *A nosa terra*, o boletín das *Irmaduras*, están cheas de reflexións sobre estes asuntos. Así Victoriano Taibo (“Fala e estética”, *A nosa terra* 28-9, 30-VIII-1917) formulou nelas o seguinte diagnóstico: “Foi a literatura ca pruma esgallada de zafiedade (...) a que padeceu e sufriu resñada o andacio pezoño de tanto esqurtore de monteira, cirolas e-estadullo”, polo tanto “Isa literatura mocha, aldraxante e charramanqueira finouse, e-é un deber enterral-os mortos”.

Pero serán os homes de *Nós* os que lle dean o que parecía ser un pulo definitivo ao desenvolvemento dunha narrativa moderna e diversificada, da que hai abundantes exemplos na xa mencionada Colección “Lar”. Paralelamente esta cuestión é abordada, dende a perspectiva teórica, dun modo novidoso: xa non se trata de constatar a inviabilidade do tópico das limitacións do idioma galego, nin do parcial dunha narrativa exclusivamente rural. Agora os intelectuais toman conciencia de que o discurso literario proxecta unha determinada imaxe da colectividade, unha imaxe que esta terá en conta, inevitabelmente, ao longo do proceso da súa autoconfiguración como tal. Así, a lucidez de Leandro Carré captou con precisión que “fictional texts can be viewed as social-symbolic acts, as representations of possible selves and societies” (Brown, 1987: 143):

Se todo canto se escribe en galego fose ruralismo, afincariámos mais non pobo a creencia, xa enraizada d’abondo, de que a nosa fala non serve mais que para as contadas necesidades da vida rural, e se non presta para as relacións vileas ou de xente ben criada (...) coidamos que tamén as vidas galegas poden nos proporcionare avao asuntos e tipos interesantes, e pol-as razóns devanditas estimamos comenente derivar por este camiño a novela galega (“Encol da novela”, *Nós* 7, 15-III-1926).

³ A máis importante sería a colección “Lar”, publicada pola editorial homónima, que publicou entre 1924 e 1928 corenta títulos, pero tamén é preciso citar “Céltica” (1922), así como o suplemento “¡Terra a nosa!” (1919) do diario coruñés *O noroeste*.

A grande achega de *Nós*, con todo, non foi soamente realizar un diagnóstico máis ou menos agudo de cáles podían ser as contribucións do xénero narrativo, senón vinculalo a un proxecto ideolóxico máis ambicioso. Conseguido en pouco tempo un aceptábel grao de elaboración lingüística gracias ao compromiso de potenciar a prosa científica (A. Santamarina, 1995: 73, outorga ao galego na época un grao de elaboración de 7 na escala de Kloss, que vai de 1 a 9), este grupo de intelectuais aplicouse a desenvolver a literatura como parte do patrimonio que unha comunidade debe ter para ser considerada unha nación, patrimonio que non é outro que unha cultura propia, vehiculizada por unha lingua propia. Pero ademais esta cultura só sería tal en tanto que manifestación dos trazos característicos do *Volkgeist* –da personalidade– desa comunidade. E a esa tarefa, á conceptualización teórica e á materialización no uso artístico deses trazos, dedicáronse con entusiasmo.

186

Así, unha das grandes novidades que ofrece a narrativa de autores como Castelao ou Risco é a presenza do humor. Pois ben, a súa incorporación débese ao feito de que, para os homes de *Nós*, o humor é un dos trazos esenciais do noso *Volkgeist* (en oposición ao ton declamatorio propio da expresión castelá), e proba decisiva da altura intelectual do noso pobo, como se demostra ao reparar no papel decisivo que desempeñou nos Cancioneiros medievais. Pero, ademais, o humor resulta moi funcional como criterio diferencial (fronte a Castela) e como factor lexitimador, na medida en que vincula o discurso literario contemporáneo co da Idade Media, verdadeira época dourada da nosa civilización non só pola importancia que naquel tempo tivo a nosa literatura no ámbito europeo, senón porque foi daquela cando se determinou a superioridade do galego e da súa literatura sobre a castelá e portuguesa⁴. Pero ademais, o humor implica a condición aberta da mensaxe e converte en imprescindible a cooperación do lector para a plena actualización das potencialidades semánticas do texto, así como para a decodificación das estratexias enunciativas, simbólicas, axiolóxicas, etc., que nel se conteñen. Velaquí, pois, a proba definitiva de que foron os homes de *Nós* quen (de feito, un tanto paradoxalmente na medida en que foi un proceso paralelo a outro de investigación do pasado) orientaron cara á modernidade o rumbo da narrativa galega. A contribución de Castelao ao respecto, no referente á superación da concepción demiúrxica do autor decimonónico e á formulación de estratexias cooperativas para o lector, parece indiscutíbel⁵.

⁴ Son reiteradas as ocasións en que Castelao manifesta esta convicción en *Sempre en Galiza*.

⁵ Véxase ao respecto A. Tarrío, 1989.

A mesma interpretación do recurso ao humor é aplicábel a Risco (Lugrís, 1963: 45). Pero ademais, a contribución risquiana á modernización da narrativa galega foi decisiva no que se refire a outra cuestión: a súa obra supón un decidido paso cara á apertura do espacio discursivo á pluralidade doutras voces sociais mediante o recurso, fundamentalmente, ao estilo indirecto libre, unha variante modalizadora que “supón un alto grao de individualización da enunciación indirecta na conciencia lingüística, a capacidade de prever con discriminación as representacións lingüísticas da enunciación e de deducir o seu sentido obxectivo” (Bakhtín, 1977: 182-3), ao tempo que permite agregarlle ao discurso alleo reproducido “os matices inherentes ao autor: ironía, humor, etc.” (Bakhtín, 1977: 182), de modo que a voz narrativa segue exercendo un férreo control enunciativo ao servicio dun determinado obxectivo paródico e crítico. Así, o uso sistemático en *O porco de pé* (1928) do estilo indirecto libre constitúe un avance cara a unha concepción máis aberta da enunciación en tanto que acto individual, que se revela disposto á crítica indirecta por medio do humor.

A narrativa de Otero Pedrayo é un exemplo perfecto de cómo o proceso que estamos describindo non é lineal senón que está sometido a retrocesos e contradicións. Na miña opinión, a suposta modernidade que parte da crítica lle atribúe á súa obra é discutíbel, cando menos no referente ás estruturas modalizadoras empregadas, moi marcadas pola dialéctica entre tradición e modernidade que constitúe un dos eixes da narrativa oteriana. Carlos Baliñas describiu moi ben esta dialéctica:

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

Quizais é por isto que algúns aspectos da narrativa oteriana, coma os narratolóxicos, non só non poden ser cualificados en rigor como modernos senón que resultan claramente decimonónicos, o que –lonxe de ser un demérito– debe ser valorado como unha proba de coherencia entre vida e obra por parte do autor.

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

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

¿Para que ía entón Otero modernizar o seu discurso narrativo? Se como autor empírico non sentía en absoluto a necesidade de conectar con esas novas realidades, a renovación da súa linguaxe literaria non resultaba nin prioritaria nin imprescindible para a consecución dos seus obxectivos narrativos. É por todo isto que a dialéctica entre tradición e modernidade, que constitúe un dos eixes da narrativa oteriana, non se resolve cunha orientación dialóxica do texto, senón coa instauración dun réxime ideolóxico unitario e dun firme monoloxismo que exclúe da esfera discursiva todas aquelas voces sociais que puidesen poñer en cuestión a cosmovisión e o sistema axiolóxico do autor.

188 De 1936 aos nosos días

¿Como repercutiu no desenvolvemento do xénero narrativo a interrupción do discurso literario que supuxo a guerra e a inmediata posguerra? Estas palabras de J.I. Ferreras, referidas á narrativa española, resultan aínda máis pertinentes no que se refire á galega:

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

Iso é xustamente o que ocorre con *A xente da Barreira* (1951), de Ricardo Carvalho Calero, a primeira novela publicada na posguerra. A falta de referentes coetáneos, e a urxencia por restaurar os vínculos cun pasado que era entón case a única posíbil referencia legitimadora no plano identitario, levou naquel

momento o novelista a tender unha ponte sobre o tempo para conectar coa tradición decimonónica, tanto máis lexítima polo seu valor fundacional, nun afán de procurar as raíces da nosa literatura e evitar así ter que partir de cero no proceso de reconstrución da prosa ficcional no que Carballo se consideraba implicado, tal e como el mesmo manifestou:

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

Velaquí a explicación da elección dun tema (a descomposición da vella fidalguía rural asediada polas novas clases urbanas) xa repetido na narrativa galega, e velaquí tamén a razón do recurso a unha técnica narrativa excesivamente primaria, que xa fora amplamente superada polas investigacións dos autores de *Nós*.

Pero o discurso literario reaccionou de seguido, buscando vías innovadoras, se ben por camiños individuais: non será ata a consolidación da alternativa que supuxo a Nova Narrativa Galega que se poida falar dun proxecto colectivo. Mentres tanto, as voces de Cunqueiro e Blanco Amor ergúianse, persoalísimas, no deserto editorial da Galicia do seu tempo.

No referente á complexa narrativa cunqueiriana, o seu valor innovador vénlle dado, sobre todo, polo feito de que, como escritor, Cunqueiro é o primeiro narrador galego que se sitúa radicalmente “frente ao sistema de codificación literaria predominante, diante da norma que lle impón a historia literaria, para rexeitala como principio de interpretación e sometela a revisión” (González-Millán, 1991a: 21), o que determina unha escritura fundamentalmente dialóxica, dirixida á subversión non tanto no plano ideolóxico coma no metaliterario, na medida en que altera os usos tradicionais, conservadores e canónicos, da práctica intertextual. Foi o mindoniense o primeiro narrador galego que se serviu da intertextualidade, o humor e a cotianización do mito para crear unha alternativa á mediocridade cultural e ao alienado contorno no que lle tocou vivir, de aí que o seu proxecto literario fose xulgado como esca-

pista, malinterpretando o que nel había de proposta dende a que se enfrontar ás limitacións impostas polo marco social.

A narrativa de Blanco Amor supón, xunto coa de Cunqueiro e malia ser totalmente distintas, a inauguración dunha tendencia renovadora que busca na experimentación técnica e/ou na subversión ideolóxica as vías para superar o realismo convencional. No caso de *A esmorga* (1959), a fórmula enunciativa escollida permite o avance do xénero en dous niveis: por un lado, vehiculizando o discurso dun grupo social marxinal –o subproletariado urbano– ata entón ausente na narrativa, por outro, silenciando de forma sutil o discurso de poder. Neste sentido *Xente ao lonxe* (censurada, 1972; completa, 1976) suporá o novidoso emprego da polifonía para incorporar ao discurso narrativo voces portadoras de valores alternativos e de ideoloxías subversivas.

190

Pero a novela galega dos 50 e 60 comezou a manifestar, como outras do seu contorno cultural (se ben co inevitábel atraso que impuxo o réxime de autarquía cultural do franquismo), a crise das formas tradicionais de narrar, que resultaban inviábeis para representar os conflitos do individuo e da sociedade daquel tempo. Así, o texto perde a súa finalidade como unidade de representación dunha determinada visión do mundo, integrada e integradora. Aspectos como a dificultade de identificar un suxeito enunciativo, a inestabilidade da voz narrativa e o cuestionamento da súa identidade, ou a escasa presenza do autor implícito deben ser interpretados, na miña opinión, como fórmulas semiotizadoras do autismo vital que as circunstancias impoñían aos autores da Nova Narrativa Galega. Por outro lado, acusouse máis ou menos veladamente a este proxecto de elitista, e cuestionouse o seu peso no desenvolvemento da narrativa galega xusto naquel momento histórico. Esta percepción, que pode ser máis ou menos atinada dende a perspectiva da evolución do xénero, éo sen dúbida se nos fixamos en ata qué punto os textos da Nova Narrativa deseñan un programa de lectura que esixe un lector altamente competente e disposto a realizar un esforzo de plena cooperación, algo moi pouco frecuente no deserto sistema literario galego daquel tempo.

Con todo, non debemos infravalorar a función renovadora que cumpriu no seu día o proxecto narrativo deste grupo de autores. Na década dos 70 o proceso de innovación técnica que eles iniciaron entra nunha fase de asimilación. Por un lado, minguan os excesos experimentalistas, un tanto gratuítos, de novelas como *Cambio en tres* (1969), excesos que podemos valorar como a

peaxe que o xénero tivo que pagar para cruzar a fronteira da súa definitiva modernización. Por outro prodúcese a eclosión e a renovación dun xénero fundamental na restauración do discurso narrativo de posguerra: as novelas de iniciación sentimental⁶. Este tema permitiu a incorporación ao discurso narrativo de voces tradicionalmente marxinais como son as da infancia, ao tempo que permitía semiotizar, por medio dos seus protagonistas, unha revisión crítica do pasado e a conciencia de que era precisa a construción, intuída como problemática, dun futuro alternativo. Pero sen dúbida, débese ao impulso da Nova Narrativa o que moitas destas novelas (sobre todo as de Blanco Amor, X. Torres, Casares e Anxo R. Ballesteros) recorran sen complexos a sofisticadas estratexias enunciativas como fórmulas semiotizadoras da inestabilidade social e das profundas convulsións que a Galicia daquel tempo estaba experimentando.

Este proceso está moi ben resumido nunha nota sen firma publicada en *Grial* (50, 1975, p. 517) titulada “Carlos Casares, Premio Galicia de novela” onde se di a propósito da súa novela *Xoguetes para un tempo prohibido*

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

191

Neste sentido é preciso sinalar que a morte de Franco non supuxo ningún cambio radical no xénero, en contra do que suxiren certas visións mecanicistas. As relacións causa-efecto nas dinámicas evolutivas dos sistemas culturais nunca son inmediatas e, na miña opinión, a entrada en vigor do Estatuto tería unhas repercusións simbólicas e sistémicas moito máis significativas, no concernente á autopercepción identitaria e á creación dun novo marco legal e institucional, mentres que a gran transformación interna do xénero se produciría, como xa vimos, nos 60.

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

Será a comezos dos 80 cando a narrativa experimente un espectacular despegue, que se produciu en paralelo a un ata entón insólito interese pola novela longa, demandada agora por público e crítica, e asumida como un reto por moitos autores. Este fenómeno pode ser asociado, por un lado, á necesidade que o xénero tiña de demostrar e demostrarse a si mesmo a súa madurez, nun momento no que a poesía estaba recuperando a súa tradicional condición de xénero canónico. Por outro lado, tamén debeu influír a necesidade de encher certos ocos do noso sistema literario, percibidos como carencias por lectores e críticos e que servían de argumento a aqueles que se empeñaban en considerar á galega como unha literatura de segunda. Mediada a década e alcanzados ata certo punto estes obxectivos, a obsesión por temor da novela longa vaise diluíndo (o Premio Blanco Amor, que empezaría esixindo 300 folios de extensión nos orixinais que se presentaban, iría reducindo esta cantidade ata quedar en 1992 en 150) e o ambiente literario comeza a mostrarse proclive a fórmulas breves, máis acordes coa fragmentación social e ideolóxica que supuxo o asentamento do pluralismo democrático, e capaces de satisfacer a demanda dun público cada vez máis variado, se ben tampouco convén esquecer que o desenvolvemento do relato non foi alleo ao risco económico que supoñía a publicación de novelas longas na nosa lingua.

192

En 1981 publícase *O triángulo inscrito na circunferencia*. A novela foi, por distintas razóns (entre outras a súa extensión), un éxito. Pero a nós interésanos agora, sobre todo pola súa heteroxeneidade xenérica (a crítica cualificouna no seu día como simbólica, mítica, histórica, profética, lírica, fantástica, máxica, etc.) e porque se presentou como unha ambiciosa proposta de identificación colectiva. Neste sentido, poderíamos vela como continuadora do camiño aberto pola precursora *Retorno a Tagen Ata*, que no seu día supuxo o comezo dunha nova modalidade narrativa que funcionaba como fórmula de reivindicación nacionalista, na medida en que se presentaba como articuladora de “unha antihistoria como estratexia de recuperación da palabra e da memoria colectiva” (González-Millán, 1991b: 20).

Sen embargo, a proposta de Freixanes difire da de Ferrín porque nela a voz narrativa funde, actuando como filtro cognitivo e interpretativo, diferentes discursos cos que construír unha representación simbólica alternativa de Galicia, do seu pasado e do seu futuro. Aquí a transtextualidade non é un recurso lexitimador do discurso de autor (como ocorría nas novelas de Otero Pedrayo) senón un procedemento para materializar a pluralidade da socieda-

de á que a novela intenta buscar respostas, e á profundidade da Historia na que as busca. Nada que ver coa cativadora proposta simbólica de salvación nacional que se articulaba na narración ferriniana.

Parella dificultade de definición xenérica suscitou *Polaroid* (1986), de Suso de Toro, non só entre o público, senón tamén a crítica: X.G.G. preguntábase “É unha novela? Unha sucesión de textos? Varios contos? Todo o que escribeu nestes anos posto e axuntado?” (*A nosa terra*, 302, 23-X-1986). Sen embargo a obra de Suso de Toro é xusto o oposto a *O triángulo*, pois non pretende elaborar ningunha proposta simbólica, definidora dunha identidade de grupo, nación, cultura, etc. O propio autor confesou que “Unha ollada lúcida o que ve é a falta de senso, o absurdo” (“Autopoética”, *Boletín Galego de Literatura*, 2, 1989: 133). *Polaroid* supón a negación total do texto literario como resposta axiolóxica: a súa textualidade radicalmente aberta suxire cuestións e enfronta ao lector cos seus propios conflitos. É este quizais o texto que de forma máis radical codificou a desorientación etnolóxica da Galicia contemporánea.

Efectivamente, os grandes sistemas estéticos e ideolóxicos que alimentaron toda a literatura anterior deixan de funcionar como modelos orientadores, polo que a narrativa galega dos 80 non padece ningunha ruptura, senón que entra nunha fase que poderíamos cualificar como autodesintegradora, procurándose a si mesma unha sorte de “big bang” creativo. Este desenvolvemento diversificador explícase en parte polo afán de satisfacer a un público cada vez máis heteroxéneo, nunha estratexia defensiva do sistema encamiñada a evitar a fuxida de lectores a outros sistemas próximos, pero tamén porque a literatura actual é incapaz de actuar como mecanismo de ordenación axiolóxica e de semiotización globalizadora, e reflicte a dispersión, a carencia de respostas e a desorientación que asexan o home contemporáneo: “Like sociological texts, fictional writings incorporate withtin their own discours the crises of our culture” (Brown, 1987: 157).

Do título da miña conferencia pode deducirse que me aventurarei a entrever os camiños polos que vai transitar o xénero nos albores deste novo milenio, pero os estudiosos do feito literario non estamos dotados dos poderes dos augures. Con todo, unha ollada atenta á narrativa destes últimos anos permítenos obter algunhas conclusións e, a partir delas, formular unhas precarias hipóteses que o tempo se encargará de desmentir ou corroborar:

1. O panorama estivo definido, nos últimos anos, polo individualismo, a fragmentación e unha certa vontade de negación das categorías convencionais (tanto narrativas coma xenéricas ou semióticas), fenómenos que poden entenderse como parte da herdanza legada pola posmodernidade, pero tamén como estratexias apropiadas para codificar literariamente as contradicións da sociedade galega de hoxe, pois “Inconsistency of roles, publics and intentions is a central feature of modern society, a society characterized by instability of identity, by the difficulty of achieving an integral biography, and by reduction of the person to a factor of production” (Brown, 1987: 160).

Nesa medida, podemos intuír que o proceso iniciado no seu día por Suso de Toro e continuado por autores como Xurxo Borrazás, terá continuidade nun futuro máis inmediato. Só unha reacción etnicamente defensiva por parte da sociedade galega, ou dun sistema que vexa, no que esas modalidades representan de heterodoxia fenomenolóxica, un risco para a súa supervivencia, determinaría –na miña opinión– o definitivo desterro do noso espacio narrativo das apostas desintegradoras.

194

2. Considero concluído o proceso voluntarista, iniciado nos 80, de experimentación de novas modalidades xenéricas, proceso no que tivo especial protagonismo a novela negra. O seu final explícase, sobre todo, porque se conseguiron, con maior ou menor éxito, o que me parece que foron os seus principais obxectivos: mostrar a madurez do noso sistema literario dotándoo dunha ampla oferta e intentando así evitar a fuxida de lectores a outros sistemas máis consolidados, e satisfacer as inquietudes experimentais de certos autores, especialmente daqueles que escolleron estas modalidades para estrearse como narradores, modalidades que resultaban moi apropiadas polo feito de estaren fortemente codificadas.

3. A tendencia centrípeta que se xerou en boa parte como resposta ao devandito fenómeno, enfocouse cara á recuperación dos nosos sinais de identidade máis peculiares, ben por medio do cultivo dunha fantasía autóctona de raíces artúrico-cunqueirianas, ben por medio da recuperación literaria de etapas áureas (a Idade Media) ou claramente fronteirizas (a guerra civil) da nosa historia, ben recorrendo á explotación do potencial épico de determinados espacios –como Arxentina– fortemente vinculados ao noso desenvolvemento como colectividade.

Esta é unha vía plenamente consolidada, unha vez resolta a tensión entre forzas esóxenas e endóxenas a favor das segundas, que perderon as súas connotacións resistentes para se acrecentar co valor dunha aposta en positivo, e ampliáronse con propostas menos marcadas etnicamente pero de evidente vocación autóctona. Neste sentido, a excepción constitúea o esforzo por formar, máis alá do explicábel pola lóxica do *marketing*, unha 'literatura bravú': unha das incógnitas que nos deparan os vindeiros anos é se tal esforzo concluirá nunha alternativa literaria configurada como tal ante o público, e cómo a recibirá ese público, pois as posibilidades de que se derive a unha lectura en clave étnica ou exótica parécenme elevadas.

4. A crítica (por exemplo, Gaspar, 1995) detectou nos últimos anos unha certa desorientación no xénero que eu atribúo, por un lado, a un certo desprazamento da narrativa por parte da poesía, en pleno esplendor cualitativo e cuantitativo, pero que tamén entendo como a imaxe proxectada por un discurso repregado sobre si mesmo e por uns autores sumidos nun proceso introspectivo, provocado polo esgotamento e o manierismo dun xénero que pagaba así a factura da súa forzada e intensa contribución á suposta normalización da literatura galega. A consecuencia de todo isto foi a entrega de moitos autores a proxectos literarios moi persoais, desvinculados xa do compromiso con calquera tarefa colectiva: as obras de Caneiro ou Valcárcel, o cambio de rumbo de Suso de Toro, ou a nova aposta de Méndez Ferrín en defensa do seu particular macrotexto, son bos exemplos.

5. Por último, nos vindeiros anos poderemos apreciar cómo afecta ao desenvolvemento do sistema literario galego a súa proxección externa, especialmente nun sistema co que mantén unha relación tan conflictiva como é o español. A vertixinosa canonización de Manolo Rivas a distintos niveis (mediático, editorial, económico, de público) modificou, inevitabelmente, as expectativas dos narradores galegos, sobre todo dos seus coetáneos, así como a súa autopercepción profesional e a dos seus propios proxectos narrativos. Pois ben, na medida en que o mercado español se está abrindo a outras voces galegas (Caneiro, Marilar Aleixandre) iremos apreciando cómo a xeralización das versións en castelán dos textos modifican ou non as vendas dos orixinais en galego; iremos vendo cómo se polarizan ou se silencian os debates sobre cándo se deben permitir as traducións; e se a recepción foránea dos novos narradores galegos se realiza ou non en clave exótico-etnicista; finalmente, de acordo con isto, asistiremos á construción de novas identidades literarias por parte

dos medios de comunicación de masas: a necesidade de encher de contido esa entelequia que por agora é a identidade europea pode xogar a favor ou en contra das culturas minoritarias.

Dolores Vilavedra

Bibliografía

Bakhtín, M., *Le marxisme et a philosophie du langage*, París: Minuit, 1977.

———, *Teoría e estética da novela*, Madrid: Taurus, 1989.

Baliñas, C., “Os estilos de don Ramón”, *Grial*, 52, 1976.

Barreiro Fernández, X. R., “López Ferreiro e a recuperación histórica de Galicia”, *Encrucillada*, 8, 1978.

Blanco, C., *Conversas con Carballo Calero*, Vigo: Galaxia, 1989.

196

Brañas, A. (1889). “Prólogo” a E. Labarta, *Bálsamo de Fierabrás*, Madrid: Librería de F. Fé, 1889.

Brown, R. H., *Society as text*, Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1987.

Ferreras, J. I., *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, 1988.

Figueroa, A., *Diglosia e texto*, Vigo: Xerais, 1988.

Garvin, P. e Mathiot, M., “The urbanization of the guaraní language: a problem in language and culture”, en J. A. Fishman (ed.), *Readings in the Sociology of Language*, 1972.

Gaspar, S., “E nisto, un *impasse*”, *Anuario de estudos literarios galegos 1995*, 1996.

González-Millán, X., *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo: Galaxia, 1991a.

———, *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Xerais, 1991b.

Joseph, J. E., *Eloquence and Power: The Rise of Language Standards and Standard Languages*, London: Frances Pinter, 1987.

Krysinski, W., *Carrefour des signes (essais sur le roman moderne)*, The Haye: Mouton, 1981.

Lugrís, R., *Vicente Risco na cultura galega*, Vigo: Galaxia, 1963.

Morán, F., *Novela e semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971.

Santamarina, A., “Norma e estándar”, en H. Monteagudo (ed.), *Estudios de sociolingüística galega*, Vigo: Galaxia, 1995.

Tarrío, A., “A recepción inmanente na obra literaria de Castelao”, en J. G. Beramendi e R. Villares (eds.), *Actas Congreso Castelao*, Santiago: Universidade-Xunta de Galicia-Fundación Castelao, 1988.

———, “Otero Pedrayo e a renovación da novela non século XX”, en VV. AA., *Otero Pedrayo na revista “Nós”: 1929-36*, Santiago: Dpto. de Filoloxía Galega, 1989.

Vilavedra, D., *Análise da polifonía na novela actual. Variabilidade diacrónica dos emisores textuais*, tese de doutoramento en microficha, 1993.

———, “*Maxima ou a filla espúrea* ¿Un caso de dialoxía lingüística e monoloxía ideolóxica?”, en D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, T. I, Vigo: Galaxia, 1998.