

Sobre a diglosia na narrativa actual

María Luis Gamallo

RESUMO A autora introdúcenos no tema da diglosia a través da súa presenza na narrativa decimonónica, onde este fenómeno estaba moi estendido e vencellado á verosimilitude. A seguir, esculca na obra de narradores recentes, como é o caso de Xosé Luís Méndez Ferrín, Xavier Queipo, Anxo Angueira, Xelis de Toro, Manuel Seixas, Manuel Rivas, Xurxo Borrazás, Xosé Carlos Caneiro, Bieito Iglesias e Suso de Toro, para describir a presenza de comportamentos diglósicos nos personaxes ou en fragmentos dos seus libros. Considera que é unha maneira de expresar a fidelidade á realidade que os rodea, ademais de estar relacionada co desacougo que supón o fracaso do proceso de normalización lingüística, no que se depositaran tantas esperanzas. Finalmente, cuestiónase a posibilidade de producir textos lingüisticamente verosímiles.

ABSTRACT Gamallo opens by looking at the presence of what she calls 'diglosia' in the 19th C. novel, where the switch between Galician and Castilian is used for verisimilitude. She then examines the work of modern writers, such as Xosé Luís Méndez Ferrín, Xavier Queipo, Anxo Angueira, Xelis de Toro, Manuel Seixas, Manuel Rivas, Xurxo Borrazás, Xosé Carlos Caneiro, Bieito Iglesias and Suso de Toro, in order to look at language shift in their characters, or in specific passages of their works. She concludes, on the one hand, that it is used for verisimilitude, as previously, but also that it serves to express frustration at the failure of the process of normalization of Galician, on which so many had placed their hopes. She ends by wondering whether it is possible to produce linguistically authentic literary texts.

109

Introducción

Dende o Rexurdimento os textos literarios en galego estiveron condicionados polo feito de se inscribir nun contexto de conflito lingüístico. Nun principio esta situación xerou unha serie de prexuízos literarios, como a consideración da lingua galega como non apta para outros xéneros que non fosen a lírica ou mesmo a súa incompatibilidade coa novela longa, prexuízo presente nas nosas letras ata antonte.

Como reflexo da situación lingüística real da poboación, a diglosia comezou a aparecer nos textos do Rexurdimento cun fin fundamentalmente humorístico, tradición literaria que recibiu o nome de macarrónica. Deste xeito, nalgunhas obras de teatro da época a diglosia clásica fai a súa aparición cunha repartición lingüística de sobras coñecida: o castelán, no seu papel de lingua culta, preséntase como a lingua da xente de extracción social elevada, fronte ao galego, reservado á xente humilde e inculta aos que se lles asigna con frecuencia unha función cómica ou grotesca na obra.

Con posterioridade, e precisamente para evitar esta función cómica asignada antano á diglosia nos textos, os escritores optan por ignorar por completo o seu uso, cunha intención de clara normalización na escrita o que era imposible de normalizar na realidade. Nese sentido, como indica Antón Figueroa¹, a fuxida cara ao rural ou cara a mundos afastados do noso espacio e do noso tempo, foi a solución inicialmente adoptada —e por outra parte aínda non erradicada por completo nos nosos días— pola gran maioría dos escritores. Opción que facilitaba ademais a verosimilitude lingüística.

110

Despois da morte de Franco, todas as esperanzas postas no novo período democrático para acadar a normalización da nosa lingua fóronse pouco a pouco extinguindo. Unha situación que lonxe de arranxarse nos nosos días, parece empeorar dende que os oráculos da Unesco fan a crónica da súa morte longamente anunciada.

Neste estado de cousas, a aparición da diglosia, como reflexo dunha realidade non normalizada, cobra unha nova dimensión na novela galega. Aptitude esta, que emporiso non debe ser xeneralizada.

Cando a ficción supera a realidade versus normalización

Os textos en situación diglósica son concibidos dende unha perspectiva utópica dado que a lingua que lles serve de vehículo de expresión, normalizada en todos os contextos comunicativos é en principio unha ficción. Unha

¹ O traballo do profesor Antón Figueroa, *Diglosia e texto* (1988) foi o principal punto de partida para a realización deste traballo.

situación reparábel se os textos se sitúan no rural ou en mundos afastados da nosa realidade máis inmediata.

Por outra banda, o feito de facer da literatura un medio de defensa da lingua, impide que a diglosia lingüística real sexa representada. O poder da invención fai posíbel que a normalización se converta dentro da ficción nunha realidade. Neste sentido algúns dos textos de Xosé Luís Méndez Ferrín son característicos: a fuxida cara a unha realidade soñada e/ou desexada constitúe un medio de rexeitar unha realidade castradora do soño. Para o lector, trasladar esa ficción do lado da realidade galega será tanto máis posíbel canto máis se identifique con ese “lector ideal”, máis definido e idealizado en situacións lingüísticas non normalizadas.

En *Amor de Artur* (1982), o autor crea un mundo imaxinario “Tagen Ata”, escenario do relato, case erótico do amor do rei Artur e Xenebra e da infidelidade desta con Lancelot. Este universo literario cheo de referencias á mitoloxía artúrica sitúase na Idade Media, considerada como a idade de ouro da literatura e da cultura galegas, do, noutrora, Reino de Galicia. Un mundo verosímil en galego, ideal dende o punto de vista lingüístico e político, servénlle ao autor para manifestar o seu rexeitamento do presente.

III

Dende esta perspectiva, a homoxeneización lingüística en galego, fóra de toda verosimilitude posíbel, manifesta un desexo de normalización e ao mesmo tempo serve de crítica e/ou de rexeitamento dunha realidade lingüística indesexábel. Crer nun mundo enteiramente en galego é posíbel dende o momento en que hai unha continuidade lingüística coherente que non suscita ningunha dúbida no lector.

Outro dos recursos para facer posíbel a normalización nos textos é o de situar a ficción noutros contextos culturais sen conflito lingüístico aparente. Sen diglosia, evítase a descontinuidade: para o lector a lingua é un elemento máis da ficción. Así acontece en *Papaventos* (2001), de Xavier Queipo, novela na que a acción se sitúa a medio camiño entre os Estados Unidos e Galicia: a acción transcorre inverosimilmente en galego, o caso contrario obrigaría ao narrador a facer un relato bilingüe.

Situación similar atopámola en *Os saltimbanquis no paraíso* (1999), de Xelís de Toro, novela situada entre Londres e Galicia. Vicente, fillo duns

emigrantes galegos —como tantos outros—, e malabarista de profesión, vive cos seus amigos ingleses nun *squat*. Todas as escenas transcorren dun xeito lóxico en galego converténdose este nun simple soporte comunicativo co lector: todas as cuestións que poidan xurdir sobre a verosimilitude lingüística quedan nun segundo plano e a des-colocación espacial fóra de Galicia fai o resto. Mais cando o protagonista se despraza a Galicia cos seus amigos ingleses, a verosimilitude comeza a cambalear a medida que as alusións á lingua se multiplican:

—¿Eses non falan? —preguntou León.

—Falan inglés —dixo Vicente.

—¿Nin unha palabra de cristián? —seguiu León.

—Nin unha².

Así e todo, os amigos de Vicente continúan a falar no texto nun perfecto galego, unha situación que aínda se agrava máis cando o lector descobre que estes seguen uns cursiños de galego, o que na ficción continúa a non cambiar nada. Mesmo cando o narrador describe a escena seguinte:

112

Patrick (...) trapalleou en galego, sinalando a Vicente, e rindo.

—E o que lle dá de comer ás mulleres (...)

E Patrick repetiu, escachando ás gargalladas:

—Cando quere unha muller dálle de comer uns pasteis de nata que fan os portugueses en London —e botou a man á boca para tratar de tapar a risa (pp. 104-105).

Observamos que para o lector manter unha ficción continua en galego nesta parte da novela é pouco ou nada probábel. E con todo, se uns mozos ingleses poden falar na ficción nun galego perfectamente normativizado, a mesma (im)-posibilidade podémola aplicar á sociedade galega: para un lector galego, ler nunha novela as palabras dun habitante dunha pequena aldea perdida de Galicia nun perfecto galego é tanto ou máis irreal que adxudicarlhas a un burgués da Coruña ou a un inglés de Londres. A ficción, como unha alucinación en pleno fervor fai posíbeis todas as quimeras: e niso precisamente radica o seu poder creador.

² Xelis de Toro, *Os saltimbanquis no paraíso*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1999, p. 62.

Outras posibilidades de normalización lingüística son factíbeis, como a fuxida cara ao rural. Neste caso a verosimilitude non é cuestionada nin a continuidade interrompida. *Pensa nao* (1999), de Anxo Angueira exemplifica esta possibilidade. A novela, situada en Sernanselle, unha pequena aldea de Dodro Vello durante os anos da Segunda República, fai posíbel a uniformización lingüística en galego. Trasladar a ficción do lado da realidade é posíbel dada a condición social dos personaxes e a situación espacio-temporal da novela.

No mesmo contexto de fuxida da realidade inmediata, situamos esas novelas nas que a acción se localiza nun espacio afastado e nun tempo futuro. O esforzo que o lector debe facer para situar os personaxes nese mundo normalizado en galego diminúe a medida que os lazos coa realidade inmediata se cortan. E neste contexto, sitúase a novela de Manuel Seixas, *Bailarina* (1999), mesmo se o ano 2120 no que se desenvolve o relato non está a anos luz da nosa realidade. Mais o espacio interplanetario no que se sitúa o relato posibilita a presenza de calquera lingua, mesmo o galego.

Entre o espellismo e a realidade lingüística...

113

Os escritores dun sistema literario minoritario e ademais diglósico non poden manter en determinadas situacións unha impresión de normalidade absténdose de reflectir na súa escritura unha realidade pouco ou nada compracente para a súa cultura.

Neste contexto, e como consecuencia das limitacións que son inherentes ao propio proceso de escritura, a recepción dos textos será diferente nun lector máis ou menos comprometido que nun que non o está. E dende esta perspectiva, o carácter de co-creador que lle asignan as teorías da recepción achégalle ao lector un novo protagonismo.

Na maioría dos autores galegos houbo unha evolución en canto á introducción da diglosia. As esperanzas postas nos derradeiros vintecinco anos de democracia non deron todos os froitos esperados. A decepción acabou por instalarse na obra dalgúns escritores e o corolario a todo un longo período de silencio (refírome por suposto á Guerra Civil e aos anos da dictadura) non foi precisamente a normalización do galego e da súa cultura máis a constatación da súa ¿agonía? A introducción da lingua e da literatura galegas no ensino, a

aparición dos medios de comunicación en galego e a súa pretendida introducción en todos os sectores da vida social galega fracasaron.

Neste estado de cousas, é inevitábel que os escritores reaccionen dalgún xeito. En consecuencia non só a diglosia vai instalarse nos textos senón tamén un desacougo, un desarraigamento, que se traduce, na maior parte dos casos, nunha omnipresencia da viaxe —en todas as súas dimensións—, de busca doutra realidade mais tamén de procura identitaria, de fuxida mais tamén de reencontro. Os escritores, en pleno desarraigamento emocional, van á procura dunha finalidade da súa escritura.

Un dos casos máis particulares é o de Xosé Luís Méndez Ferrín: autor reticente e/ou indiferente a introducir a diglosia nos seus textos, a súa derradeira novela, *No ventre do silencio*³ (1999), constitúe neste sentido unha excepción. Con todo, máis que na procura dunha verosimilitude absoluta, o autor busca a discontinuidade á imaxe do contexto lingüístico galego —e dende esta perspectiva o uso da montaxe de citación non é casual: “Ya No Estás Más A Mi Lado, Corazón” (p. 23); “Y Mi Alma Solo Siente/Soledad” (p. 24); “Volverán banderas victoriosas, volverán banderas victoriosas” (p. 169); “cabalmente en el corazón” (p. 98), son algúns exemplos.

114

Observamos que o autor non utiliza nin a itálica nin comiñas para introducir as cancións no texto, recorre a unha simple distinción gráfica co uso de maiúsculas ao comezo de cada palabra. Sen embargo para o himno falanxista ou para introducir o que ben podería ser o informe lexista do fusilamento do pai de Leira Pazó, o autor recorre á dobre distinción (itálica e comiñas): quizais para evitar a confusión no lector, ou simplemente sen buscar máis lonxe, normas editoriais. Emporiso, cando non se trata dun caso de montaxe nin do discurso doutro personaxe introducido no texto, o escritor utiliza simplemente a itálica: *dominus, domini* (p. 53); *¡Españoles todos!* (p. 54); *Le temps s'en va* (p. 69); *Sein kann unbegriffen Sein, aber es ist nie vjellig unverstanden* (p. 121), entre outros.

A preocupación do escritor non só é palpábel na forma senón tamén nos contidos. Deste xeito en determinadas pasaxes Ferrín camiña na procura da

³ Xosé Luís Méndez Ferrín, *No ventre do silencio*, Vigo: Xerais, 1999.

verosimilitude lingüística. As mulleres fascistas que berran diante da porta da nai de Palmiriña, viúva e preñada dun roxo recentemente fusilado, exprésanse en castelán: “*Hay que exterminar la semillita. Hay que exterminar la semillita*” (p. 47); ou os ricos estudantes de farmacia, de orixe vasca, cando din : —“*¿Bajas? / —¿Leches?*” (p. 54). Os alcumes das putas do Pombal, *Niña Picó* ou *Niña de Fuego* están tamén en castelán dada a hostilidade que neste mundo existe ao uso do galego, aínda maior que nos círculos universitarios.

A introducción da diglosia en *No ventre do silencio* nin é casual nin pode ser obxecto dunha única lectura: a novela queda así, usando as palabras de Umberto Eco,

*“intentionnellement ouverte à la libre réaction du lecteur. Une oeuvre qui “suggère” se réalise en se chargeant chaque fois de l’apport émotif et imaginaire de l’interprète!*⁴.

Mais, así e todo, a inverosimilitude lingüística, evitada moitas veces, é unha característica de toda a novela: pouco críbel resulta porén escoitar á maioría dos personaxes desta novela, que describe os círculos universitarios e eclesiásticos de Compostela nos anos cincuenta, expresándose en galego.

115

Noutras novelas dos noventa, a pesar de optar pola presenza da diglosia en certas secuencias, o contexto lingüístico que se describe non é real nin sempre verosímil: así ocorre, por exemplo, en *O lapis do carpinteiro* (1998), de Manuel Rivas ou en *Criminal* (1991), de Xurxo Borrazás.

Na novela de Rivas, dende o momento en que a acción se sitúa, ademais de en Galicia, fóra das súas fronteiras, unha pretendida normalización literaria en galego, resulta imposíbel. Unha situación que se repite se consideramos a extracción social dunha gran parte dos seus personaxes. Así e todo, o autor recorre ao uso da diglosia para introducir os títulos dalgunhas obras ou dos xornais da época, os versos de Santa Teresa de Jesús ou as cartas de amor que o Doutor Da Barca lle envía a Marisa Mallo —ante as limitacións do galego para vehicular o amor?

⁴ Umberto Eco, *L’oeuvre ouverte*, Paris: Seuil, 1965 [1962, para o orixinal en italiano], p. 22.

En *Criminal*⁵, atopamos non obstante unha situación diferente. Así cando a acción se sitúa en Londres, o autor intenta manter a verosimilitude, primeiro cando Chucho, o protagonista, atopa a Matías, un vasco de Zarauz, a conversación ten lugar en castelán; despois, cando Chucho se esforza por pronunciar ben: *A pint of lager* (p. 165), xa que ten unha cita cun paisano seu nunha taberna inglesa e non quere pasar por un pailán. Sen embargo esta procura de credibilidade non foi paradoxalmente semellante cando a acción se situou en Galicia. Ningún caso de diglosia aparece no texto mesmo cando o autor pon en escena uns gardas civís, un forense, unha xuíza ou uns surfistas da Coruña.

Cando o escritor galego sitúa a súa obra nun contexto lingüístico diferente do galego, a inverosimilitude en principio non é posta en causa xa que a ficción adquire un carácter continuo: o lector non se interroga sobre os usos dunha lingua que parece ser simplemente soporte literario. Este debería ser o caso de *Talvez melancolía*⁶ (1999), de Xosé Carlos Caneiro, novela na que a acción se sitúa en París e Madrid. E nembargantes, o autor pon especial interese en respectar a realidade vivida polo personaxe noutra lingua diferente tal e como a que vive no seu presente ficcional máis inmediato. Deste xeito, as montaxes de citación⁷ que teñen o castelán como lingua, son numerosas: de cancións (“*Gritaré por todo el mundo mi dolor y mi tristeza*”, p. 22) ou de anuncios publicitarios (“*Fundador, ou Soberano?, es cosa de hombres*”, p. 89), introducidos fundamentalmente en itálica. A verosimilitude é respectada e non podería ser doutro xeito, tanto para a canción, orixinalmente en castelán, coma para a publicidade que data dunha época anterior á creación dos medios de comunicación galegos e símbolo do “español” (home, coñac, touro) por excelencia.

Mais cando Caneiro bota man da diglosia para introducir títulos ou citas de obras estranxeiras, a oposición galego/castelán amplíase a outras linguas: a consigna a respectar é a da non traducción cando a referencia se fai nunha lingua que o autor implícito non representado supón nos seus eventuais lectores. Así, por exemplo, unha secuencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo aparece na súa lingua orixinal (“*¿Y por que se ve esto tan triste? Son los malos tiempos, señor?*”, p. 205), ou uns versos do poeta Arthur Rimbaud (“*Les anciens animaux*”

⁵ Xurxo Borrazás, *Criminal*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996 [1ª ed. 1994].

⁶ Xosé Carlos Caneiro, *Talvez melancolía (Diario do home imposible)*, A Coruña: Espiral Maior, 1999.

⁷ María Luis Gamallo, “Xosé Carlos Caneiro: *Talvez melancolía*. Unha proposta intimista”, en *A Trabe de Ouro*, 43, xullo-agosto-setembro 2000, pp. 397-399.

saillissent, même en course, avec des glands bordés de sang et d'excrément", p. 121), fronte a unha cita de Robert Walser ("*Aterrorízame pensar que podería ter éxito na vida*", p. 203).

No que toca ao aspecto tipográfico, Caneiro, fai uso da itálica cada vez que introduce unha lingua estranxeira, e das comiñas para aquelas referencias que son traducidas, o que ben se podería converter nunha regra. Que o autor introduza varias linguas no texto, afástase así da tradicional distinción lingua A ou alta (castelán) / lingua B ou baixa (galego), é consecuencia do interese que este autor pon no feito de que a literatura, en calquera lingua que sexa, forma parte do patrimonio cultural universal: a metaliteratura e a intertextualidade convértense así en pautas da súa literatura.

Seguindo con Xosé Carlos Caneiro, en *A rosa de Borges* (2000), o autor retoma todas as posibilidades narrativas que lle ofrece a montaxe, mais agora prescindindo da itálica como marca de distinción, tal e como acontece na seguinte pasaxe da novela:

Inocente vintecinco do nadal de reis magos e piñeiros con colóricas bolas penduradas das súas perennes gallas e turrón turrón de chocolate ou alacantino viva Xixona el lobo que gran turrón que gran turrón e bonecas que dirixen os seus pasos cara ao portal e Jesús en el pesebre se ríe porque está alegre e volve á casa volve volve ao fogar⁸.

117

Para un lector que descoñeza a realidade publicitaria española/galega durante o período de nadal resultaralle máis complicado distinguir onde está a montaxe e cal é a súa orixe, ata tal punto a montaxe está incorporada no texto. E a diglosia tampouco precisa de ser indicada tipograficamente no texto: do mesmo xeito que esa realidade publicitaria xa é de sobras asumida e "consumida" pola sociedade galega.

¿É posíbel producir textos lingüisticamente verosímiles?

A diglosia, como parte integrante da vida cotiá galega, acada unha dimensión relevante nesos textos que se poden definir —aínda hoxe en día— como

⁸ Xosé Carlos Caneiro, *A rosa de Borges*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2000, p. 115.

realistas. E non podería ser doutro xeito: a diglosia lingüística é hoxe un fenómeno aceptado e mesmo banalizado por unha gran parte da nosa sociedade —entre eles, polos defensores do bilingüismo harmónico—; e neste estado de cousas, é inevitábel que a diglosia se incorpore cada vez máis aos textos, sexa cunha intención de verosimilitude ou de protesta.

En *Ela, maldita alma*⁹ (1999), Manuel Rivas, presenta, entre un imaxinario tradicional popular e a vida moderna, historias ou fragmentos de vida duns personaxes cos que non é difícil atopar semellanzas coa realidade: a memoria da Guerra Civil ou as penurias vividas nunha emigración forzada son nesta obra os temas recorrentes. Dende esta perspectiva, imposíbel resulta silenciar o contexto lingüístico. As alusións a certos programas de televisión dunha época pasada (“*un programa que se chamaba Reina por un día*”, p. 32), os títulos daquelas noveliñas do Oeste que se vendían nos quioscos (“*Pueblo de cobardes*”, p. 121), ou a dedicatoria posta nun vello retrato antigo (“*Te espero siempre, mi amor*”, p. 123), non poden estar noutra lingua que en castelán. O mesmo que cando se trata de vellos papagaios “urbanizados”, como Pío :

118

Nós falabámoslle en castelán, porque era un loro que viñera da cidade.

(...)

¿Como se chama o lorito, dona Leonor?

E ela dicía rindo, que era outro mundo cando ría: Se llama Pío Nono, Dios me perdone (pp. 113-114).

A verosimilitude tamén se aplica ineludibelmente a aquelas historias que se desenvolven no espazo da emigración, cando o autor pon en escena personaxes que non son galegos: “¡Qué barbaridá, gallego, hueles a llanta quemada!” (p. 108)

Coa mesma intención de busca de verosimilitude, Bieito Iglesias recorre ao uso da diglosia na súa derradeira entrega, *A historia escríbese de noite* (2001), mais privilexiando sobre esta verosimilitude unha intención sobre todo crítica e caricaturesca da realidade galega e dos seus peculiares prexuízos lingüísticos. Deste xeito o mundo da prostitución que visita o protagonista ten que expre-

⁹ Manuel Rivas, *Ela, maldita alma*, Vigo: Galaxia, 1999.

sarse inescusabelmente en castelán: “Esos son de la aldea”¹⁰, di unha das prostitutas dun bordel, asociando instintivamente o uso do galego a unha procedencia rural. Suxestión que comparte por outra banda un, aínda, amplo sector da poboación galega.

Nesta mesma liña sitúase, por suposto, Suso de Toro, autor controvertido onde os haxa e provisto dunha sinceridade que bate de cheo nos prexuízos lingüísticos e sociais dos galegos. En *Polaroid* (1986), mosaico feito de retallos de vida duns personaxes ordinarios cos que calquera de nós podería identificarse, a diglosia incorpórase naturalmente —non podería ser doutro xeito— dende a tradicional división lingua A ou alta, castelán / lingua B ou baixa. Así acontece na seguinte escena do relato, “Un mal momento”, no que se intercalan dun xeito sublime varias voces narrativas: a dun narrador omnisciente en terceira persoa, o monólogo interior da criada e o diálogo entre esta e os *señores*.

Arrimouse ao vertedeiro e púxose a fregar un prato e un par de vasos que usaran, saíu un momento e xa me teñen preparada a volta. “Pensábamos que no daba llegado”, chegoulle dende a habitación a voz. Estarase vestindo aínda, pensou Lucita pasándolle con parsimonia o estropallo a un vaso, seguro que está poñendo o traxe xastre verde, tíñao antes enriba da cama, “fíxoseme algo tarde”, comentou. (...) Lucita púxose a facer tempo ordenando e limpando algo no frigorífico, con todos dando voltas polo medio non se podía facer nada. Mira ti, a salsa de tomate caída. Cáelles e déixana quedar, xa viría ela detrás, matinou pasando unha baeta. (...) Entrou a señora na cociña, ao tempo que se sentiu abrir a porta de fóra e vir dende alí a voz do home dicindo “¿Vamos o qué?”. A señora non fixo caso e parouse a dicirlle “Ya sabe, déjeme bien limpios los azulejos, que ya hace tiempo que no los toca. Volvemos a eso de las diez. Y vigile el niño. Hasta luego” e saíu¹¹.

119

Noutros relatos de *Polaroid*, recórrese tamén á diglosia, como en “Desexo electrónico”, onde se nos conta a historia de amor virtual entre unha muller e

¹⁰ Bieito Iglesias, *A historia escríbese de noite*, Vigo: Galaxia, 2001. A cita que se encontra na páxina 40, aparece no texto sen recorrer á itálica e sen comiñas: non pode estar mellor incorporada ao texto en galego, do mesmo xeito que o está a diglosia na sociedade galega.

¹¹ Suso de Toro, *Polaroid*, [1ª ed.: 1986], Vigo: Xerais, 1997 (6ª ed.), pp. 21-22.

un caixeiro automático que fala, non podería ser doutro xeito, en castelán, ou en “O trono y a chuvia”, onde se parodian as consecuencias do bilingüismo harmónico: “¿Tes hora? Las cuatro y media. (...) ¿Tienes hora? As catro e dez” (p. 108).

E para profundar nesta caricatura da realidade galega, Toro crea o personaxe de Nano, un atrasado mental, que como os bufóns da tradición clásica leva encomendada a expresión da verdade. Así presenta en *Círculo* (1998) a diglosia lingüística:

Que o mestre arreábame cada leñazo cando dicía eu “fui” e el veña a darme e a dicirme “he ido, Nano, he ido”. Chamáballe “bilingüismo”, que é que tes que dicir “he ido”. El estaba moito polo bilingüismo e por iso nos arreaba ben leña, para que aprendesemos ben e nos quedase ben marcado na cabeza o asunto ese. “Yo te he dado porque tú fuiste”, dicíame logo de arrearme, “y si te he dado ha sido por tu bien”¹².

120

Así e todo, e malia esta fidelidade idiomática, a verosimilitude lingüística é cando menos dubidosa noutros relatos da obra. Mais, en Toro, manipulador das convencións, das formas e das linguaxes tradicionais, nada nos pode resultar estraño. Creador dunha ficción a medio camiño entre a realidade e o soño, entre o mundo dos vivos e o sobrenatural, ¿a cal dos seus mundos hai que referir esa pretendida verosimilitude? Porque se finalmente, temos a intención de facer cadrar a realidade lingüística na ficción, a literatura galega sería, ela tamén, moitas veces unha ficción.

Conclusión

A paulatina manifestación da diglosia nos textos é unha tendencia que aínda que minoritaria non pode deixar de pasar desapercibida nas derradeiras novelas galegas. Dende o seu rexeitamento, pasando por unha penetración máis ben tímida ata un desexo de verosimilitude máis ou menos manifesto, a

¹² Suso de Toro, *Círculo (Da materia dos soños)*, [1ª ed. 1998], Vigo: Xerais, 1999 (2ª ed.), p. 15.

presencia da diglosia nos textos é indicadora de novos cambios na novela actual.

Porque non só os tempos cambian senón tamén os compromisos: o escritor galego manifesta unha nova fidelidade á realidade que o rodea, para crítica, para comprometerse con ela, ou simplemente para describila sen trapa-ladas. E dende esta perspectiva, non é casual que a novela comece a ser tamén testemuña dunha realidade lingüística, chea de prexuízos e de complexos, testemuña tamén do silenciamento ou da desconsideración dos que poden aplicar os mínimos esixidos pola lei de normalización lingüística. Ignorar esta realidade ou silenciala en beneficio dunha pretendida normalización literaria é ben bonito, mais tamén ben inútil. Permanecer nos cenáculos dunha literatura minoritaria cando a lingua que lle serve de vehículo de expresión está “en vías de desaparición”, non resulta literaria nin/ou politicamente correcto.

María Luis Gamallo
Université de Le Havre