



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Grao en Lingua e Literatura Galegas

Traballo de fin de grao

A vocación dialóxica na novela de iniciación sentimental dos anos setenta

Alba Pérez Barcala

Titira: Dolores Vilavedra Fernández

Curso 2021/2022



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Grao en Lingua e Literatura Galegas

Traballo de fin de grao

A vocación dialóxica na novela de iniciación sentimental dos anos setenta

Alba Pérez Barcala 

Titora: Dolores Vilavedra Fernández

Curso 2021/2022

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2021/2022

APELIDOS E NOME:	Pérez Barcala, Alba
GRAO EN:	Lingua e Literatura Galegas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	Dolores Vilavedra Fernández
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura contemporánea

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: A vocación dialóxica na novela de iniciación sentimental dos anos setenta

Resumo: Ao longo da década dos setenta asistimos no panorama literario galego, e máis especificamente no eido narrativo, a unha importante eclosión de novelas de iniciación sentimental ou de aprendizaxe vital. Tal fenómeno, inédito na nosa literatura, serviu para reivindicar a voz de nenos e adolescentes, figuras tradicionalmente marxinais nas nosas letras; mais tamén, de xeito transversal, en moitas destas obras codificou a través das estruturas enunciativas a incerteza e a inestabilidade que caracterizan tanto a etapa vital que atravesan os seus protagonistas como a situación sociopolítica que se está a vivir durante este período.

Os singulares procedementos de enunciación cos que se constrúen estas novelas, herdados da innovación técnico-temática iniciada pola Nova Narrativa na década anterior, xogaron con elementos moi caracterizadores que se integran dentro dun dialoxismo común a todas estas obras, tales como a polifonía enunciativa, as marcas de oralidade ou a integración doutros códigos, rexistros e discursos ó servizo desta vocación dialóxica. O presente traballo busca, alén de facer un achegamento expositivo a esta etapa da nosa literatura e contextualizala no determinante marco histórico-político (e, en consecuencia, social) no que se produce, analizar este fenómeno discursivo servíndose de varias das novelas producidas nesta etapa.

Nestes momentos, valórase ter en consideración as obras *Adiós María* (1971) de Xohana Torres, *Xente ao Lonxe* (1972) de Eduardo Blanco Amor, *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975) de Carlos Casares, e *Dos anxos e dos mortos* (1977) de Anxo A. Rei Ballesteros; porén, non se descarta facer modificacións no corpus de análise. Ademais de estudar as marcas distintivas da enunciación comúns a todas elas e caracterizadoras do fenómeno xeral, incluíranse as máis específicas de cada unha das novelas, reveladoras de determinadas condicións como a clase social ou o xénero e nas que en cada unha delas os seus autores decidiron focalizar.

Santiago de Compostela, 7 de novembro de 2021.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data
	VILAVEDRA FERNANDEZ DOLORES - 36059547D Firmado digitalmente por VILAVEDRA FERNANDEZ DOLORES - 36059547D Fecha: 2021.11.07 19:44:59 +01'00'	5 NOV. 2021 Selo da Facultade de Filoloxía

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Ás miñas Maxas.

Título

A vocación dialóxica na novela de iniciación sentimental dos anos setenta

La vocación dialógica en la novela de iniciación sentimental de los años setenta

The dialogical vocation in the 70's Coming-of-Age novels

Resumo

O presente traballo busca confirmar e exemplificar, a través da análise de tres obras narrativas, a maneira na que as novelas de iniciación sentimental aparecidas na década dos setenta na narrativa galega contemporánea se configuraron ao servizo dunha vocación dialóxica, de maneira que as estruturas enunciativo-discursivas empregadas contribúisen a incluír voces que canalizasen literariamente a desorientación e angustia vital tanto dos seus protagonistas como da sociedade do momento. Preséntase unha introdución na que se recollen os elementos definitorios deste tipo de novelas e se explica o concepto de dialoxismo en clave bakhtiniana, achéganse algunhas nocións xerais a respecto do contexto sociopolítico e cultural da Galicia dos anos setenta e pásase a facer unha análise pormenorizada de cada unha das tres obras seleccionadas: *Adiós María* (1971) de Xohana Torres, *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975) de Carlos Casares e *Dos anxos e dos mortos* (1977) de Anxo A. Rei Ballesteros; atenderase particularmente á maneira na que se constrúe a súa enunciación e aos recursos discursivos empregados en cada unha delas para cumprir con este propósito dialóxico. Finalmente, preséntanse unhas breves conclusións que sintetizan as particularidades atopadas en cada unha das obras do corpus de análise.

Palabras chave

bildungsroman, dialoxismo, polifonía, enunciación, narrativa galega contemporánea

Declaración de orixinalidade

Eu, Alba Pérez Barcala, con DNI 46289379Q, declaro que o presente Traballo de Fin de Grao é orixinal e non incorre en plaxio, estando as fontes empregadas debidamente citadas e referenciadas tanto no corpo do traballo como na bibliografía final.

En Santiago de Compostela, a 30/06/2022

Índice

Introdución e obxectivos. Elementos definitorios da novela de formación sentimental e concepto bakhtiniano de <i>dialogismo</i>	8
O contexto sociopolítico e cultural: a Galicia dos anos 70.....	15
Análise das obras.....	21
<i>Adiós María</i> (1971) de Xohana Torres	21
<i>Adiós María</i> , unha novela de transición.....	21
A voz polifónica de María Briz.....	22
“Mirade, chachos”: a audiencia implícita na conciencia de Maxa.....	27
<i>Xoguetes para un tempo prohibido</i> (1975) de Carlos Casares	31
Unha <i>bildungsroman</i> con base na memoria	31
Elías Paz: un arquetipo xeracional polifónico.....	32
O “ti” desdoblado, individual e colectivo	38
<i>Dos anxos e dos mortos</i> (1977) de Anxo A. Rei Ballesteros.....	43
A porta de entrada á narrativa dos 80.....	43
Un narrador omnisciente, incógnito e polifónico.....	45
O <i>dialogismo</i> dos discursos socioculturais.....	49
Conclusións	54
Bibliografía.....	56

Introdución e obxectivos.

Elementos definitorios da novela de formación sentimental e concepto bakhtiniano de *dialogismo*.

A narrativa galega producida ao longo dos anos 70 coñeceu unha multiplicidade de novas propostas discursivas que contribuíron a renovar e a asentar as innovacións técnico-temáticas xa iniciadas na década anterior. Se ben tradicionalmente a lírica foi o xénero con máis peso dentro da nosa literatura, durante esta década, e a partir especialmente da súa segunda metade, a narrativa adquirirá un maior protagonismo, que se codificará na aparición de diversas modalidades narrativas.

Entre todas elas a *bildungsroman*, novela de iniciación sentimental ou de aprendizaxe vital consolidarase como subxénero popular e, dalgunha maneira, caracterizador da década. Este boom coñecido polo noso panorama literario na súa vertente narrativa non foi casual, senón que respondeu á necesidade de canalizar e codificar literariamente un sentimento xeral de desorientación e angustia compartido pola sociedade galega da época e que obtén a súa máxima representación na mocidade, principal protagonista destas obras.

Divididos entre o solpor do réxime franquista e os albores da futura transición á democracia actual, os anos setenta foron unha etapa de inestabilidade sociopolítica que determinaron fortemente o imaxinario da Galicia da época, chea de inquedanzas e expectativas ante un futuro completamente incerto. O paralelismo existente entre este momento de desorientación social colectiva e o desnortamento vital propio dos anos da infancia e da adolescencia provocou que as novelas de iniciación sentimental servisen como vehículo de expresión para esta incerteza, permitindo ademais algo totalmente innovador na historia da nosa literatura: a recuperación efectiva das voces infantís e adolescentes, tradicionalmente marxinadas nas nosas letras:

O tema da iniciación sentimental permitiu recuperar no discurso narrativo voces a miúdo marxinadas, as da infancia, que se expresan asemade nunha lingua silenciada, e pola súa propia natureza vai resultar moi axeitado como fórmula semiotizadora dun cuestionamento crítico do pasado e da conflictiva construción dun futuro alternativo, é dicir, dunha problemática transición vital nuns tempos de marcado carácter fronteirizo (Vilavedra, 1999: 260).

As novelas de aprendizaxe vital foron, polo tanto, unha maneira de expresar este desacougo e dar conta das inquietudes vitais e existenciais que atinxían á sociedade galega da época. Subxénero narrativo aparecido asemade noutras literaturas, o fenómeno da *bildungsroman* vén definido como “o tipo de narración que presenta a busca de identidade por parte dun personaxe, a través da formación intelectual, moral e sentimental, normalmente dende a mocidade até a madurez” (Equipo GLIFO, 2011). A etiqueta provén do alemán e usouse inicialmente para clasificar a obra de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, considerada fundacional do xénero; non obstante, tamén se ten falado da novela picaresca das letras hispanas como exemplo desta modalidade narrativa de aprendizaxe vital.

Son novelas nas que moitas veces a diéxese queda relegada a un segundo plano, e priorízanse as reaccións, sentimentos e actitudes do protagonista ante as accións que sofre; deste xeito, acompañámolo na súa aprendizaxe experiencial atendendo a como decorre a súa formación sentimental. A progresión diexética da novela, polo tanto, vai presentarse como pano de fondo desta autoformación do personaxe principal, chegando a ser incluso case inexistente nalgúns obras deste tipo.

En xeral, concórdase en falar da *bildungsroman* como unha modalidade na que os protagonistas parten dun estadio primario de descoñecemento sobre eles mesmos e a súa realidade que se irá revertendo ao longo do relato, “a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez” (Marchese & Forradellas, 1986: 44). Vemos tamén esta preferencia polos personaxes relativamente novos como protagonistas desta clase de novelas, se ben en principio non debería ser un requisito indispensable.

Se atendemos á clasificación que se fai das posibles traducións deste termo no *Diccionario da Literatura Galega IV. Termos e institucións literarias* (2003), veremos que se distingue entre novela de formación e de autoformación. No caso da novela de autoformación non se especifica o momento vital no que o protagonista se atopa, senón que se atende ao carácter testemuñal deste proceso de aprendizaxe: fálasenos dun narrador-protagonista que, en primeira persoa, relata a súa toma de conciencia de si propio e da realidade que o arrodea a partir da experiencia vital e das súas relacións cos demais, que o axudan a modelarse e madurar. Por outra banda, no caso da novela de formación apreciamos xa unha referencia explícita ao “tránsito da infancia á adolescencia ou á idade adulta” do protagonista, quen a partir das súas vivencias vai configurando unha

“concepción persoal de si mesmo, do mundo e da vida” (Bermúdez & Vilavedra, 2003: 206). En todo caso, calquera das dúas etiquetas é válida para denominar as novelas aparecidas durante a eclosión da narrativa de formación sentimental dos anos setenta nas nosas letras.

Este subxénero narrativo ten xerado arduas discusións ao respecto de que clase de novelas se encadran na etiqueta *bildungsroman*, ou ben se é preferible empregar outros termos que escapen da tradición literaria alemá para clasificar obras desta temática, como as xa citadas novelas de (auto)formación sentimental, de aprendizaxe vital, de educación emocional etc. A problemática está moi relacionada, como sinala Rodríguez Fontela (1996), coa condición flexible e permeable do xénero literario, sumado ao papel do propio lector; así, o termo *bildungsroman*, se ben orixinalmente tiña un significado moi específico, co paso do tempo foise abrindo a novas posibilidades: “el dinamismo del género literario y el juego de libertades autorial-lectorial, creemos, se aviene más a una concepción abierta del género – el *continuum* o línea transhistórica (...) – que al *discontinuum* que nuestro sistema lingüístico demanda” (Rodríguez Fontela, 1996: 37).

Deste xeito, partindo dun xénero embrionario propiamente identificable coa designación orixinal tomaranse unha serie de motivos temáticos recorrentes noutras novelas que acabarán por configurar o que hoxe coñecemos como a novela de formación sentimental; tal e como apunta a autora previamente citada, a partir da aparición do xénero na Alemaña de finais do século XVII fóronselle recoñecendo certos trazos ao *bildungsroman* que o estableceron como xénero maduro e moderno, resultando tamén na definición desta modalidade literaria:

El carácter más representativo de esta modernidad y el más idiosincrásico del *Bildungsroman* por otra parte, es la capacidad formativa y modeladora de los acontecimientos novelescos sobre la personalidad del protagonista. El héroe *bildungsromaniano* es, en este sentido, el personaje modelado par *excellence* (...). El *Bildungsroman* se vertebra narrativamente en el eje de conflictividad yo-Mundo. El protagonista, actor y receptor de su propio proceso formativo, gestado en esa conflictividad, obtiene, por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo, o lo que es lo mismo, su propia identidad. (Rodríguez Fontela, 1996: 52)

Ademais destas características intrínsecas do xénero, a autora aínda apunta un segundo carácter propiamente narrativo revelador da *bildungsroman* como xénero maduro: a independización das entidades narrativas autor/narrador/protagonista/lector.

En efecto, o papel do lector neste tipo de novelas revélase esencial desde o punto de vista do seu protagonismo configural: o receptor, ao tempo que o protagonista, realiza unha viaxe de autocoñecemento e toma de consciencia de si propio a través dunha “lectura reflexiva a instancias de la misma narración y mediatizada por la ironía implícita en el género” (Rodríguez Fontela, 1996: 53). A partir desta lectura, “desarrolla su propia autoformación y obtiene un autodescubrimiento desde sus expectativas vitales, culturales y literarias” (Rodríguez Fontela, 1996: 53).

Finalmente, á hora de configurar a *bildungsroman* como subxénero literario máis amplo do que era na súa concepción orixinaria, para Rodríguez Fontela pesa aínda un elemento determinante: a presenza dun final abrupto e inharmónico que reforce o carácter cíclico da novela de autoformación, que revela as tensións entre as necesidades do desenvolvemento integral do individuo e as demandas utilitarias da sociedade (Rodríguez Fontela, 1996: 53). Este tipo de final cortante e irónico atopáremolo nun grande número de novelas encadrables neste xénero, entre elas as empregadas no corpus de análise do presente traballo: veremos recorrentemente esta presenza da conflitividade narrativa eu-mundo sen unha resolución final firme, a pesar da progresión na formación sentimental da/do protagonista.

Polo tanto, temos no *bildungsroman* un xénero aberto pero vertebrado por unhas características temáticas relativamente específicas, xurdidas a partir da aparición recorrente destes motivos en moitas novelas, fundamentalmente de tradición europea, ao longo da historia da literatura. Como conclusión a esta proposta de delimitación do xénero, resulta interesante referirmos a consideración que fai a autora citada recentemente deste subxénero como “quintaesencia de la novela” (Rodríguez Fontela, 1996: 53), pois afirma que o proceso autoformativo dos protagonistas deste tipo de novelas, en última instancia, vén a ser unha metáfora narrativa do proceso autoconstituínte da novela de toda a humanidade, que descobre a súa identidade nas narracións que se conta a si mesma sobre si mesma.

Por outra banda, falabamos previamente da necesidade de canalizar dalgún xeito as inquedanzas derivadas da etapa sociopolítica que se está a vivir no noso país a través do recurso literario, fenómeno para o cal a narrativa supuxo unha forte aliada. Isto traducíuse tamén na aparición dunha serie de motivos recorrentes nas obras creadas durante este período, temáticas renovadas que achegaron frescura á narrativa galega da

altura e que acompañaron os novos tempos que se estaban a forxar após a caída da ditadura franquista:

Os múltiples e intensos cambios sufridos pola sociedade galega a partir de 1975 necesariamente debían encontrar un eco no imaxinario literario, non como trasunto fiel das transformacións socioeconómicas e políticas, senón como resposta individual e colectiva dun discurso, o literario, que funcionara ata daquela como depositario privilexiado dunha identidade colectiva. A narrativa reflicte este novo comportamento na renovación dos temas que van percorrer o imaxinario dos mundos de ficción da época, cunha consistencia que contrasta coa dispersión do imaxinario e coa diversificación temática que caracterizaría a produción narrativa a partir de 1985 (González-Millán, 1996: 54).

González-Millán fala destes motivos como “macrotemas” do tipo: a memoria, a identidade colectiva, o (auto)biografismo, a infancia e a xuventude, a experiencia urbana, a tensión entre mundo urbano e mundo rural e entre realidade e fantasía, a guerra civil, o paraíso perdido, a visión apocalíptica, o vello mito da Terra-Nai, a emigración e a autoconciencia da escrita literaria. Resulta especialmente relevante o tema da memoria, pois a revisión histórica a partir das memorias da infancia e da xuventude provocou que esta vontade cronística fose conducida, en moitos casos, a través da novela de formación sentimental; verémolo de facto en obras como *Xoguetes para un tempo prohibido*. Como o autor sinala, “o modelo de bildungsroman é a canle privilexiada para formalizar a temática de rememoración ou da crónica, segundo predomine a conciencia individual ou colectiva” (González-Millán, 1996: 55).

Por outra banda, acompañando a este subxénero literario, se algo caracterizou grande parte da obra narrativa deste período foi o definitivo asentamento das técnicas formais e discursivas froito do experimentalismo iniciado na década anterior pola Nova Narrativa Galega. Estas estratexias, no caso da novela de iniciación sentimental, partiron da base enunciativo-discursiva do dialoxismo, que na altura se revelou como unha ferramenta fundamental de expresión literaria para este tipo de relatos. No presente traballo, entenderemos o dialoxismo principalmente a partir dos postulados de Mikhail Bakhtin e do seu círculo: a “interacción semántico-pragmática das perspectivas, voces e rexistros que comparecen en certos tipos de discurso”, non só nun sentido intratextual senón que tamén afectando “ao vínculo pragmático que os lectores establecen entre texto

e contexto, ou entre texto entendido como enunciado e outros enunciados sociais e culturais converxentes no receptor da mensaxe” (Equipo GLIFO, 2011):

Bakhtin enfatiza o que há de comum entre a situación de enunciación de qualquer falante e a situación de enunciación dum produtor literário: ambos estão condicionados ao diálogo, um diálogo que se verifica a diferentes niveis: entre o falante e o interlocutor directamente envolvido, entre o falante e o sistema lingüístico no qual assenta e do qual deriva o seu discurso particular, entre aquele e o contexto inmediato e mediato (povoado por uma multiplicidade de linguagens ou discursos diferentemente acentuados e ideologicamente saturados). Transpondo para o caso da literatura estes diferentes niveis corresponderão às seguintes relações dialógicas: entre o autor e o leitor ou, no plano intratextual e tratando-se de uma narrativa, entre o narrador, o narratário e as personagens (e respectivos pontos de vista), entre a série literária e a série lingüística, entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo, entre a obra e o contexto social saturado de discursos e linguagens concretas de várias espécies – o que Bakhtin designa de plurilinguismo (Fernandes, 2009)

Cando falamos de que a novela de iniciación sentimental ten unha vocación dialóxica referímonos á preferencia dos seus autores por usar uns códigos discursivos diverxentes dos tradicionais, empregando recursos enunciativos como a polifonía, o monólogo interior, a corrente de conciencia ou o fragmentarismo. Esta escolla tampouco foi arbitraria: ademais de ser produto da herdanza xa mencionada, o certo é que o seu uso contribuíu moi efectivamente a codificar, a través destas estruturas enunciativas, o desacougo vital dos seus protagonistas, personaxes símbolo asemade da mocidade galega da época e, en última instancia, de toda a sociedade postfranquista. Lembremos que a voz discursiva dos sectores máis novos da poboación nunca fora protagonista nas nosas letras ata ese momento; a maneira de narrar tradicional (espazo no que esta mocidade nunca tivera lugar), polo tanto, xa non servía: era preciso irromper cun novo discurso máis coincidente, quizais, cunha oralidade á que tradicionalmente se vira relegada. A *bildungsroman* galega dos 70 vai fuxir do tradicional narrador omnisciente para incorporar, a través de distintos procedementos, as voces dun importante sector da sociedade que pelexaba por facerse oír.

Será o estudo destas estruturas enunciativas, a través de tres obras narrativas correspondentes con este período e tradicionalmente encadradas no subxénero previamente exposto, o obxectivo fundamental deste traballo, non sen antes facermos unha breve aproximación á Galicia dos anos setenta desde un punto de vista sociopolítico

e cultural que sirva de contextualización e que axude a entender o significativo agromar deste tipo de obras, así como moitos dos contidos que nelas veñen recollidos. As obras empregadas para a análise son, por orde de aparición, *Adiós María* (1971) de Xohana Torres, *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975) de Carlos Casares, e *Dos anxos e dos mortos* (1977) de Anxo A. Rei Ballesteros. As tres xiran arredor da descuberta vital e da formación sentimental dos seus protagonistas, se ben presentan unhas realidades sociais un tanto diferentes entre elas e tamén os seus procedementos enunciativos, aínda que diverxentes do modelo clásico de enunciación, varían entre eles. Presentarase un pequeno estudo destes procedementos a partir da análise dos textos e do apoio nos estudos doutros autores, expoñendo en definitiva este corpus de análise como mostra significativa do fenómeno literario estudado.

O contexto sociopolítico e cultural: a Galicia dos anos 70

A década dos setenta vai ser unha etapa convulsa marcada por un acontecemento fundamental no derradeiro terzo do século XX en España e, consecuentemente, na Galicia de entón: a caída do réxime ditatorial logo da morte, en 1975, de Francisco Franco, e o posterior paso cara a un novo modelo de estado baseado nos valores da democracia. Poñíase fin entón a corenta anos marcados pola represión, se ben durante a década anterior comezara a abrirse paulatinamente o sistema e se produciran significativos cambios nas condicións vitais da sociedade, trazando un novo modelo que sen dúbida determinaría a Galicia dos 70. Non obstante, o case medio século de ditadura sufrido aínda pesaba sobre a sociedade galega de entón, mesmo logo da caída do réxime autoritario:

A forte penetración do franquismo ao longo de case corenta anos nunha sociedade como a galega, que xa previamente acusaba a hexemonía dos sectores sociais conservadores, así como as relativamente limitadas transformacións estruturais producidas ata o período final da ditadura, facían de Galicia, aínda na década dos setenta, un país fortemente ruralizado e cun nivel cultural deficiente, cunha estrutura caciquil inserta nos comportamentos políticos, en tanto que os sectores máis dinámicos (tanto proletarios como burgueses) estaban moi localizados en cidades de tamaño modesto. Estes factores condicionaron unha *transición* cara á democracia liberal (que será o que se postule desde a morte de Franco en 1975) superficial e a ritmo lento (...). Nas décadas seguintes vaise producir a reacomodación dos elementos procedentes do franquismo no modelo democrático (López Carreira, 2016: 314-315).

Con todo, a pesar de primar esta Galicia rural tradicional que asimilou de maneira moi considerable os valores que o réxime impuxo, debemos de ter moi en conta un factor determinante na década dos setenta: o progresivo aumento doutras clases sociais urbanas, un proletariado cada vez máis numeroso acubillado principalmente nas grandes cidades galegas e que será protagonista de grande parte dos acontecementos da época. Nos anos 60, os chamados Planes de Desarrollo impulsados polo réxime xeraran un paulatino desenvolvemento industrial no país que, se ben non foi tan acusado como noutras zonas da península, fixo que en Galicia se incrementase progresivamente a poboación urbana en detrimento do rural, que comezou un proceso de despoboamento arrastrado ata o día de hoxe.

Isto tivo consecuencias tamén no nivel de vida de gran parte da sociedade galega, que se traduciu en elementos como “a extensión das prestacións sociais (sanidade, xubilación, vacacións etc.), o acceso xeneralizado ao ensino (incluído o universitario, antes exclusivo das elites) e o aumento do consumo, ao que se sumaba o desenvolvemento dos medios de comunicación masiva (radio, teléfono, televisión)” (López Carreira, 2016: 305). É innegable a estreita relación entre estes novos modelos sociais e a innovación xenérico-temática que se dará na nosa literatura: os autores buscarán acompañar a realidade dunhas novas clases urbanas e das súas preocupacións atendendo tamén ao público ao que as obras van dirixidas.

Por outra banda, esta nova realidade social provocou asemade unha importante reestruturación dos valores familiares tradicionais, ata entón profundamente patriarcais e modelados sobre a máxima autoridade dun pai de familia; coa mudanza nas condicións de vida, este canon comezará a ser cuestionado e provocará a aparición dunha xuventude que pulará por ter voz propia, fenómeno intimamente relacionado co *boom* que experimentará a novela de iniciación sentimental. Non esquezamos, ademais, o importante peso demográfico que esta nova xeración tiña na Galicia da época: a mocidade dos anos 70 era froito do fenómeno denominado *baby boom*, acontecido na España de finais dos 50 e de toda a década dos 60 e coincidente co xa citado “desarrollismo” franquista: a mellora nas condicións de vida da xente propiciou que se produciran numerosos nacementos, que fixeron da xeración dos *baby boomers* unha das máis voluminosas ata o momento e que deixou nos anos 70 un panorama social marcado por esta xuventude numerosa que loitaba por reivindicar o seu espazo.

E non se pode explicar a realidade sociocultural e económica da Galicia da época sen termos en conta o fenómeno emigratorio, realidade constante na historia social galega e que na segunda metade do século XX presentará unhas características moi determinadas. Se ata entón o destino fundamental da emigración galega fora América do Sur, a partir dos anos 60 comezará a producirse un importante éxodo migratorio cara a diferentes países europeos, entre os que Alemaña, Francia e Suíza destacaron notablemente. Ademais do papel exercido polo Instituto Español de Emigración, que baixo os criterios do réxime franquista impulsou e facilitou o fluxo emigratorio durante esta etapa, debemos ter moi presentes os efectos da viraxe sociopolítica e económica que sufriron os países do sur do continente americano durante mediados do século pasado,

cambiando consecuentemente a súa disposición de acollida aos emigrantes e provocando que os fluxos migratorios se desviasen cara ao propio continente:

Mais a posguerra da II Guerra Mundial non lles sentou ben ás economías das repúblicas latinoamericanas (que padeceron a falta de investimentos – chegaban os anos da “guerra fría” – do xigante veciño norteamericano en favor de Europa e Xapón), non digamos xa á revolucionaria Cuba. Isto limitou a capacidade de acollida deses países aos novos emigrantes (...). Mais o feito de que paralelamente ao debilitamento do mercado de traballo nas repúblicas americanas se dese un fortalecemento nas europeas, cambiou o signo da emigración galega, non sen o auspicio e o impulso tamén dos novos gobernos implicados (Sotelo, 2006: 26)

O perfil das expectativas do emigrante galego desta época será tamén ben diferente en comparación ao que se dera historicamente a este respecto: no caso dos movementos migratorios tradicionais acontecidos dende o século XIX e aínda presentes até ben entrado o século XX, a aventura emigratoria supoñía case que ineludiblemente o total abandono da vida no país de orixe en favor da construción dunha nova no lugar de destino. Así, os emigrantes partían de Galicia sen perspectivas de retorno, o que tamén xeraba un modelo social moi determinado e que resultou na configuración dunha Galicia marcada polas ausencias. No caso da emigración a Europa, esta situación cambia: os emigrantes do último terzo do século XX, normalmente xente nova e de clase traballadora, partían a países máis desenvolvidos industrialmente do continente con contratos de traballo, reclamados polas propias empresas estranxeiras, e co obxectivo principal de xerar uns ingresos que lles permitisen retornar á súa terra con mellores condicións económicas que as que aquí tiñan. Isto tivo efectos demográficos moi importantes durante este período, pois as estruturas sociais desta etapa virían determinadas por esta situación: as camadas sociais laboralmente activas marchaban traballar a lugares moito máis modernos, urbanitas e avanzados en comparación á Galicia rural e atrasada en moitos aspectos que deixaban atrás, e na que restaban os seus maiores ou incluso, en moitas ocasións, os seus fillos, que quedaban a cargo dos avós ou doutros familiares:

A emigración a Europa prodúcese con posterioridade á emigración americana; practicamente non coinciden no tempo; a primeira toma o testemuño da segunda, seguindo a dirección do diñeiro (...). A emigración europea aconteceu nun período menor de anos que a americana (...), pero foi moi intensa e, polo tanto, daniña para a supervivencia da Galicia rural, ao padecer neses anos a perda case total da súa mocidade

(500.000 galegos), deixando nas aldeas pais e nais camiño da súa xubilación. (Sotelo, 2006: 42)

Isto desembocou nun modelo social moi concreto que condicionará a realidade cotiá da Galicia dos anos 70, tamén no que respecta ao obxecto de estudo do presente traballo. Novelas como *Adiós María* son un claro reflexo desta problemática e amósannos dun xeito moi explícito as consecuencias deste forzoso exilio desde o punto de vista da mocidade galega da época, que quedou dalgunha maneira desamparada pola ausencia dos pais emigrados e asumindo responsabilidades que non lle correspondían.

Xa atendendo a cuestións de corte político, a relevancia dun incipiente proletariado galego marcará ademais a principal oposición política da Galicia dos 70, artellada arredor dun nacionalismo galego renovado e de base sindical, se ben o estudantado universitario tivo tamén un peso moi importante: tomando como referencia o maio do 68 parisiense, producíronse unha serie de mobilizacións estudantís berce de futuras organizacións como ERGA; neste ambiente universitario, xa a comezos dos 60, Xosé Manuel Beiras fundara o PSG, que xunto a UPG constituíu durante a década posterior a principal oposición ao réxime de corte nacionalista, organizada e estruturada: “ao redor destas dúas organizacións, principalmente da UPG, o nacionalismo acadou notable implantación na universidade, no mundo da cultura (...) e tamén nos medios obreiros, onde se van poñendo as bases do sindicalismo nacionalista” (López Carreira, 2016: 309).

Temos, polo tanto, unha oposición efectiva artellada arredor de tres factores principais: o nacionalismo, a intelectualidade e o sindicalismo. Se atendemos aos datos referidos por Beramendi e Núñez Seixas (1995: 223) sobre a distribución socio-profesional dos militantes da UPG durante o franquismo (1964-1974), veremos que a maior parte dos seus integrantes estaba formada por empregados, funcionarios, profesores, obreiros asalariados e estudantes, unha mostra da diversidade social que atinxía a Galicia da época. Ademais, como sinala López Carreira (2016: 305), a todo isto debemos unir un recambio xeracional no que se fixo protagonista unha mocidade xa non afectada polo trauma da guerra e da represión, dotada ademais de mellores capacidades e perspectivas.

No ano 1972 producíronse dous grandes movementos contestatarios que tiveron como consecuencia unha forte represión: por unha parte, a protesta dos traballadores dos

estaleiros en Ferrol no mes de marzo, que acabou con dúas vítimas mortais e numerosos feridos; pola outra, en setembro dese mesmo ano produciuse outra grande folga en Vigo do sector do metal e naval, que non tivo unha represión tan violenta coma a súa precedente pero que igualmente paralizou a cidade. Estes dous acontecementos, poucos anos antes da caída do réxime, puxeron aínda máis de manifesto a inestabilidade do sistema, augurando a súa pronta desaparición e enchendo a sociedade galega de expectativas ao respecto da construción dun novo modelo democrático. A oposición política que se estaba a asentar na Galicia da época debuxaba asemade unha serie de pretensións que acabarían por non cumprirse durante os vindeiros anos da transición, se ben durante esta etapa quedou debuxado máis ou menos un modelo político do seguinte tipo:

Nas datas finais da ditadura ficaban practicamente deseñadas as liñas mestras do mapa político da Transición, agrupándose a oposición democrática arredor dun nacionalismo con dúas tendencias ideolóxicas (unha de corte socialdemócrata e outra comunista e independentista), unha rediviva socialdemocracia estatalista e un comunismo clásico de liña eurocomunista, propenso – como pronto se verá – aos postulados da socialdemocracia europea no contexto socioeconómico do chamado Estado do benestar, suavizador das tensións sociais (López Carreira, 2016: 310)

Como apunta o autor, quizais esta primixenia estabilidade que acompañou o “Estado do benestar” relaxou a subversión acontecida durante os primeiros anos da década e mermou a efectividade dos cambios ansiados na Galicia postfranquista; todo isto sumado, innegablemente, ao xa citado peso na sociedade galega do ideario e dos valores dunha ditadura tan prolongada. O certo é que as vinculacións de certo sector do nacionalismo galego, principalmente da UPG, con organizacións terroristas como ETA ou IRA provocaron un rexeitamento na sociedade galega a boa parte da oposición democrática facilitando que se mantivesen moitos elementos herdados do réxime e que non se levasen a cabo reivindicacións máis significativas, como aquelas relativas á autodeterminación do país.

A pesar disto, no 1978 estableceuse un réxime preautonómico que vería a súa consolidación no Estatuto de Autonomía do 1981, acompañado este último polas primeiras eleccións autonómicas. Os resultados das mesmas amosaron a clara preferencia da sociedade galega por unha proposta tradicional e conservadora, revelando o pouco peso que o nacionalismo tiña nas grandes camadas da poboación.

De todo este panorama concluímos que os anos setenta en Galicia supuxeron un período de fortísima incerteza, pero ao mesmo tempo de establecemento dunhas bases máis ou menos sólidas sobre as que se construíría un novo modelo social que precisará dunha efectiva representación nas obras literarias producidas durante este período, tanto desde o punto de vista temático como formal.

Análise das obras

Adiós María (1971) de Xohana Torres

***Adiós María*, unha novela de transición**

Adiós María é unha novela publicada por vez primeira en 1971, que se encadra nun momento de transición entre o fenómeno máis claramente delimitado da Nova Narrativa Galega e a posterior creación narrativa dos anos setenta, marcada xa polo asentamento das innovacións técnico-temáticas aparecidas na década anterior. A crítica literaria aínda non chegou a un consenso ao respecto da súa plena adscrición ou non ao conxunto de obras que conforman este grupo: se ben autores como Manuel Forcadela (1993) a inclúen nunha fase de auxe desta corrente caracterizada pola indagación formal e o experimentalismo enunciativo, outras estudosas como Camino Noia (1992) desbótana e sinalan o termo deste movemento algúns anos antes á aparición da obra que nos ocupa. Así, temos unha obra “epigonal, pois marca unha transición na evolución da narrativa galega”, que “presenta trazos que a vinculan ao grupo (...) a carón de elementos que a individualizan” (Bermúdez, 2002: 25).

En todo caso, as pegadas temáticas e discursivas procedentes das innovacións efectuadas polos autores da NNG son innegables, se ben non están presentes na súa plenitude. Seguindo a clasificación de trazos característicos comúns a todas estas obras postulada por Noia (1992), apreciamos en *Adiós María* o uso de determinados recursos técnicos que xa foran cultivados por outros autores da NNG, tales como o monólogo interior, a redución temporal, a aparición de diferentes voces nun recurso polifónico mediatizado a través da personaxe principal “dando entrada á pluridiscursividade e ao discurso epistolar” (Bermúdez, 2002: 25), a ausencia dun compromiso ideolóxico explícito e, dalgunha maneira, tamén o tratamento do absurdo existencial, coa reflexión sobre a propia existencia a través do proceso de autoformación. Contemplaríase incluso, dun xeito máis hipotético e metafórico, a presenza da violencia e da tortura, que en consecuencia provoca que as relacións humanas se fagan tensas: se ben en *Adiós María* esta expresión da violencia en principio non é un tema explícito e recorrente, o certo é que detrás dos acontecementos que Maxa nos relata e da situación social que a novela nos plasma se esconde unha determinada violencia simbólica, provocada polo drama

migratorio e as súas consecuencias negativas, que inevitablemente afecta ás relacións sociais ao sumir aos personaxes nunha “forte agresividade ambiental” (Noia Campos, 1992: 39).

A voz polifónica de María Briz

Ademais de todo isto, se hai un trazo especialmente destacable na única obra narrativa de Xohana Torres común a outras narracións encadrables na NNG é o rexeitamento ao tradicional personaxe-heroe, configurando a novela a partir dunha protagonista antiheroica que se ve superada polas súas circunstancias e que nos narra o seu proceso de autodescubrimento a partir de vivencias dramáticas. En liña con isto e no que respecta á voz narrativa, *Adiós María* supón unha novidade fundamental na historia da nosa literatura por presentarnos unha voz particular, dobremente afectada pola discriminación: pola súa xuventude e pola súa condición de muller. María ou Maxa, unha moza do rural vigués dos anos 60, testemuña en *Adiós María* a través dun relato en primeira persoa as dificultades dunha rapaza da súa época e clase social derivadas da precariedade, da falta de oportunidades, do atraso económico e da lacra da emigración. Deste xeito, teremos en *Adiós María* un modelo enunciativo moi interesante: Xohana Torres configura a personaxe de Maxa non só como relatora das súas propias vivencias, emocións e sufrimentos, senón como altofalante dunha diversidade de entes sociais, personaxes e discursos presentes na Galicia da época que atopan a súa canalización a través do recurso polifónico e a expresión dialóxica que caracterizan esta novela.

O proceso autoformativo de Maxa pasa por un encontro trágico coas súas propias limitacións, que vai narrando ao tempo que as descobre: “en *Adiós María*, a protagonista toma consciencia da súa situación a medida que nola vai expoñendo, de maneira que a concienciación implica pasar á enunciación e viceversa, no proceso de autocoñecemento do *eu* feminino” (Bermúdez, 2002: 19). Faino dun modo moi particular: emprega a narración en primeira persoa, infestada de numerosas marcas de oralidade e con frecuentes apelacións a unha audiencia implícita, que garda estreita relación co *stream of consciousness* pero que, como a continuación veremos, non se configura estritamente como un monólogo interior autodirixido, pois as referencias a estes posibles receptores da súa narración achegan este modelo enunciativo máis ao diálogo que ao monólogo.

Como é a propia Maxa quen relata a súa historia sendo partícipe e protagonista da mesma, temos unha narradora homodiexética/autodiexética e intradiexética cuxa focalización ou perspectiva desde a que se elabora a narración é interna: a través da mediación e do filtro subxectivo da protagonista asistimos ao relato dos feitos que acontecen nun período aproximado de seis meses, que é o tempo do discurso, se ben a cronoloxía é imprecisa tanto a este respecto como ao do tempo da historia.

Porén, como se sinalou con anterioridade, non é unicamente Maxa quen nos fala en *Adiós María*. A polifonía enunciativa característica desta obra pasa, en grande medida, pola adopción desde a voz da narradora das intervencións do resto de personaxes da novela evitando as marcas dialóxicas tradicionais (como, por exemplo, os guións, que cando aparecen fano a miúdo xogando coa tipografía e co formato), nunha reprodución directa e indirecta dos diálogos marcada pola oralidade e a coloquialidade. Veremos este tipo de procedementos moi frecuentemente ao longo da obra, pois desta maneira a narradora dota o seu relato dunha carga expresiva moi particular; ademais, conséguese canalizar a través da propia interpretación de Maxa os sentimentos que lle provocan estas intervencións: todo está relatado a partir da súa propia subxectividade, e polo tanto o resultado acaba por ser unha mostra dos acontecementos e das sensacións da protagonista desorganizada, acelerada e angustiada, exactamente da maneira na que Maxa os vive e razón pola cal así decide construír o seu relato:

Dixo o Káiser, Irei primeiro á Comisaría, teño somentes dúas mil quingentas aquí, mañá báixolle o outro, o don Caitano botándolle a pouta, poñendo a cazola engadindo que bueno, que non había présa, que o resto, a primeiros de mes, seguiu falando, Pero poño por de diante que xa non quero velo no taller, vostede non coñece o percal, sempre de pendencia cos aprendices, un armadanzas, fágoo por vostede que o que é por el, nin mover un dedo, vaia xoia, non lle fai favor ningún, no vaia pensalo, así non escarmenta (Torres, 2002: 214)

Ademais desta expresión mediatizada das palabras doutras personaxes, a polifonía aparece tamén a través do uso por parte da narradora da primeira persoa do plural, un “nós” que se pode referir a unha multiplicidade de suxeitos colectivos nos que a protagonista está inscrita. Bermúdez (2002: 34) ben sinala que este eu narrativo non é exclusivo, senón que se estende cara a un “nós” integrador, principalmente en dous niveis de proxección:

1. “Nós” como integrador de Maxa no seu núcleo familiar, quizais o máis recorrente:

Nin que mentar ten que aquela carta chea de lamentos nos puxo apagados e é que con semellante panorama, a ver, non podía cocer o pan no corpo, pois mira que se tiñan que retornar a Cantador de capa caída e co desembolso feito. Tócanos cada choio. Andabamos todos ao longo da casa o mesmo que sonámbulos (Torres, 1971: 90)

2. “Nós” como integrador de Maxa nun grupo social; con frecuencia, en referencia á incipiente clase obreira periurbana dos anos 60:

A xente do extrarradio somos do máis expresiva que pode darse, os nenos bandeiriñas, nós aplaudindo e polas fiestras todas ledas as catequistas (Torres, 2002: 26)

Ademais destes dous niveis de proxección máis explícitos sinalados por Bermúdez, poderíamos contemplar un terceiro nivel máis xeral, colectivo e menos preciso no que Maxa se inclúe, as máis das veces, cando efectúa reflexións menos circunstanciais e de corte máis vivencial/existencial, como querendo referir o conxunto da sociedade ou mesmo da humanidade¹:

3. “Nós” como integrador de Maxa na sociedade do seu momento ou na condición humana:

(...) se caviláramos tan sequera un pouco nesta verdade, non máis espertar da cama, seguro que non seríamos tan malos como somos porque parádevos a ver e os distingos e pindiricos non significan nada no xuízo final, que somos ovellas do mesmo rebaño baixo un mesmo pastor (Torres, 1971: 26)

(...) non me explico o fenómeno do envellecemento, pero dá unha amargura, vaia un trago que temos que pasar, as veas por debaixo da pel son azuis, mira ti por onde, somos nobres todos á triste hora dos setenta anos, estes problemas da natureza son algo complicados, con todo o que se escribe para evitalos, pero eu aos quince anos non me queixo inda que as circunstancias da vida ás veces non axuda a sentirnos ledas e se se pensa ben, as mulleres apencamos con máis dificultades biolóxicas, por eso din tamén que duraremos máis (Torres, 1971: 75)

¹ Ás veces, este “nós” xeneralizado ao conxunto da sociedade restrínxese a algúns sectores amplos, incluíndose por exemplo na condición de muller, sen chegar a resultar tan preciso coma os niveis que referimos anteriormente.

Polo tanto, vemos como o suxeito enunciativo, dalgunha maneira, se multiplica para amosarnos unha serie de colectividades en diferentes niveis, a cada cal máis xeral e aglutinador dos que se atopan por debaixo, que se expresan a través da voz e do pensamento da narradora-protagonista. Interesante é tamén atender á consideración do uso deste “nós” “como plural de modestia, coa finalidade de atenuar o contido expresado, nun procedemento por outra banda habitual na linguaxe feminina” (Bermúdez, 2002: 34), se ben coido que tamén se podería contemplar o uso dun plural sociativo que implique aos receptores.

Con todo isto, o recurso polifónico empregado deixa patente que o discurso de Maxa é unha canle de expresión dos diferentes personaxes, individuais e colectivos, que se nos presentan en *Adiós María*, e que todo pasa filtrado pola súa memoria, percepción e sentimentos; en resumo, pola súa subxectividade individual. A crítica literaria ten discutido a etiqueta de “monólogo interior” que tradicionalmente se lle atribuíu a esta novela; por exemplo Bermúdez (2002) propón cualificar o discurso co que Maxa emite o seu relato como “monodialogismo”:

Non só se expresa Maxa na novela: prodúcense alternancias e variacións dentro da voz predominante. A estratexia discursiva empregada en *Adiós María* é o monodialogismo, xa que existe unha voz que ocupa a posición central na multiplicidade e actúa como filtro do discurso. Así pois, prodúcese pluralidade de discursos, isto é, pluridiscursividade no discurso do eu narrativo, pois Maxa acolle no seu seo as voces doutros personaxes, rescatadas da súa memoria. (Bermúdez, 2002: 34)

Unha última cuestión ao respecto do tratamento desta voz enunciativa en *Adiós María* é o papel de Maxa como canalizadora enunciativa, asemade, da realidade sociocultural do seu momento, nunha combinación de discursos formados na conciencia popular da época con elementos extraídos da música, da televisión, da publicidade... Son reproducións, ás veces literais e ás veces modificadas pola narradora, de motivos procedentes do que coñecemos como cultura pop que configuran dalgunha maneira a súa identidade: non só contribúen a elaborar o relato que Maxa nos conta dotándoo dunhas determinadas connotacións e reforzando a súa expresividade, senón que tamén axudan a reconstruír, por unha banda, a figura de Maxa como adolescente do seu tempo e da súa clase social; e, pola outra, o mundo no que se ve inserida.

Desta maneira, considero moi acertada a etiqueta que Garrido (2018: 225) coloca sobre a nosa protagonista como “la regurgitadora de discursos”. En efecto, alén da súa

identidade individual, dalgunha maneira Maxa resulta unha especie de proxector que reproduce automaticamente o imaxinario sociocultural da súa década, localización espacial e clase social. Isto faise expresando, asemade, todas as contradicións e conflitos de intereses inherentes á oposición dialéctica presente na moza entre a súa realidade aprendida, cuns valores de base que moitas veces a limitan no seu proceso de autoformación e autorrealización, e os seus intereses e vontades, que semellan inalcanzables. Trátase, en última instancia, dunha constante tensión opositiva sobre a que se constrúe todo o relato:

El largo monólogo interior de Maxa no son sólo sus opiniones (...) el monólogo interior de Maxa está sobre todo constituído por la yuxtaposición de discursos contradictorios y contaminaciones discursivas que al ser rememorados y analizados construyen la identidad de María y, a su vez, diagnostican la situación de crisis social y personal que viven ella y los que la rodean (Garrido, 2018: 220)

Cando María Briz reproduce estes discursos non só o fai de modo repetitivo, senón que en moitas ocasións reflexiona sobre eles, engade as súas impresións ao respecto, ou os aproveita para dotar dunha certa expresividade e coloquialidade certos temas. Desta maneira, a protagonista dialoga coa súa realidade sociocultural, analízaa, preséntanola mastigada e cargada das opinións que esta lle merece, exercendo unha “labor de parodia, subversión y cambio connotativo” (Garrido, 2018: 225). Vexamos un par de exemplos:

E letras preciosísimas, Esta noche al pasar por El Paso me miraron tus ojos morena, me gustas tú y tú y tú y nada más que tú y solamente tú, ojos negros piel canela, os Beatles Claude François e o Dylan, xa sei que nada ten que ver unha cousa coa outra pero tamén hai que dicilo todo (Torres, 1971: 67)

Pintáronos a franxas, azul, branca, azul, podíamos ler a cada lado os anuncios, o que fai a propaganda un día de estreo, Beba vino el Gigante, aperitivo ideal; Tintorería Ami, limpieza en seco, todo limpio (Torres, 1971: 23)

Temos, polo tanto, unha importantísima contribución ao propósito dialóxico a través deste recurso enunciativo, pois unha vez máis non só fala Maxa en *Adiós María*: falan as súas circunstancias, a multiplicidade de discursos que a arrodean. Garrido (2018: 225-226) fala precisamente dun cruzamento de discursos entre os que atopamos principalmente o xuvenil, co seu idiolecto específico; o discurso publicitario en xeral e o da televisión en particular, inseridos nas clases populares; o cultural, por medio de ditos e frases feitas que reproducen a palabra allea; o discurso misóxino e represor que atopa a

súa canle de expresión principal no personaxe da avoa; o da novela rosa, que a narradora parodia e ridiculiza retorcendo a súa linguaxe específica até convertela nunha caricatura das carencias e miserias da muller de clase obreiro-campeña etc., entre moitos outros. Temos, en definitiva, unha representación efectiva do ideario sociocultural da época e do imaxinario popular vehiculado a través deste recurso polifónico e de particular expresión enunciativa.

Así, junto a las distintas voces y discursos presentes en el monólogo de María, y gracias a sus sutiles apreciaciones e ironías, aquí y allá surgen en la confrontación discursiva multitud de temas (...) Todas estas escenas, discursos y diálogos juntos reconstruyen los años finales de una dictadura en los que reina el desasosiego y el cambio (Garrido, 2018: 226)

En definitiva, o que temos en *Adiós María* é a voz dunha narradora-protagonista que nos transmite a súa historia desde unha posición pretendidamente obxectiva e imparcial, pero cuxa óptica enunciativa determina unha actitude fronte á historia narrada (Bermúdez, 2002: 33). Segundo a percepción desta autora, esta “estratexia de cualificarse de mera transmisora do que acontece ao seu redor confire máis forza á súa relación de feitos, revestindo o testemuño de maior autenticidade e dotando a súa denuncia de efectividade” (Bermúdez, 2002: 33). Desta maneira, a confluencia de discursos a través da enunciación de Maxa resulta nun relato poliédrico, plural e múltiple, representativo en última instancia das circunstancias nas que a protagonista do relato se ve inmersa e canalizador asemade dun momento social, político e cultural altamente conturbado que Xohana Torres conseguiu plasmar efectivamente.

“Mirade, chachos”: a audiencia implícita na conciencia de Maxa

Ademais de todo isto, non só debemos atender á multiplicidade de voces que falan a través do discurso da protagonista da novela, senón tamén facermos unha reflexión acerca de a quen vai dirixido o relato que María Briz constrúe. Este discurso realízase, como xa foi sinalado, seguindo as bases primarias do que coñecemos como monólogo interior: exprésase un fluír da consciencia de Maxa, dos seus pensamentos, impresións, recordos e sentimentos; porén, como xa se mencionou con anterioridade, en toda a novela están presentes apelacións directas a unha segunda persoa de plural, a unha especie de audiencia incógnita á que a narradora se refire mesmo con nomes do tipo “chachos”, mostra da oralidade e da informalidade que impregnan todo o seu discurso. Aquí algúns casos:

E para que vexades, así como o conto, nin con esas maxencias, que os vellos morrían alí dentro, ho (Torres, 1971: 11)

Miñas donas meus señores, sitúense seriamente na raíz do asunto, ben agudo por certo, para qué andar con parches, atentos pois ao que conto, aos quince anos hoxe as rapazas saben a dirección das cousas con toda a facilidade e nesta casa por espilidos nunca foi o problema (Torres, 1971: 50)

Considero relevante facer unha diferenciación entre este uso da segunda persoa do plural e a do singular, tamén moi frecuente na novela. Mentres que no primeiro caso atopamos unha apelación explícita a esta audiencia ou lectorado para o que a protagonista está a relatar o seu monólogo ou soliloquio², no segundo semellan ser usos máis relacionados cunha retórica informal e coloquial, que reforzan a expresividade e oralidade da súa enunciación: “E mira ti por onde que nos toca un piso de chiripa” (Torres, 1971: 11).

Todas estas consideracións ao respecto desta suposta audiencia á que vai dirixido o relato de Maxa teñen que ver coa entidade intratextual que coñecemos como narratario, que nesta obra resulta clave como receptor das preocupacións da rapaza, adquirindo un papel simbólico: Maxa é unha moza incomprendida, que se sente abandonada tras a marcha dos pais. Necesita canalizar, dalgunha maneira, a súa angustia e soidade, para o que recorre ao relato das súas vivencias e preocupacións; non obstante, non é suficiente verbalizar ou escribir o que lle acontece, senón que tamén necesita sentirse escoitada. A dirección do seu discurso cara a uns narratarios incógnitos non resolve, pero cando menos palia esta situación:

A narradora constrúese a través do seu discurso un amigo invisible, como tantos outros rapaces que sofren a soidade e a incomunicación, producida e agravada pola emigración.

Prodúcese un claro ambiente de diálogo, de camaradería, entre a narradora e o(s) narratario(s), que afectan implicitamente a lector e autor implícitos. O uso do “ti” e do “vós” pretende (e logra) suscitar un sentimento de compañeirismo. De aí xorden as frecuentes invocacións, interpelacións, interrogacións ao receptor, sempre marcadas pola oralidade. Trátase de marcas da enunciación narrativa de extracción oral, formas retóricas axeitadas ao ton sempre próximo, coloquial, familiar, ás veces íntimo que emprega Maxa. Deste xeito, preténdese involucrar ao lector no que se conta, atrapalo polas continuas

² Pois podemos ter en conta, como ben apunta Bermúdez (2002: 32), que o discurso está organizado en forma de relato e nel faise unha introspección psicolóxica do personaxe.

apelacións, para que acabe converténdose no compañeiro de viaxe do narrador, isto é, na alteridade necesaria para toda comunicación (Bermúdez, 2002: 36)

Bermúdez coloca asemade a idea de que, respondendo á dinámica interna do texto, a principal narrataria do relato que Maxa efectúa é a nai, a quen lle ten que escribir cartas a Lille, onde está emigrada. De feito, ao longo de *Adiós María* son frecuentes as referencias a esta correspondencia epistolar e á preocupación que lle esperta ter que escribirlle á súa proxenitora, á que necesita expresarlle o seu desacougo. Os seguintes extractos, referidos a un dos puntos claves da obra (o accidente do irmán pequeno de Maxa), son de grande axuda para entendermos a maneira na que se constrúe o conxunto da enunciación da novela, como a continuación veremos:

Hoxe é o día que tal para escribirlle a Lille, lévoo pensado dende moito atrás, sinxelamente, as cousas claras, direille o que aquí está pasando, que o conto non marcha, explico o asunto todo de pé a pá e nada de bodoques (...)

Querida mamá: Ogallá que cando recibas estas letras Non, non se pode encetar unha carta como de costume, coma tódolos días, queridos pais, dous puntos, estamos ledos por recibir as vosas cartas, as novas xa pasaron, que eles non escriben dende hai polo menos un mes (Torres, 1971: 154)

Querida mamai, non sei se che dixen que dende o escomenzo da desgracia o meu corazón levando a súa diante, pun pun, coma un cabalo desbocado (Torres, 1971: 158)

O conxunto deste sexto capítulo é fundamental para entendermos o propósito do relato de Maxa: a moza sofre pola ausencia dos pais emigrados, especialmente da nai. Precisa da súa axuda e amparo, de comunicarlle as súas preocupacións, e a única maneira na que podería facelo sería a través das cartas que lle escribe. Non obstante, danse dúas circunstancias que llo impiden: por unha banda, a idea de que non se lles debe molestar coas inquiredanzas dos que fican aquí, pois abondas dificultades teñen na súa realidade de emigrados; pola outra, a falta de resposta e de escoita activa pola súa parte (“eles non escriben dende hai polo menos un mes”), que corta toda posibilidade de comunicación.

Como resolve entón Maxa esta situación? O conxunto de *Adiós María* é, en consecuencia a esta falta de receptores efectivos, unha chamada de socorro a unha audiencia implícita e incógnita que a protagonista constrúe no seu soliloquio, á que apela constantemente pola súa necesidade de sentirse escoitada (ou, máis ben, lida). Así pois, o narratorio desta novela é un lectorado cómplice que recepta o relato da rapaza

converténdose no seu apoio, na súa escoita activa; porén, tendo en conta que esta audiencia implícita está creada na propia mente da moza, en última instancia a quen se está dirixindo Maxa é a si mesma, nun diálogo persoal autodirixido que lle axuda a configurar o seu proceso de autoformación.

En conclusión, temos en *Adiós María* un modelo enunciativo que axuda a codificar efectivamente as incertezas vitais e o desacougo da súa protagonista, extrapolable na altura á sociedade do seu tempo. Para finalizarmos esta análise desde un punto de vista teórico-terminolóxico, viamos antes a etiqueta “monodialogismo” proposta para substituír á de monólogo interior á hora de clasificar desta obra. Se seguimos as consideracións de Marchese e Forradellas ao respecto da tan discutida pola crítica “corrente de conciencia”, en *Adiós María* integraríanse tres etiquetas: “En nuestra opinión, es preciso distinguir entre el flujo de conciencia, el monólogo interior y el soliloquio, según que prepondere el inconsciente, el autoanálisis o la confesión a un destinatario – aunque éste sea imaginario o sea el propio yo receptor – ” (Marchese & Forradellas, 1986: 171). Na obra, Maxa fala desde o seu inconsciente, pero efectivamente realiza unha autoanálise que configura, en grande medida, a obra como *bildungsroman*, e ademais faino a modo de confesión a un narratario colectivo que, en última instancia, é ela mesma.

***Xoguetes para un tempo prohibido* (1975) de Carlos Casares**

Unha *bildungsroman* con base na memoria

Poucos anos logo da aparición de *Adiós María*, en 1975, Carlos Casares gaña o Premio Galaxia de narrativa, por unanimidade do xurado, coa singular novela *Xoguetes para un tempo prohibido*, sendo publicado neste mesmo ano. Se na obra de Xohana Torres o que tiñamos era un relato da contemporaneidade da súa narradora, esta narración casariana vaise construír como un auténtico exercicio de memoria, de autorrevisión crítica do seu narrador-protagonista acerca de diferentes etapas vitais pasadas nun período sociohistórico moi concreto, e que converterá a obra nunha representación simbólica do proceso autoformativo de toda unha xeración.

Non se adoita incluír *Xoguetes* no cómputo de obras pertencentes á Nova Narrativa Galega; non obstante, Carlos Casares é en efecto un dos autores destacados desta xeración e varias das súas obras son representativas do movemento: véxanse os casos paradigmáticos de *Vento ferido* (1967) e *Cambio en tres* (1969), ambas novelas nas que o autor experimenta coa súa técnica narrativa e incorpora recursos novidosos en liña cos preceptos sentados pola xeración á que se adscribe. Se ben, segundo o propio autor admitiu en máis dunha ocasión, a súa creación literaria non buscaba a glorificación dos aspectos técnicos rupturistas, o certo é que nesta etapa creativa optou por sumarse á experimentación formal e estilística que os seus coetáneos iniciaran durante a década dos sesenta, adheríndose a esta corrente nun momento que algúns estudosos consideran a súa fase final.

A diferenza fundamental entre Casares e o resto de autores da Nova Narrativa Galega, como postula Camino Noia (1992), é o coñecemento por parte do autor ourensán de toda a produción literaria deste grupo, a partir da cal escolleu só aqueles aspectos que fosen do seu interese e aplicables ao seu proxecto narrativo; desta maneira, Casares asimilou na súa produción “elementos dos relatos precedentes dos seus compañeiros de grupo, especialmente na construción narrativa, pero, a diferenza daqueles, cambia o sentido temático dos seus relatos” (Noia Campos, 1992: 134). As preferencias temáticas do autor, que se arrastrarán a obras como *Xoguetes*, pasarán en grande medida por unha vontade de plasmar lembranzas nun exercicio de memoria e revisión histórica, cunha maior presenza da cotiandade nos seus textos da que se dá noutros narradores.

A *Xoguetes* chega esta renovación técnica e formal exercitada por Casares, se ben xa se desbotan moitos dos trazos postulados como característicos da NNG. De novo acompañando a clasificación de Noia, xa comezando polos recursos técnicos destaca o emprego do monólogo interior e das distintas voces narradoras no mesmo relato (aínda que filtradas a través da principal voz enunciativa), ademais da redución temporal. Alén disto, tamén estarán presentes outros aspectos temáticos como o absurdo existencial, a violencia reiterada ou o tema sexual, tabú ata entón na nosa literatura. Coincide a aparición do sexo en *Xoguetes* coa consideración que fai a autora do seu uso por parte dos autores da NNG:

Aínda que os aspectos referentes ás relacións sexuais están agochados polas dificultades dun discurso narrativo e dunha historia pouco coherente, a convivencia sexual soe aparecer en historias que describen un amor frustrado, incluso tétricas, nas que o sexo aparece reducido na expresión máis carnal, historias recollidas da realidade tanxible ou de realidades elaboradas por mentes atormentadas (Noia Campos, 1992: 39)³

En todo caso, a lectura desta obra permítenos apreciar con transparencia a vontade de Casares de afastarse do modelo clásico de narración realista. Faise, en liña co fenómeno estudado no presente traballo, cunha vocación dialóxica; cómpre considerarmos entón quen está a falar nesta novela casariana: que voces se integran no discurso para converter o relato en plural e polifónico. O autor trasládanos, a través da voz do seu protagonista, un relato de corte autorreflexivo e crítico, marcado pola angustia vital e pola eterna sensación de culpa e vergoña, que sintetizan nunha experiencia individual ficticia con matices autobiográficos un proceso de aprendizaxe extrapolable á realidade de moitos mozos do seu tempo e clase social. A maneira na que se constrúe este relato préstase ao servizo desta temática revisionista: un monólogo interior que Elías, narrador-protagonista, dirixe cara a si mesmo, nun exercicio de autoevaluación que determinará a modalización de *Xoguetes para un tempo prohibido* e que a continuación será brevemente estudada.

Elías Paz: un arquetipo xeracional polifónico

Como xa foi apuntado, o conxunto de *Xoguetes* é un monólogo interior construído a partir dun intensivo exercicio de memorística que un home fai das súas vivencias en distintas

³ Este tratamento do tema sexual farase aínda máis explícito en *Dos anxos e dos mortos*, terceira obra do noso corpus de análise

etapas vitais, xulgándoas a partir das impresións e sentimentos que estas lle producen na actualidade. En ningún momento se especifica a idade que Elías Paz, narrador-protagonista, ten no momento de enunciar o relato; non obstante, intuímos que se trata dun Elías xa adulto cun progreso vital importante, a xulgar polas consideracións críticas que fai do seu pasado. A partir disto, o natural sería a clasificación deste narrador como intradiexético e autodiexético, pois participa da historia que relata e esta é, a fin de contas, o relato da súa vida. Non obstante, tendo en conta que a voz que fala, a pesar de coincidir co personaxe protagonista dos feitos, é externa á historia que relata (pois faino desde unha cronoloxía afastada), postulamos a clasificación deste narrador como extradiexético: hai un distanciamento por parte do narrador da figura que protagoniza o seu relato, un “eu” do pasado co que xa non se identifica.

O relato preséntasenos artellado a partir de varias etapas vitais: o recordo nostálxico da infancia do protagonista; os anos de estudo no seminario, marcados polo achegamento ao desengano, á humillación e á violencia; a incursión na vida universitaria de Santiago, que descubrirá a faceta máis reivindicativa e contestataria do mozo así como profundas crises de fe; e, finalmente, unha introdución en casposos ambientes burgueses que deixa o proceso autoformativo do rapaz nun estadio de derrota. A narración realízase en segunda persoa e diríxese a un “ti” correspondente co protagonista nas súas distintas etapas vitais; non obstante, afondarase nesta cuestión con posterioridade. Se ben en xeral hai preferencia polo uso dos tempos pasados, nunha primeira parte da obra (a correspondente á primeira infancia) resulta salientable a alternancia entre estes e o presente, nun exercicio de confusión temporal que semella reforzar a idealización deste período e da persoa que Elías era entón, como querendo achegarse máis a ese neno que foi e materializalo no seu presente:

Pois dis dun venerillo di care séculun perine e logo colócaste por detrás do altar de Santo Antón, contas ata te cansar ou ata que chegues ao millón e aparéceche a filla do Demo, que se chama Rosita e que vai vestida cunha bata de lunares e uns calcetíns brancos e zapatos vermellos, cantando a canción do porco que mirrou de tan pouco comer, Xesús, dicía Xesús e dicía tamén eu quero ver a filla do Demo e erguíanse todos e botábanse a correr polo camiño da Igrexa (Casares, 1975: 13).

Interesante tamén a este respecto é a substitución que fai, nunha determinada pasaxe inicial (a iniciación de Elías na vida sexual, pp. 14-15), da segunda persoa pola

terceira, distanciándose o narrador deste primeiro neno inocente e sinalando a súa corrupción a partir deste episodio.

O Elías adulto semella ser un narrador omnisciente, coñecedor non só do conxunto de feitos que relata e das súas propias impresións e sentimentos senón tamén da consciencia doutros personaxes. Non obstante, este coñecemento do que pasa no interior dos demais protagonistas ás veces vén mediatizado pola súa propia imaxinación: “Chedes camiñaba en silencio pensando quizais que un momento se xustifica en si e que de pouco vale planificar unha felicidade aínda recente que ti desexabas longa” (Casares, 1975: 54). Outras, non obstante, pode ser que se xeren dende a veracidade das impresións orixinais destes personaxes, a partir do relato das mesmas que nalgún momento lle foi feita a Elías. É paradigmática a longa narración que se fai, contra o final do libro, da violación que Mara sofre (pp. 99-103), en terceira persoa, na que se relatan con detalle todos os feitos a partir dunha primeira narración do suceso que a moza lle fixo ao protagonista: “o que viña de contar resultaba fermoso, pese a todo. E aínda que algúns meses despois pasarías horas dando voltas ao nobelo que aquela tarde ela che mostrara, de momento nada indicaba que había ser dese modo” (Casares, 1975: 103).

Non obstante, se hai algo especialmente destacable a respecto deste narrador-protagonista é a maneira na que se desdobra para enunciar o seu discurso desde as voces doutras personaxes, pluralizando o relato dos feitos e mesmo chegando a empregar estas voces para facer a súa reflexión crítica:

O protagonista relata, pero hai un balbordo de fondo que aviva e desordena o pasado. Esa é a función primordial desas voces persuasivas ou fiscalizadoras que non só mediatizan o pensamento senón que se entremeten pautándoo e actualizándoo. Voces narradoras que resoan nas secretas galerías do Eu (Carro, 2007: 94)

A polifonía discursiva coa que Elías constrúe o seu relato pasa, fundamentalmente, pola inclusión na súa enunciación das voces de moitos dos personaxes presentes na novela, tanto dun modo que cualificaríamos de tradicional como a través de recursos discursivos máis innovadores como o estilo indirecto libre. Temos, en primeiro lugar, o uso de comiñas para reproducir as palabras textuais doutros personaxes: “Entón, o pai de Loló berrou “¡Alto”, e logo “¡Atención, camaradas! ¡Viva Alemania!” (p. 18); porén, Casares tamén opta polo uso da cursiva, especialmente naqueles casos nos que o discurso reproducido é en castelán ou noutro código diferente ao galego: “e o Cubano:

Hay que tomar aires, padrecito, que el tiempo de los cuervos se ha acabado” (p. 21). Estas intervencións do resto de personaxes, polo tanto, combínanse no discurso de Elías de xeito directo e indirecto, chegando a estar incluso copresentes en segmentos moi próximos:

O Cascón estaba sentado ao teu lado e dicía mira mira como se lle sobe a cagarría á cara. E era como cando lle viña o vómito. Porque sempre que velabades a parella polo buraco do piso púñase tamén así, branco, branco e despois ala, tiraba o vómito. Antes avisaba: “Aí me vén, aí me vén”, e logo ¡pumba!, a comida fóra. O Cascón tamén avisaba: “Que se lle sobe a cagarría ao Calamidá, que se lle sobe” (Casares, 1975: 23)

O uso do discurso indirecto libre non só se efectúa na brevidade das intervencións literais, senón que mesmo chega a atopar a súa máxima expresión en longas pasaxes narradas en primeira persoa por algunhas das personaxes da novela. Desde o punto de vista enunciativo, resultan moi interesantes fragmentos como os que ocupa a narración feita desde a conciencia de don Ambrosio (pp. 28-30), filtrada a través da imaxinación e memoria de Elías e sen que en ningún momento se especifique a translación da focalización do narrador; de feito, pódese discutir o cambio de narrador, pois se ben a voz enunciativa semella ser a de Don Ambrosio, esta xorde da mente de Elías, quen imaxina o seu punto de vista.

A este respecto, relevantes son as interpretacións de Carro (2007: 97), quen fala destas outras voces que se enxertan no discurso do narrador-protagonista como “voz de conciencia personalizada”, pois adoitan corresponder a personaxes que representan a autoridade e que moldearon a súa conciencia ao longo do seu proceso formativo:

Tamén habemos de distinguir e diferenciar que ademais da voz da conciencia, dese narrador interior que leva o peso do relato, escoitamos outras voces ao longo da novela sempre coa mesma función de actualizar a realidade que se conta, ademais de avisar dos perigos de cometer pecado ou de transgredir as normas. Son voces de alerta que avivan a conciencia de Elías para non contravir as leis de Deus. Ao mesmo tempo, insisten no sentimento de culpabilidade do protagonista, xa que a realidade do acontecido é narrada desde a perspectiva da voz acusadora, única fonte de verdade e permanente vixía da natureza pecadora de Elías (Carro, 2007: 97).

A todo isto, debemos sumar outros recursos como a reprodución (literal ou non) de secuencias verbais memorizadas polo protagonista na súa aprendizaxe relixiosa, destacando os fragmentos en latín que intercala ás veces no seu discurso. Carro (2007:

24) fala deste modelo discursivo como “prosa dislocada”, definíndoo como o uso dunha linguaxe específica fóra do seu contexto que configura a consciencia de Elías ao conformar a súa visión do mundo, e que convive no seu interior xunto coa polifonía de voces que tamén moldean a súa interpretación dos feitos.

Así, o relato de Elías convértese tamén na sintetización da realidade sociocultural das épocas que recorda, dos seus discursos e modos de vida, canalizados a través da pluralidade polifónica. Reforza esta pluralidade e verosimilitude incluíndo marcas da lingua oral, con variedades dialectais, resultando nun texto “onde a oralidade chea de expresividade fai que as palabras soen, que a narración teña o balbordo da vida” (Carro, 2007: 93). Un balbordo, en efecto, que en última instancia representa a mente do protagonista: Elías Paz relátanos un proceso vital cheo de inestabilidade, crises persoais, incerteza e desacougo; o recurso polifónico, polo tanto, sèrvelle á voz enunciativa non só para narrar os feitos con maior fidelidade, senón tamén para codificar a través da modalización este desasosego que lle provoca a revisión crítica do seu pasado. Como ben indica Carro (2007: 94), “As voces descompoñen o relato, bolen na cabeza do protagonista actualizando o pasado, posto que Elías o está vivindo nun presente emocional e facendo partícipe ao lector, receptor privilexiado dese rumor narrativo que escoita como unha confesión íntima”.

Hai, asemade, unha cuestión clave que debemos considerar á hora de interpretar este narrador-protagonista: a quen representa Elías Paz? Trataremos esta simboloxía en dúas vertentes: por unha banda, desde o punto de vista autobiográfico, polos paralelismos existentes entre Carlos Casares e a personaxe da súa invención; pola outra, desde a perspectiva da representación da colectividade, presentando a Elías como figura exemplar dun determinado grupo social no seu momento histórico.

Non é nova a idea, xa abondo postulada por boa parte da crítica literaria, de que *Xoguetes para un tempo prohibido* é unha sorte de relato autobiográfico do seu autor, xurdido nun momento de crise persoal que o levou a efectuar unha autorrevisión do seu proceso formativo e que resultou nun relato ficticio con abondas semellanzas co seu proceso vital. Se ben inicialmente, como apunta Carro (2007) a novela ía centrarse nunha relación amorosa, Casares acabou por configurar unha obra de aprendizaxe sentimental e vital que reflectiu, a través das palabras de Elías Paz, moitas das súas inquietudes persoais:

O escritor canalizou aquela crise persoal coa escritura. Foi un traballo purgativo ademais de creador porque o levou a unha revisión, a un balance vital. Aquela primeira pulsión artística púxoo diante da memoria que garda, coma nun espello, lembranzas e imaxes desa conciencia que vai fraguando o eu. (...) Elías, ademais de personaxe é un retrato tipo con moito de real. A configuración do personaxe non naceu da nada, a súa encarnación é do mesmo barro có do seu creador (Carro, 2007: 79)

O certo é que o proceso vital do protagonista e o do seu creador gardan determinadas similitudes: a cronoloxía, a procedencia ourensá, a formación relixiosa, a nostalxia da infancia, o percurso universitario compostelán... Tamén a realidade que se traslada na súa narración é asimilable á do autor, quedando reflectida a través da ficcionalización de vivencias propias da ditadura e amosando os grupos sociais da época (Fernández Vázquez, 2011: 72). Ramiro Fonte (1987) mesmo falou no seu momento de Elías Paz como un “alter ego” do autor, se ben en liña coa súa consideración como arquetipo que a continuación introduciremos.

Porén, máis ca unha dimensión autobiográfica, o que temos que buscar na voz enunciativa representada na figura de Elías Paz é un retrato xeracional: a polifonía coa que se codifica o seu discurso, dalgunha maneira, xorde tamén da necesidade de representar un coro de voces de mozos pertencentes á súa xeración, marcados pola súa realidade vital e sociopolítica. A mocidade galega universitaria dos últimos anos sesenta, crítica e contestataria a raíz do desencanto sufrido fronte á vivencia do réxime ditatorial, ve representada a súa voz na arquetípica figura de Elías, que codifica o seu discurso e mesmo reproduce as súas voces: “no monólogo, as voces narradoras van contando indirectamente a vida social do grupo que frecuenta Elías” (Carro, 2007: 90).

A este respecto, considero relevante a comparación que facía xa Ramiro Fonte nos anos 80 entre este Elías Paz casariano e o Adrián Solovio de Otero Pedrayo, pois atopa similitudes entre ambos como protagonistas dun proceso autoformativo de descuberta persoal que, en última instancia, son representativos de toda a súa xeración; no protagonista de *Xoguetes para un tempo prohibido* “converxen as arelas e as teimas contradictorias dunha xeración que poidera ser chamada «a do 68»”, se ben a través dun proceso individual que fai deste relato “tamén a procura dunha identidade intelectual de seu, dun plantexamento non maniqueo (...) que move a interrogación que Casares fai do seu arquetípico Elías Paz” (Fonte, 1987: 477).

Tamén Fernández Vázquez (2011: 77) contempla esta dimensión alegórica do protagonista casariano, a quen postula como o representante dun “Ruedo Ibérico de personaxes e circunstancias socio-político-culturais que son facilmente identificábeis con elementos da realidade que rodeaba os galegos entre os anos 60 e 70”. Para lograr isto coa maior verosimilitude posible, a autora ben sinala que Casares vai tirar da recuperación memorística: das súas propias lembranzas e das de outras persoas do seu tempo que axudasen a reconstruír con maior fidelidade o retrato dunha xeración marcada pola convulsión e a represión da ditadura. Polo tanto, o resultado será un Elías ben representativo da súa realidade sociopolítica, pois está construído, en grande parte, a partir do testemuño real das vivencias dese período.

Este carácter colectivo do protagonista de *Xoguetes*, que a fin de contas transforma o “eu” narrativo nun suxeito plural, non foi exclusivo da obra casariana neste momento da nosa literatura. *Xoguetes* xorde case nun momento de transición democrática no que é preciso facer unha revisión crítica do noso pasado para configurar as bases do presente e dun futuro incerto, etapa que outros autores aproveitan tamén para facer un exercicio de memoria histórica e vehiculalo a través deste tipo de personaxes:

A dimensión máis que autobiográfica xeracional da novela foi sinalada por varios críticos, que viron nela o axuste de contas cunha inevitable recuperación da memoria individual e colectiva á altura dos setenta (...). A dimensión alegórica do personaxe, presente en moitos outros textos desta mesma época, caracteriza o deseño do protagonista, que se converte en arquetipo de toda a súa xeración (González-Millán, 1996: 86)

Temos, polo tanto, un narrador que nos relata o seu proceso autoformativo a través da súa voz, pero esta é unha voz múltiple, representativa non só dos personaxes a través dos cales ás veces verbaliza o seu relato e dos discursos que reproduce, senón tamén dunha colectividade externa asimilable á de certo sector da sociedade da Galicia de finais dos 60. Como acontecía coa Maxa de *Adiós María*, o narrador-protagonista é un, pero quen fala vai moito máis alá de Elías Paz.

O “ti” desdoblado, individual e colectivo

Pasando agora a cuestións relativas á entidade intratextual do narratorio, xa foi sinalado con anterioridade que a totalidade da obra se constrúe a base dun monólogo interior en segunda persoa, dirixido verbalmente ao protagonista nas distintas etapas da súa vida que

relata. A primeira referencia explícita a este narratario principal ao que se dirixe o monólogo do Elías adulto témola ás poucas páxinas do inicio do libro, facéndosenos mención á súa inexperiencia vital e inocencia, que sentarán a orixe do seu proceso formativo:

¡ei!, e de fronte, coa cabeza ben erguida, porque ti, o nacido nunha pequena vila ourensá hai catorce anos, fillo de Salvador e de Rosa, de pelo negro e ollos verdes, vocación indeterminada, sen carné de identidade aínda... es unha cousa seria, unha das poucas cousas serias que se poden ser no mundo (Casares, 1975: 19)

Como ben afirma Carro (2007: 95), o uso da segunda persoa co que se constrúe este monólogo interior obedece a un desdobramento do narrador-protagonista, o que

xera un discurso reflexivo, isto é, unha voz narradora que é o mesmo personaxe que mantén un diálogo sobre o vivido. O uso desa segunda persoa viría a ser a voz interior que non é máis que a voz da conciencia, voz que narra e apostrofa, fiscaliza e persuade ao protagonista (Carro, 2007: 95)

As apelacións directas a este narratario intratextual son moi frecuentes, e adoitan estar marcadas por algún tipo de xuízo que o narrador fai ao seu respecto, movéndose entre a compaixón afectiva e o ton pexorativo en función dos sucesos que narre e, especialmente, da etapa vital á que se refira. Por unha banda, temos vocativos que nos remiten a un ambiente de camaradería e proximidade do Elías adulto co neno que foi: “Nunca, nunca xa un neno puro, compañeiro” (p. 15); esta proximidade atopa a súa máxima expresión nalgúns apelativos cariñosos e piadosos, co uso do pronome posesivo e dalgúns diminutivos que o narrador emprega para achegarse máis incluso a ese neno que estraña e que lle gustaría recuperar: “nada diso, pobre Elías, meu cadelinho pequeno, nada diso, se podía comparar co que acababas de facer” (p. 27); “terás que ir meditando sobre tan importante feito, meu querido” (p. 28). Vemos, polo tanto, que se establece unha vontade de diálogo entre a voz enunciativa e a figura á que dirixe as súas apelacións marcada pola mágoa e a indulxencia que xera este Elías inocente, non formado e inxenuo no Elías adulto, coñecedor de todas as experiencias vitais polas que o seu narratario terá que pasar.

Fronte a isto, temos outro tipo de apelacións directas que son plenamente acusatorias, cargadas de rabia e resentimento contra o Elías ao que se está a referir. O narrador non esconde a súa culpa e xenreira contra versións pasadas de si mesmo: a

inexperencia e descoñecemento deste Elías mozo xa non é vista desde un punto de vista nostálxico e compasivo, senón contestatario e amargo, pesando no Elías adulto unha fonda vergoña a respecto do seu pasado. Estas acusacións fainas de modo máis directo (“¡ouh, pecador!, ¿que fixeches do teu irmán, fratricida?”, p. 28) ou ben cargándoas dun ton irónico:

“Dinos, oh rabino, onde tiñas pechadas as chaves da porta salvadora, en que lugar e para quen gardabas os libros sagros. A túa ignorancia estendeuse coma un vento negro sobre nós e a punto estivo de deixarnos a todos parvos” (p. 71)

“Iso dicías, miope ilustre. Con esas razóns e coa túa merecida reputación de sabio empotrabas as nosas cabezas nos ombreiros” (p. 72)

Nótese a implicación relixiosa no primeiro par de acusacións, destacando que o arrepentimento do Elías adulto ten moito que ver ca perda da inocencia ligada á fe católica e á moral cristiá, polo que condena aos Elías máis serodios cuxo comportamento é considerado indigno dende esta perspectiva.

Ás veces, este “ti” aparece integrado nun “vós” máis plural, incluíndo a Elías nun colectivo xeracional/social e facendo do seu comportamento, en grande parte, un produto do seu contexto. O narrador non só condena ao protagonista do seu relato, senón que tamén dirixe as súas críticas aos grupos de mozos que levaban estes modos de vida e amosaban as actitudes das que se sente culpable: pecaminosas dende a perspectiva eclesiástica, arrogantes na súa ignorancia, pretenciosas e soberbias: “Os bailes do Moderno estaban cada vez máis cheos e nos cines puñan ata Gilda. E vós, inocentes salvadores de Sodoma e de Gomorra, corrompidos tamén, comiades froita tentadora” (Casares, 1975: 22). Destaquemos tamén o uso doutros plurais de tipo máis profético, integrados en estruturas extraídas de textos bíblicos e reforzando o carácter acusador feito desde a voz dunha conciencia moldeada pola relixiosidade, incrementando o ton condenatorio das apelacións:

Por iso te revolvías no recuncho derradeiro, dabas saltos e reclamabas a axuda de Mariño, tan próximo no fondo e tan lonxano, para dirixirte aos puros e dilixentes gardiáns do edénico xardín. Escoitade a palabra final: cando Deus saiba de vós, cando a súa providente orella recolla á fin as palabras que dende sempre pronunciades (...)” (Casares, 1975: 93)

Con todo isto en consideración, xulgo relevante establecer a posibilidade de identificar a figura do narratario en dous niveis: intratextual e extratextual. O primeiro deles é o que xa tratamos nestas liñas: un Elías coincidente co protagonista da narración, ao que o narrador fai apelacións directas, contra o que dirixe xuízos e polo que clama ás veces co uso de vocativos. Pero noutro nivel, xa fóra do relato dos feitos, atopamos outro narratario coincidente co propio narrador: o Elías adulto, que escoita na voz da súa consciencia o seu propio monólogo interior, e ao que en última instancia vai dirixida a enunciación do relato. Réstanos, polo tanto, o seguinte modelo:

1. Narratario explícito: Elías neno / adolescente / mozo

É unha figura sen escoita activa e, polo tanto, sen posibilidade de resposta. O narrador emprégao como receptor verbal do seu relato ao facer uso de diversas marcas que o integran no discurso, partindo do uso da segunda persoa coa que o identifica e adicionándolle outros recursos que reforzan a expresividade desta enunciación con vontade dialóxica, como as apelacións e os vocativos, incrementando transversalmente a oralidade do relato. A relación que se establece entre narrador e narratario(s) é tensa, dependente da actitude do Elías adulto ao respecto das diferentes versións precedentes de si mesmo.

2. Narratario implícito: Elías presente no momento da enunciación

É o receptor efectivo do relato, o narratario que realmente escoita a narración dos feitos, recordos e sensacións que parte da súa propia consciencia. O Elías adulto, ao tempo que enuncia o seu monólogo interior, é testemuña do mesmo, integrándoo e modelándoo ao tempo que se produce, podendo facer xuízos e valoracións ao seu respecto. Para el fala a voz da súa consciencia, falan a culpa, os recordos e a polifonía de voces que medran no seu interior, construindo unha arquitectura narrativa que el recibe de xeito pasivo e activo a un tempo. É, a fin de contas, o narratario intrínseco ao monólogo interior e á corrente de consciencia coa que *Xoguetes para un tempo prohibido* se constrúe.

Observamos, polo tanto, unha dualidade na figura de Elías, marcada en dúas vertentes: por un lado, o Eu presente (suxeito consciente, arrepenrido, acusador) Vs. Eu pasado (obxecto inconsciente, fonte do arrepentimento, diana das acusacións); polo outro, o Eu presente enunciador Vs. o Eu presente receptor. Como ben sinala Carro (2007: 95), “este desdoblamento da consciencia (eu implícito [ti exhibido]) do personaxe ten algo de

confesión, de balance, xa que a voz que interfire o relato é una voz acusadora, que lastra sempre un continuo reproche por violar as normas morais”.

Outros autores procuraron aínda un terceiro receptor implícito deste relato asimilado co lectorado, colocando as interpelacións en segunda persoa dirixidas a un “ti” lector a partir da idea de que este descoñece a identidade do receptor real até o final do relato:

Un dos logros da novela é a presenza dun narrador en segunda persoa que se dirixe a un “ti” (identificábel co lectorado ou co protagonista) para lle avanzar datos futuros ou increpalo. Até a dramática escena final, o lectorado non descobre, con sorpresa, que o diálogo do narrador (ao que considerara omnisciente) durante toda a novela é en realidade un monólogo interior que o protagonista mantivo consigo mesmo nun desdobraemento da súa persoa, como se se tratase dun ser bipolar ou dobre, ou como se relembra e castigase a si mesmo mentalmente ou verbalizando as súas arengas (Fernández Vázquez, 2011: 77)

Como relato histórico xeracional, en efecto, pode existir a posibilidade de que o lectorado sexa un hipotético terceiro narratorio ao que a voz narradora dirixe o seu relato. E, desde un nivel máis externo, sen dúbida a modalización escollida polo autor provoca que o lector sinta o relato dirixido cara a el mesmo, nunha acusación directa que fai que o discurso de *Xoguete* provoque certos sentimentos nos receptores extratextuais.

Como conclusión a esta análise dos elementos dialóxicos presentes nesta obra casariana, creo oportuno poñer de relevancia algo que xa viamos en *Adiós María* e que pode ser interpretado a través da maneira na que se constrúe a enunciación desta novela: o carácter colectivo de cada un dos participantes neste monólogo interior autodirixido. Por unha banda, temos un enunciador individual, pero representado por unha figura arquetípica que reúne as características da súa xeración e que codifica no seu discurso as voces desta, á vez que reproduce os elementos integrados na súa conciencia relativos á súa realidade social e derivados do seu proceso formativo. Pola outra, o receptor do discurso é tamén un suxeito colectivo: tanto pola multiplicidade de narratorios que se poden interpretar na lectura desta obra como pola existencia dun narratorio colectivo, tamén xeracional, facilmente identificable. Cando Elías se acusa a si mesmo movido pola culpa, pola vergoña e polo arrepentimento, faino dirixíndose transversalmente ao grupo histórico-social que ese “ti” desdobraado representa: a todos os Elías do seu tempo que se poidan sentir identificados con este relato.

***Dos anxos e dos mortos* (1977) de Anxo A. Rei Ballesteros**

A porta de entrada á narrativa dos 80

Texto postulado frecuentemente pola crítica como transicional e fronteirizo⁴, *Dos anxos e dos mortos* (1977) é unha obra que, integrada no noso corpus de análise, merece un tratamento diferente pola súa singularidade no conxunto. Aínda que a diéxese aparece nun segundo plano e na novela priman os aspectos enunciativo-discursivos, atopamos nesta obra de Rei Ballesteros unha historia encadrable nos principios da *bildungsroman*, se ben a súa configuración técnico-temática diverxe lixeiramente con respecto ás anteriores e serve como marco de entrada das futuras creacións narrativas ás que o panorama literario galego asistirá durante a posterior década dos oitenta.

Non podemos estudar as características desta obra sen termos en conta o momento sociohistórico, político e cultural no que ve a luz. Con *Adiós María* tiñamos unha obra iniciática da narrativa da década e transicional desde os anos de esplendor da Nova Narrativa Galega; con *Xoguetes*, Casares presentábanos unha novela adscribible ao xénero da formación sentimental pero moi orientada á memoria e á revisión histórica, nun momento de agonía do franquismo no que aínda non semellaba seguro publicar certas cuestións temáticas. *Dos anxos e dos mortos*, non obstante, aparece xa no 1977, coa Transición iniciada e cunha vontade manifesta de comezar a plasmar determinados aspectos na literatura que ata entón a censura limitara.

En efecto, Rei Ballesteros vai recoller o pulo de renovación estilística e temática herdada dos autores inmediatamente precedentes e acompañar con esta obra a incerteza e desacougo xeracional que se produce na mocidade do seu tempo, canalizándoa a través da novela de formación sentimental nun procedemento case que característico da produción narrativa da década; non obstante, ao mesmo tempo vai dar entrada a unha serie de características que logo atoparán a súa máxima realización nas obras de anos posteriores. Fálanos González-Millán de temas como

o paraíso perdido e a terra prometida, a soidade da incomunicación representada por unha linguaxe erótica reprimida e uns diálogos monolóxicos, a morte e a (auto)destrución, a

⁴ Véxase, por exemplo, Freixanes (1995: 179), que cualifica o libro como “representativo dunha nova maneira de abordar o relato por parte dos escritores galegos das novas xeracións: o anuncio, case que inconsciente, dun novo xeito de narrar”.

transformación das identidades individuais e colectivas, a inadaptación e a marxinalidade dos personaxes, o absurdo do espacio urbano, unha visión escatolóxica e apocalíptica do mundo, e como telón de fondo, a (ir)realidade de Galicia (González-Millán, 1996: 119)

Son, en efecto, temas que se intentaran introducir en obras precedentes, pero que non lograran a súa inclusión de xeito explícito pola súa prontitude de aparición nun momento sociopolítico adverso para a publicación destes motivos, pois “as consecuencias do posfranquismo na nosa narrativa non resultarán significativas ata 1980, cando os cambios sociais provocados pola instauración dun réxime político democrático foron asumidos polo conxunto da sociedade galega e esta se atopou minimamente vertebrada arredor dunhas institucións propias” (Vilavedra, 1995: 34-35).

En liña coas consideracións de González-Millán, o autor atopa aínda unha serie de compoñentes discursivos na obra de Rei Ballesteros que se consolidarán na produción narrativa da década seguinte e que fan de *Dos anxos e dos mortos* unha novela moi singular a efectos modalizadores, ao tempo que se prestan ao servizo desa vocación dialóxica que no presente traballo estudamos. Fálanos González-Millán (1996: 119), en primeiro lugar, dun xogo irónico coa intertextualidade lingüística e coa diglosia, o que inevitablemente integra unha serie de discursos que contribúen a pluralizar e multiplicar o relato; sen ir máis lonxe, o tratamento que se fai do castelán na obra, que máis adiante será estudado pormenorizadamente. Por outra banda, o autor sinala unha grande diversidade discursiva na que entran as referencias ao cine como linguaxe de presentación, ao que considero que debemos sumar, en realidade, todo un conxunto de referencias e de intromisións discursivas do mundo do audiovisual que, como máis adiante será exposto, reforzan o dialoxismo da obra. Ademais disto, González-Millán apunta outros elementos discursivos como

a técnica do simultaneísmo, a grafía das frases que intensifica un fragmentarismo discursivo (ás veces excesivamente lírico como recoñecía o mesmo autor), unha redución fónica da linguaxe e a constante recreación dun antidiscurso que se traduce na autoconciencia do acto da escritura e na proposta dunha linguaxe absolutamente incomunicable (González-Millán, 1996: 119)

En efecto, *Dos anxos e dos mortos* é un texto que foxe dabondo da unicidade e da lectura lineal. A vocación dialóxica presente na novela pasa, en grande parte, pola modalización a través dunha enunciación e dun discurso moi característicos que lle outorgan ao texto un carácter fragmentario, denso e caótico, por veces extremadamente

poético, e que esixen unha lectura moi atenta para identificar as instancias enunciativas que nel operan. Sen profundar demasiado na grande cantidade de exemplos que destes fenómenos podemos obter, tratarase de facer unha proposta de caracterización desta obra como *bildungsroman* con vocación dialóxica a partir da multiplicidade de voces e discursos que nela están presentes.

Un narrador omnisciente, incógnito e polifónico

A obra de Rei Ballesteros é sobre todo diferente ás dúas anteriores deste corpus de análise se atendemos á súa configuración enunciativa. Se ata entón nos atopamos cun narrador-protagonista, en primeira/segunda persoa, que facía uso do monólogo interior e cumpría coa vocación dialóxica da novela ao integrar no seu discurso as voces doutros personaxes ou os discursos socioculturais do seu tempo filtradas a través da súa, en *Dos anxos e dos mortos* a modalización que nos atopamos foxe desta primeira voz individual autodiexética e intradiexética para enunciar, aparentemente, desde unha perspectiva máis xeral.

Partimos, en primeiro lugar, dun narrador omnisciente en terceira persoa descoñecido, anónimo, sobre o que non se nos ofrece ningún tipo de información. Este narrador extradiexético e heterodiexético adoita presentarnos os sucesos, en primeira instancia, desde unha perspectiva case cinematográfica, coma se dunha cámara se tratase: descríbenos os personaxes, os lugares, o ambiente... todo desde un rexistro moi poético e usando unha linguaxe e un vocabulario que contribúen a reforzar o valor estético do texto. Ás veces, mesmo chega a traballar con erotemas de maneira reflexiva, acompañando o decorrer do proceso autoformativo: “¿Amáranse eles? ¿Amaba el a Luísa?” (p. 39).

Non obstante, o máis interesante deste narrador é a maneira na que se achega a algunhas das figuras do relato, coma se esta “cámara” metafórica fíxese un close-up cara a elas chegando a somerxerse nas súas consciencias. Nunha primeira aproximación, adoita poñer de manifesto aquilo que pasa pola mente dos diferentes personaxes, ademais das súas costumes, vontades e emocións, nunha omnisciencia narrativa que vai construíndo o conxunto de relatos da novela.

Mostra desta combinación entre perspectiva máis xeral e punto de vista próximo aos personaxes é o panorama que nos presenta no inicio da novela (p. 7-22), encetándoa xa desde o primeiro momento cun estilo indirecto libre moi frecuente no discurso da obra. Neste fragmento preséntasenos a Xoán, un dos personaxes principais, acompañado dos

seus compañeiros nunha tarde chuviosa no interior dun bar compostelán: faise unha descrición psicolóxica dos rapaces, ademais do ambiente do lugar, todo desde un discurso moi rebuscado. Esta perspectiva xeral e impersoal, que poderíamos cualificar de máis externa, aparece presente en varios momentos ao longo da novela, nos que se distancia da conciencia dos personaxes e presenta as situacións a través de coidadas descricións do ambiente, entre as que se pode intercalar algún diálogo dos personaxes sen a intervención do narrador con marcas estruturais (véxanse as páxinas 48-51).

Porén, sinalamos con anterioridade o singular que resulta o achegamento do narrador omnisciente a algúns dos diferentes personaxes que nos presenta. Verémolo principalmente a través das dúas figuras que poderíamos considerar protagonistas, Xoán e Luísa, e da nai de Luísa, quen tamén merece un estudo pormenorizado desde o punto de vista enunciativo. Partindo do que acontece con Xoán, veremos recorrentemente que este achegamento ás veces é tan intenso que o narrador non só adopta o seu punto de vista ou fala desde o coñecemento da súa conciencia, senón que tamén emprega a súa voz, cedendo o seu discurso principalmente a través da técnica do estilo indirecto libre (que, aínda así, se adoita alternar coa expresión tradicional de diálogos na narración):

Collera un novo cigarriño. No paquete de Ducados só quedaban dous, agora. Empezou a fumar.

Cansado. Estou cansado.

Deixou que a súa ollada vagase perdida polo café, polas pequenas mesas do café recubertas con manteis rallantes (...) (Rei Ballesteros, 1977: 17)

Posiblemente, dixo Xoán. Pedimos máis viños. Era difícil ser ouvido polo camareiro no medio daquel barullo, pois xa o mesmo Atanís case desistira de escoitar e iso que a el lle interesaba calquera cousa que estivese vencellada coa historia galega. Luísa engulipara ben as súas taciñas e estaba leda, ó meu lado. (Rei Ballesteros, 1977: 44)

Vemos claramente, neste par de exemplos, como o narrador en terceira persoa invade a conciencia do protagonista e toma a súa voz, expresándose o propio Xoán en primeira persoa e chegando ao grao máximo de aproximación ao personaxe. Ás veces, a intercalación do discurso en primeira persoa dos personaxes aos que o narrador se acerca cumpre tanto coa vontade de transmitir confusión e desacougo que se alterna textualmente coa preponderante narración en terceira persoa con moita frecuencia e rapidez, levando ao extremo o uso do discurso indirecto libre (véxase a p. 54).

O grao máximo de translación da voz enunciativa do narrador omnisciente ao personaxe dáse cando estas intervencións feitas desde a conciencia de Xoán se constrúen a modo de monólogo interior, incluso con referencias e apelacións a el mesmo en segunda persoa como autorreceptor do seu fluxo de conciencia enunciado:

se eu fora un deles non habería problemas, estou seguro, pero dous foráneos, dous descoñecidos, á fin e ó cabo somos xente estraña aquí, e eu tamén, dous señoritos, señoritos de cu colorado como lles din, iso, un descoñecido, anque che foda é iso, anque che doia, por iso, nin falar, nada de se deixar ver (Rei Ballesteros, 1977: 114)

Esta clase de procedementos, no que atinxe ao personaxe de Xoán, atopa a súa máxima expresión na pasaxe final: un intenso e desesperado relato dun encontro sexual do rapaz en O. con Luísa construído a través do discurso indirecto libre, no que se reflicte o seu desacougo e a súa inestabilidade mental a través dunha narración confusa, acelerada e angustiosa que inicia xa deixando claro o seu estado de delirio: “E ti es Xoán, e Antón, Xavier, Xurxo, Manolo, e ata, dacondo, e anque non che guste, es Atanís. ¿Quen son? / Deus, ¡que raro é todo isto! Deus, ¡que raro! Está tola. Estamos tolos” (p. 164).

A aproximación enunciativa que o narrador fai a certos personaxes pasa tamén, en grande parte da obra, pola figura de Luísa. Os acontecementos relativos á moza expóñense tanto desde un relato máis externo, especialmente cando se narran escenas nas que Xoán está copresente e se adoita dar preferencia á perspectiva do mozo, como desde unha narración feita atendendo ao que pasa pola mente da rapaza, polos seus recordos e emocións. Interesante é o fragmento no que Luísa aparece por primeira vez en compañía da súa amiga Encarna, no que o narrador omnisciente vai facendo una introspección na conciencia da moza que cada vez vai a máis, ata que a reflexión metafísica que acontece na súa mente domina o discurso por completo, mentres soa a banal voz de Encarna de fondo. É aquí cando a voz da conciencia de Luísa comeza a enunciar en primeira persoa, nun monólogo interior que constrúe un apoteótico e visceral final para esta sección:

Todo está inzado de cadáveres. Todo. ¡Cantos mortos! Xa ves: non se cabe. ¡Millóns de mortos, trillóns, cuatrillóns! ¡MIRA! ¿Tan calados, ves? que veñen boiando. ¡E como cheira, uf!, fedén. Dime cómo podo eu nadar agora, sen envelenar... ¡Se non hai forma de avanzar un metro...! (Rei Ballesteros, 1977: 27)

Outra destas aproximacións aos personaxes principais que merece atención é o caso da nai de Luísa, quen aparece por primeira vez no medio dun relato desde a

conciencia de Xoán, introducíndose de súpeto e sen marcas de translación de ningún tipo: “¡Non me quere!, pensou. E repetiu en voz alta: “non me quere”: A señora María González Rouco estaba fóra de si aquela noite, materialmente enlouquecida” (p. 55). É interesante vermos como o narrador a introduce xa chamándoa “señora”, e tamén deixando ben presente desde o principio o seu estado psicolóxico, facendo unha precisa caracterización do personaxe ao que lle dará voz.

Ao principio, nos momentos nos que se pasa á narración en primeira persoa da nai, en castelán, faise co uso de comiñas, revelando a introspección na súa conciencia. A segunda parte da obra iníciase coa perspectiva da nai e prolóngase durante varias páxinas; é moi curioso como, a pesar de que a voz narrativa está en 3ª persoa, realmente esta está a filtrarse ironicamente a través do seu pensamento. Isto maniféstase moi explicitamente nos segmentos nos que a voz enunciativa adopta o castelán: vaise intercalando a medida que vai aumentando a tensión do relato dos recordos da muller, reflectindo un carácter oral que intensifica o drama do seu balbordo interior, querendo achegarse a un discurso interno que a nai fai, dirixido a si mesma e ao seu home:

que a ella aún le daba vergüenza entrar en el piso de Clarita, por ejemplo, que aquello parecía ya un palacio. Miserable, animal, fascista, pero tú no me conoces, Ramón, no me conoces, que tivera razón Luísa aquella vez que lle el pegara unha bofetada e lle chamara fascista, macho ibérico, reprimido, renegado de clase, chulo, pequeno burgués de la mierda que os dous se puxeran de tal forma que non se quería acordar (Rei Ballesteros, 1977: 83)

É, de certa forma, unha sorte de monólogo interior da nai de Luísa similar ao que se dá noutros personaxes, só que por veces enunciado a través da terceira persoa deste narrador omnisciente. Úsase asemade a primeira persoa, o que nos revela con maior claridade que o relator principal fai un achegamento moi intenso ao personaxe e non só adopta a súa perspectiva senón a súa voz enunciativa: “e eu, pálida, e unha voz, escoito, / -He, Mary, ¿ya no me conoces? / e ela que case non podía nin falar, coñezo” (p. 86).

É moi interesante tamén o relato de sucesos que se fai cara ao final do libro (pp. 150-164), no que se intercalan a perspectiva da nai de Luísa ante un posible encontro con Vicente, o home do que está namorada, cos acontecementos dos mozos santiagueses nunha noite de copas. Ambos os relatos se constrúen cun discurso áxil, frenético, querendo reflectir as tensións de ambos momentos e incluso, aventurando unha hipótese

ao respecto do discurso empregado, querendo imitar discursivamente a percepción e o procesamento cognitivo dunha conciencia bébeda.

De maneira similar se constrúe, para rematarmos coa análise desta aproximación aos personaxes por medio de cesións da voz enunciativa e da introspección nas súas consciencias, o íntimo e marcadamente poético relato de Atanís (pp. 134-140) a respecto dos seus sentimentos cara a Luísa. Accedemos á súa voz e perspectiva para acabar revelando que o rapaz está a falar en voz alta baixo os efectos do alcohol: “monologaba, bēbedo, Atanís” (p. 135). Logo accedemos ao seu relato por escrito (“escribía agora Atanís que se sentara á mesa para se ceibar dalgún xeito daquela emoción que o afogaba”, p. 136), primeiro en terceira e logo xa en segunda persoa, dirixíndose afectuosa e pasionalmente a Luísa para acabar por converter o seu escrito nun clamor, nun rogo apelativo e desesperado á moza pola súa volta con el. Como curiosidade, é durante este relato cando se realiza na obra a primeira referencia exacta ó momento desta enunciación: “Aquí, no 1973, nesta realidade-irrealidade que non merece ser eterna” (p. 137).

O dialoxismo dos discursos socioculturais

Ademais deste recurso á polifonía enunciativa que acabamos de comentar, debemos apreciar tamén unha evidente vocación dialóxica na presenza intencionada do conxunto de discursos socioculturais do seu tempo que Rei Ballesteros incluíu en *Dos anxos e dos mortos*, algo compartido coas obras que estudamos con anterioridade. Desta maneira, o autor non só artella unha adecuada ambientación para os conflitos dos personaxes que crea na novela, senón que tamén lle outorga unha voz propia á realidade contextual que representaba por aquel entón a Compostela (e, nun plano máis xeral, a Galicia) da época.

Deste xeito, no discurso relator dos feitos intégranse unha serie de recursos que contribúen a facer da obra un relato plural, híbrido, asimilador de todas estas realidades e profundamente simbólico. Se ben se pode estudar dende unha profusión de elementos, resumirémolos a partir de dous eixos principais: o entrecruzamento de códigos discursivos (idiomáticos, coa importante presenza da diglosia, e sociais) e a inclusión de compoñentes derivados da cultura pop contemporánea á narración, entre os que a presenza do mundo audiovisual, como xa se referiu con anterioridade, se fai especialmente relevante.

1. O entrecruzamento de códigos discursivos

1.1. Idiomáticos

Un dos recursos máis útiles dos que o autor bota man para integrar no discurso voces representativas da súa realidade sociocultural é a inclusión de intervencións en castelán, habitualmente como testemuña do contexto diglósico no que esta obra está ambientada. A miúdo, o uso do castelán está vinculado cunha determinada caracterización dos personaxes; vímolos coa nai de Luísa, quen facía uso exclusivo desta lingua por ser unha “señora” pequeno-burguesa cuxo monólogo interior incluso debía ser necesariamente dirixido nesta lingua. Tamén Encarna, amiga de Luísa, aparece ridiculizada en grande parte a través do discurso que se lle atribúe, facendo o narrador consideracións ao respecto das súas escollas idiomáticas: “Encarna tornou a falar galego. Pasa dunha lingua á outra, así, inconscientemente” (p. 23); “-Además es buenísimo, oye. Es “bárbaro”. (Quedaba definitivamente, para estas intimidades, co castelán)” (p. 25).

Por outra banda, esta inclusión do castelán na novela non pasa só pola individualidade dalgúns personaxes de determinada clase social, senón que se manifesta como un elemento ben presente na realidade sociocultural da época, na súa cotiandade, como representación dunha sociedade que neste momento acelera significativamente o seu proceso de castelanización, en grande parte polo efecto dos *mass media*. Vémolo no seguinte segmento, onde se produce un desacougante e ruidoso cruzamento de discursos que nos amosa un panorama sociolóxico moi interesante:

Abufinada a testa polo aire viciado do café (“Hija, me encanta”), unha perna por riba da outra, Xoán fumaba, (“Pues te es igualita a la que se compró mi hermana Chuca, igualita, mira”), a mente limpa, vouga xa de ideas e sentimentos; rexeitaba o fume, (“Igualita, ¿No se la viste?”) do cigarro (Alto ahí, Steve, ¡No te muevas! ¡No trates de escapar!), parte polo nariz, (¡Henry, haz algo, por favor! ¡Se van a dar una golpisa!) parte pola boca semiaberta e cansa (Rei Ballesteros, 1977: 18)

Este recurso resulta moi relevante polo que atinxe á representación efectiva do conflito diglósico da Galicia da época, xa que lle dá voz a unha realidade compartida que axuda a configurar o elemento idiosincrático da colectividade representada. De novo, non só falan os personaxes da novela: falan as súas circunstancias, os seus contextos vitais, os seus prexuízos, os seus conflitos. Ben apunta Vilavedra (1993: 144) que o bilingüismo empregado en novelas como *Dos anxos e dos mortos* ou a tamén cualificada como *bildungsroman Xente ao lonxe* blancoamoriana (1972) se revelou

como unha eficaz estratexia discursiva semiotizadora de conflitos, sexan estes diexéticos, sociais ou ideolóxicos, práctica esta que continuou ata os nosos días. Así, a representación do conflito lingüístico secularmente padecido pola sociedade galega foi evolucionando na súa funcionalidade discursiva, pois pasou de ser un elemento confirmador da xerarquía social e de valores imperantes (como en *Maxina ou a filla espúrea*, por exemplo) a revelarse como un mecanismo introductor no nivel da inmanencia discursiva de valores altamente subversivos (Vilavedra, 1993: 144)

Se ben a presenza reiterada do castelán é a máis evidente, Rei Ballesteros inclúe na súa obra outras linguas diverxentes do galego para axudar a plasmar esta Galicia incipientemente aberta ao mundo tras anos de réxime autoritario, e quizais tamén para exotizar e enriquecer o seu discurso; así, por exemplo, o inglés entra con forza como recurso expresivo símbolo de modernidade.

Por outra banda, tamén dentro do propio código galego distinguimos unha diferenciación diastrática moi salientable. Mostra evidente é a escena que se desenvolve na feira á que os mozos asisten (pp. 45-46), onde se produce un cruce de discursos que constrúe un balbordo caótico e plenamente simbólico, tanto da realidade social do momento como do momento angustioso que viven os rapaces. Así, vemos como conviven o galego academizado dos estudantes (“¿Estás segura de que era Atanís? Puidécheste trabucar”) co galego popular dunha nai e o seu fillo chegados do rural da contorna compostelá (“¡Anda, anda, deixa de xenicar, senón, para outra vez, quedaste na casa! ¿Para que vas querer ti unha jaita?”), ao tempo que soa de fondo un feirante falando en castelán con acento foráneo marcado textualmente (“¡Veinte durillo! E’to e’ la ruina, señora’ y señore’. ¡Veinte durillo’ solamente!”).

1.2. Sociais

Xa dixemos que o cruce de discursos diferenciados desde unha perspectiva diastrática está tamén presente e posto ao servizo da vocación dialóxica coa que *Dos anxos e dos mortos* se constrúe. Porén, a isto debemos sumarlle unha dimensión diafásica, que se revela moi patente na contraposición entre a lírica narración efectuada polo narrador en terceira persoa e as intervencións dos personaxes, a miúdo moito máis coloquiais e marcadas pola oralidade. Así, os discursos conviven dun xeito ben dinámico e polarizado, facendo da narración do relato un xogo de contrastes moi interesante; vexamos o seguinte fragmento, no que as intervencións introducidas por medio do discurso indirecto libre semellan incrustadas bruscamente nun relato exquisito e profundamente poetizado:

Emporiso se Guillermo, por exemplo, dicía, A ver rapaces, veña, vamos a outro sitio, movédevos, coño, facede o favor, el achábase disposto a lle facer caso, pois nada perdía niso, o mesmo que se elixira quedar, ficar, alí, no café, onda Pose, onda Nogueira, onda o propio Guillermo desabeso e sen acougo aquela tarde de ceo cor borralla e de humedén pringosa que embazaba os vidros das fiestras e as lúas dos escaparates onde as imaxes das cousas espaxaban os seus reflexos confundidos e sen contornos (Rei Ballesteros, 1977: 9)

2. Os elementos no discurso tirados da cultura pop

Xa mencionamos a importancia que o mundo do audiovisual en xeral e da televisión en particular cobran na novela como elementos modeladores do imaxinario sociocultural da época. Por isto, o autor decide integrar estes recursos no discurso tanto do narrador principal como dos personaxes aos que este se achega, contribuíndo ao dialoxismo a través de fenómenos como a reprodución do contido dunha película que se está a emitir no bar onde os rapaces se atopan (pp. 16-17), a mención a produtos non vernáculos como a Coca Cola ou o *whisky on the rocks*, a música de fondo de Mungo Jerry, as revistas como a *Garbo* a falar de personalidades do momento como Jackeline Kennedy ou Richard Burton...

Todo isto, indubidablemente, acompañando a un tempo no que a apertura ao mundo da Galicia posfranquista comezaba a revelarse integrada nunha España que iniciaba a súa aposta polo turismo de masas como reclamo nacional, facendo que a pluralidade de discursos integrados a este respecto pasase tamén por esta novidade sociolóxica:

Xoán pousou a ollada na pantalla. Era unha reportaxe da Costa Brava, de promoción turística. Unha moza estranxeira, en bikini, contestaba a “interview” que lle estaba a facer a periodista.

-¿Le gusta España? Do you like Spain...?

-Oh yes, I like it very much. Oh, si, me gusta mucho. (Rei Ballesteros, 1977: 10)

En definitiva, trátase dun recurso xa visto con anterioridade nas outras novelas deste corpus de análise e que podemos extrapolar como característico deste tipo de obras. A vocación dialóxica en *Dos anxos e dos mortos*, polo tanto, pasa tanto pola polifonía que constrúen as mentes atormentadas dos seus personaxes como pola inclusión de discursos extraídos da realidade sociocultural da época, especialmente representativos do

imaxinario popular. A maneira na que Rei Ballesteros escolle vehicular este relato resulta moi adecuada se temos en conta a “coherencia entres estas e a diéxese, na medida en que é doado apreciar como se revelaban especialmente axeitadas para semiotizar os conflitos dos distintos personaxes” (Vilavedra, 1993: 144). Así, resúltanos unha obra caracterizada desde o punto de vista enunciativo “por unha dispersión narrativa construída por medio da xuxtaposición de voces, o que dificulta enormemente calquera intento de lectura integradora, tanto desde unha perspectiva diexética como axiolóxica” (Vilavedra, 1993: 144).

Temos, como resultado, unha novela estrondosa, un balbordo de voces que falan desde o desacougo dos personaxes protagonistas, pero tamén desde o desasosego xeracional e desde a inestabilidade e incerteza características da época representada. Como ben sinalou no seu momento Anxo Tarrío,

Rey Ballesteros, que tén ben asimilada-las técnicas da novela deste século, soubo refrexalo remuiño trágico-absurdo dunha sociedade incomunicada, alucinada e sen obxectivos claros, na que teñen que convivir, de xeito estraño, mozos cheos de vida a quen a realidade lle troca o sorriso en carantoña, adultos frustrados e egoístas, e hábitos da máis ancestral intolerancia. Unha sociedade da que a metáfora pode ser esa pista de baile, de “flashes” agresivos que nos fan ver cadáveres onde hai vida, instantes fuxidíos de vida conxelada, autómatas, monecos manexados (Tarrío Varela, 1985: 326)

Conclusións

A partir da análise pormenorizada de tres das obras deste período, comprobamos como a construción dunha enunciación e dun discurso marcados pola vocación dialóxica permitiu aos autores da novela de iniciación sentimental dos anos setenta canalizar e codificar, efectivamente, o sentimento xeral de desorientación e angustia vivido pola sociedade daqueles tempos. Porén, este dialoxismo presente en cada unha das obras do noso corpus de análise artellouse singularmente para dar voz a diferentes entes sociais-xeracionais en función da vontade dos seus autores, e tamén respondendo aos seus contextos de aparición individuais e ás realidades que a través destas novelas se tentou plasmar. Se entendemos o concepto de dialoxismo en clave bakhtiniana⁵, observaremos como as estratexias enunciativo-discursivas presentes nestas tres obras obedeceron a unha constante: o diálogo entre produtor e contexto, que se manifestou a través das diferentes estruturas escollidas.

Así, en *Adiós María* atopamos fundamentalmente unha novela escrita desde a feminidade e a condición de muller/moza. O conxunto polifónico que se canaliza a través da enunciación da narradora-protagonista responde á necesidade de darlle voz non só a Maxa, con todo o representativa que poida resultar, senón tamén á súa realidade sociocultural; porén, faise sempre a través da subxectividade da protagonista, que estrutura, organiza e dota dunha certa coherencia a multiplicidade de discursos presentes. Xohana Torres encarréiraos a través dunha única voz, individual e colectiva a un tempo, dotándoa polo tanto dun particular carácter integrador. A desorientación e a angustia socio-xeracional acaban por ser expresadas a partir dunha vivencia particular: a dunha moza viguesa de clase obreira marcada pola lacra da emigración, inédita na nosa literatura tanto pola súa condición de muller como de adolescente. As estratexias enunciativo-discursivas empregadas, polo tanto, reveláronse extremadamente útiles para plasmar literariamente a voz dunha figura tradicionalmente reclusa na oralidade, que non tería lugar nun modo de narrar tradicional.

Se con *Adiós María* falamos dun dialoxismo integrador de toda esta pluralidade de voces, co *Xoguetes* casariano comprobamos que acontece algo similar. Casares constrúe un relato a modo de monólogo interior no que o dialoxismo, de novo, se revela

⁵ Vid. as definicións do Equipo GLIFO (2011) e de Fernandes (2009) presentadas na introdución deste traballo

como unha estratexia integradora dos discursos socioculturais da súa época, pero tamén da realidade formativa e autobiográfica do protagonista; faise a través da voz dunha conciencia atormentada e revisionista que, desde a culpa e a vergoña, enuncia unha acusación directa cara a si mesmo, pero tamén cara a unha colectividade xeracional. Temos, de novo, unha polifonía de voces reunida nunha sólida voz narradora, que non pola súa individualidade configuradora deixa de trasladarnos unha realidade colectiva; en *Xoguetes para un tempo prohibido* fálanos, por enriba de todo, a memoria. A vocación dialóxica desta obra casariana, polo tanto, provoca que se empreguen recursos moi útiles para semiotizar a voz dunha conciencia atormentada, xa que un modo de narrar máis tradicional non conseguiría o mesmo efecto.

Finalmente, comprobamos a singularidade no conxunto do noso corpus de análise de *Dos anxos e dos mortos* pola súa configuración enunciativa a través dun dialoxismo algo diferente: xa non integrador da polifonía de voces e discursos que no relato se nos intenta trasladar, senón moito máis fragmentario e caótico. Falabamos desta novela de Ballesteros como un “balbordo” de voces que se manifestan introducidas no discurso dun narrador omnisciente en terceira persoa, nunha eficaz estratexia reveladora dunha angustia vital extrapolable tanto a unha xeración de mozos e mozas do seu tempo como ao momento sociohistórico que se está a vivir. Cumpre, en efecto, cunha vontade de plasmar literariamente a dimensión conflitiva dun sentir colectivo, que o autor fuxiu de cualificar como “xeracional” e colocou como calidade inherente á realidade humana, pero que inevitablemente é froito do seu tempo⁶.

Con *Adiós María*, *Xoguetes para un tempo prohibido* e *Dos anxos e dos mortos* temos, en definitiva, tres emblemáticas obras narrativas da década dos setenta que revelaron a vontade de canalizar, principalmente a través da enunciación e do discurso co que se constrúen, un desacougo vital que se pode interpretar como sociohistórico e xeracional pero que, en última instancia, é inseparable da propia realidade vital. O acontecido nesta etapa da nosa literatura, algo do que estas tres obras son representativas, demostra unha vez máis como non só o narrado importa á hora de trasladar unha determinada realidade, senón tamén, e quizais máis importante aínda, é a maneira na que se narra.

⁶ Para máis detalle, véxase a entrevista ao autor referenciada, “Conversa con Anxo A. Rei Ballesteros. Metáfora dunha comunidade ausente” (Vilavedra & Lema, 2003)

Bibliografía

- BERAMENDI, Justo G.; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (1996) *O nacionalismo galego*. Vigo: A nosa terra
- BERMÚDEZ, Teresa (2002) *Unha lectura de Adiós María de Xohana Torres*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia
- BERMÚDEZ, Teresa; VILAVEDRA, Dolores (2004) *Diccionario da literatura galega IV. Termos e institucións literarias*. Vigo: Editorial Galaxia
- CARRO, Xavier (2007) “Xoguetes para un tempo prohibido, unha novela clave na narrativa casariana”. En: Noia, Camiño; Rodríguez, Olivia; Vilavedra, Dolores (2009) *Actas Simposio Carlos Casares*. Vigo: Fundación Carlos Casares
- CASARES, Carlos (1975) *Xoguetes para un tempo prohibido*. Vigo: Editorial Galaxia
- EQUIPO GLIFO (24/01/2011) “Dialoxismo”. En *Base de datos do dicionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Dispoñible en: <[http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2_termo=dialoxismo&p2_contains=\(\(dialoxismo\)%20INPATH%20\(%2F%2Ftermo\)\)&clear=2](http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2_termo=dialoxismo&p2_contains=((dialoxismo)%20INPATH%20(%2F%2Ftermo))&clear=2)> [data de consulta: 29/06/2022]
- 26/01/2011 “Bildungsroman”. En *Base de datos do dicionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Dispoñible en: <[http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2_termo=bildungsroman&p2_contains=\(\(bildungsroman\)%20INPATH%20\(%2F%2Ftermo\)\)&clear=2](http://bernal.cirp.gal/ords/dtl/r/diterli3/termo?p2_termo=bildungsroman&p2_contains=((bildungsroman)%20INPATH%20(%2F%2Ftermo))&clear=2)> [data de consulta: 15/04/2022]
- FERNANDES, Isabel (30/12/2009) “Dialogismo”. En *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Dispoñible en: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/dialogismo>> [data de consulta: 24/06/2022]
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Mar (2011) “Valencias identitarias en *Xoguetes para un tempo prohibido*, de Carlos Casares”. En *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, nº 14, 71-79. Madrid: UCM
- FONTE, Ramiro (1987) “Carlos Casares e «Os mortos daquel verán»”. En *Grial*, nº 98, 477-480. Vigo: Editorial Galaxia

- FORCADELA, Manuel (1993) *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco
- FREIXANES, Víctor F. (1995) “A narrativa galega dos últimos anos: «A nova fronteira»”. En *Revista Colóquio/Letras*, nº 137/138, 177-190. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2018) “La mujer en tránsito y sus discursos subversivos. Penélope y sus primeros pasos hacia la emancipación en *Adiós María* de Xohana Torres”. *Sociocriticism* vol. XXXIII, 215-252.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1996) *A Narrativa galega actual (1975-1984): unha historia social*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia
- LÓPEZ CARREIRA, Anselmo (2016) *Historia de Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel
- NOIA CAMPOS, M^a Camino (1992) *A Nova Narrativa Galega*. Vigo: Editorial Galaxia
- REI BALLESTEROS, Anxo A. (1977) *Dos anxos e dos mortos* (2^a ed.). Vigo: Editorial Galaxia
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (1996) *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SOTELO BLANCO, Olegario (2004) *A voz do emigrante*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco edicións
- TARRÍO VARELA, Anxo (1985) “Dez anos de narrativa (1975-1985)”. En *Grial*, nº 89, 309-336. Vigo: Editorial Galaxia
- TORRES, Xohana (1971) *Adiós María* (2^a ed.). Vigo: Editorial Galaxia
- VILAVEDRA, Dolores (1993) “Polifonía e variabilidade diacrónica dos emisores inmanentes na novela galega”. En *Anuario de estudios literarios galegos*, 131-154. Vigo: Editorial Galaxia

———**1995** *Manual e escolma do Relato galego*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.

———**1999** *Historia da literatura galega*. Vigo: Editorial Galaxia

VILAVEDRA, Dolores; LEMA, Carlos (2003) “Conversa con Anxo A. Rei Ballesteros. Metáfora dunha comunidade ausente”. En *Grial*, nº 159, 120-129. Vigo: Editorial Galaxia