Veinte años de novela gallega (1979-1998)

Xesús González Gómez

Hacer un balance de la novela gallega en los últimos veinte años, años en los cuales se han publicado más obras narrativas que en los cien años que van desde la aparición de *Majina ou a filla espuria* de Marcial Valladares –considerada como la primera novela en lengua gallega–, publicada por entregas en 1880 en *La Ilustración gallega y asturiana*, decimos, hacer un balance de estos últimos veinte años sería enumerar de manera letánica y bastante aburrida algo así como cerca de 400 ó 500 autores y unas cuantas novelas más. Evidentemente, no tengo la intención de hacer ni lo uno ni lo otro.

* * *

Cuando en 1979 muere Eduardo Blanco Amor (1897), hacía 30 años que había publicado su gran novela *A esmorga*, en Buenos Aires, y hacía siete que había aparecido su última obra en gallego, *Xente ao lonxe*. Este mismo año de 1979 vio la luz también el último libro narrativo de Álvaro Cunqueiro (1911), *Os outros feirantes*, que moriría dos años después. Ese 1981 también moría Rafael Dieste (1899), que en 1926 publicó su último libro narrativo en gallego, *Dos arquivos do trasno*, a cuya edición definitiva de 1962 había añadido algún relato más. En 1976 había desaparecido el que se podía denominar creador de la novela gallega actual, Ramón Otero Pedrayo (1888-1976). Así pues se podría considerar, a la luz de los datos, que la década que se iniciaba podía ser transcendental para la novela gallega. Y así fue.

Si la década de los setenta acababa con la desaparición del, quizás, más grande novelista gallego del siglo, si esa década acababa con la publicación del último libro narrativo de uno de los escritores gallegos más importantes de todos los tiempos, ¿qué depararía la década que se avecinaba a la novela gallega? ¿Un cambio de paradigma? Tal vez. ¿La definitiva mayoría de edad?

Liquidación de la «nova narrativa», comienzo de un nuevo ciclo

En febrero de 1980, después de un silencio de dieciocho años, Camilo González Suárez-Llanos (1931), con el pseudónimo de Camilo Gonsar publica *Cara a Times Square* y cierra, como muy bien supo ver Manuel Forcadela en *Manual e escolma da Nova narrativa galega*[1] el ciclo narrativo que había empezado 26 años antes con la publicación de *Nasce un árbore*, de Gonzalo Rodríguez Mourullo[2]. La *nova narrativa galega*, frente a lo que opinan diversos críticos, no fue ni escuela literaria (Forcadela, su mejor crítico e historiador, *op. cit.*, 9), ni un «movimiento» como parece creer María Camino Noia[3]. Fue un ciclo que se cerró cuando una narrativa, que gozaba de determinadas características, encerrada en sí misma, ya no era capaz de conquistar su plenitud y sentido, puesta en relación con la macroestructura social a la que pertenecía. Empero, la «liquidación» se producía mediante una novela que iba a abrir nuevos caminos a la narrativa gallega. *Cara a Times Square* es un diálogo intertextual con las tradiciones más ricas de la narrativa del siglo XX[4] y un cambio de agujas en la narrativa de Gonsar, que, después de dieciocho años de silencio, volvía a la novela con una obra densa, que se revelaba contra el canon narrativo que dominaba el pequeño mercado editorial gallego.

Tres años más tarde, Camilo Gonsar daba una nueva obra, *Desfeita*, en la cual el autor mostraba un gran dominio del diálogo. Dominio que llevaba a la caracterización de los personajes por medio de sus palabras y emitía un claro mensaje a los nuevos narradores gallegos: la novela actual está escrita para leerla, no para creerla. Infelizmente, desde 1983 Camilo Gonsar no ha vuelto a dar otra obra en gallego, a no ser una recopilación de textos (¿relatos?), *Arredor do non* (1995), de singular calidad.

Ese mismo año de 1980, aparte de la mencionada novela de Gonsar, dos «miembros» de ese ciclo narrativo gallego publican sendas obras: *Crónica de nós*, conjunto de relatos de Xosé Luís Méndez Ferrín; e *Ilustrísima*, de Carlos Casares. Obras en las que las características de la *nova narrativa,* si bien han sido asumidas e integradas, no son lo más relevante.

[1] *Manuel Forcadela*, Manuel e escolma da Nova Narrativa Galega, *Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1993.*

[2] *Gonzalo Rodríguez Mourullo*, Nasce un árbore, *Vigo, Ed. Monterrey, 1954, nunca reeditada.*

[3] *María Camino Noia Campos*, A Nova Narrativa Galega, *Vigo, Editorial Galaxia, 1992.*

[4] *Xoan González-Millán*, A narrativa galega actual (1975-1984), *Vigo, Edicións Xerais, 1996, p. 101.*

Con *Ilustrísima*, Carlos Casares (1941) –del que en 1979 había aparecido un curioso libro de relatos, *Os escuros soños de Clío*, nada característico de su narrativa, por lo que se puede calificar de ejercicio literario, ya que estaba escrito bajo la doble sombra de Álvaro Cunqueiro y Jorge Luis Borges– entrega una de las más importantes novelas de la década y, sin renunciar a sus anteriores obras, inicia un cambio en su narrativa que se verá confirmado plenamente en las dos novelas siguientes, *Os mortos daquel verán* (1987) y *Deus sentado nun sillón azul* (1996).

Esta «trilogía» puede considerarse, sin que el autor lo pretenda, como un fresco de Galicia desde los años diez del presente siglo a la posguerra. Si la primera de las novelas citadas está atravesada por un humor sutil y tranquilo, en la cual, en el personaje central, triunfa la tolerancia, en *Os mortos daquel verán*, que se desarrolla durante la guerra civil, el humor es más bien macabro, entra en juego el sarcasmo y acaba por denunciarse la intolerancia –algún crítico llegó a afirmar que es una novela fallida porque «la realidad permite inverosimilitudes, la novela no» (!). *Deus sentado nun sillón azul*, su última novela, es su gran obra. Más ambiciosa que las anteriores en extensión, el autor entrega el retrato de una sociedad, de una ciudad dominada por el terror y la cobardía en la posguerra, y el de un personaje odioso y cobarde, sin caer en fáciles sarcasmos ni tartufismos políticos que acaban en consignas fijas que neutralizan todo análisis, todo criterio para discernir. En las tres novelas el autor demuestra tanto su conocimiento de las técnicas narrativas y verbales que aprendió de sus maestros más lejanos (Faulkner y Hemingway, sobre todo este último): economía de medios pero huyendo de todo lo que pueda significar «eficacia», punto de vista múltiple, cierto conductismo aunque a veces se perciba un narrador casi omnisciente, moral de la escritura, que es poética sin que se note la impregnación de la poesía, frases trabajadas y plenas de información y una lectura «secreta» de sus novelas, que convierten esta trilogía en una obra sobre la tolerancia, el perdón y la memoria.

Crónica de Nós de Xosé Luís Méndez Ferrín (1938) es el tercer gran libro de un miembro de la *nova narrativa* que aparece en 1980. Como es un libro de relatos, no procede su inclusión aquí, mas viene a cuento para confirmar el proceso de liquidación de la *nova narrativa* y, quizás, el cambio de paradigma en la narrativa gallega. Méndez Ferrín, autor de diversas novelas y libros de relatos, es un narrador dualista, en otro lugar dividí[5] su narrativa en dos grandes bloques, uno que llamo de «realidad imaginaria»

[5] *Xesús González Gómez, «A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia», in* Grial, *Xullo-agosto-setembro 1995, Tomo XXXIII, Vigo, 1995.*

(es decir, una narrativa que inventa un pasado y un futuro, y al final un presente, de puras referencias textuales o autotextuales donde la realidad, si aparece, es por pura casualidad[6], y el otro de «imaginación comprensiva» (siguiendo a Jean Pouillon, una narrativa capaz de captar una totalidad coherente en la que alternan los diferentes planos de la ficción y de la realidad como expresión de ese mundo que luego será recreado por medio de la palabra). Si *Crónica de Nós* pertenece al segundo bloque mencionado, la única novela que desde 1979 hasta hoy ha entregado Méndez Ferrín, *Bretaña, Esmeraldina* (1987), pertenece al primero.

Bretaña, Esmeraldina es una novela fallida a pesar de toda su alquimia verbal, de sus destrezas técnicas y de su afán casi totalizante. Es una novela fallida porque niega a sus personajes el acceso a un tiempo real, a una problemática histórica no saturada de mito, porque al negarles esto, les niega la única vía de acceso a la libertad. Por otra parte, el exceso de lirismo que rezuma la novela unido a la falta total de ambigüedad, tanto de los personajes como de la «voz narrativa», hacen de la presente novela un ejercicio casi gratuito. Y por último, la elección de diversas técnicas implica en realidad que el autor no elige ninguna (recordemos aquello que dijo Sartre a propósito de Faulkner: «La técnica de una novela siempre nos remite a la metafísica del novelista», o como parafraseó Steiner, la metafísica del artista nos lleva a las técnicas de su arte. La falta de técnica, ¿a dónde nos puede llevar?). Digamos que años después, Méndez Ferrín entregará un libro de relatos, *Arraianos* (1991), que superará todos los defectos de *Bretaña, Esmeraldina* y que conjuga, espléndidamente, la verdad con el ritmo de la belleza instalándose en la Historia.

Una vez «liquidada» definitivamente la *nova narrativa*, María Xosé Queizán (1939), autora que se inscribe en este ciclo, diecinueve años después de haber publicado su primera novela, *A orella no buraco*, entrega *Amantia* en 1984, aunque había ido publicando diversos relatos en diferentes revistas. Con esta novela, Queizán comienza una etapa narrativa que seguirá con *A semellanza* (1998), *Amor de Tango* (1992) y la novela corta *O solpor da cupletista* (1995). Novelas fallidas tanto porque son únicamente un instrumento para vehicular una ideología determinada (feminismo radical, para entendernos) como por un exceso de didactismo. La autora no es capaz en ninguna de estas novelas de hacer desaparecer la «voz autorial», que a cada momento llama la atención del lector sobre un tema o un aspecto determinado, ni sabe huir de un didactismo más propio de catecismos ideológicos que de obras de arte.

[6] *El término «realidad imaginaria» es de Xoan González-Millán*, Silencio, parodia e subversión, *Vigo, Edicións Xerais, 1991.*

Es pues 1980 el año en que se produce un cambio –¿de paradigma?– en la narrativa gallega contemporánea. Cambio producido por narradores que integraron el ciclo de la *nova narrativa*. El cambio, la renovación del discurso narrativo en Galicia aún hoy en día es deudor de estos autores.

En la estela de Álvaro Cunqueiro

Si bien Álvaro Cunqueiro es uno de los más grandes escritores gallegos del siglo, como poeta y narrador, sin olvidar su breve obra teatral, en vida no fue mayormente considerado por los escritores más jóvenes y hubo de esperar a su muerte para que fuese reconocido como uno de los grandes, si no el más grande. Cunqueiro no era propiamente un novelista, la mayor parte de sus novelas lo son por el «diseño» impuesto por los editores. Cunqueiro era un gran narrador, un gran fabulador, de aquéllos que no admiten discípulos. No obstante, pocos años después de su muerte la narrativa gallega sufrió de *cunqueiritis*. Una influencia mal asimilada ya que era necesario el talento del maestro. Talento que, evidentemente no tenían los discípulos. Además, el mundo de Cunqueiro, por no hablar de su lenguaje, es tan particular, que no admite ni copias, ni facsímiles, ni imitaciones, ni parodias. De los muchos narradores que recalaron en la obra cunqueiriana, el único que alcanzó popularidad fue Darío Xoan Cabana, con una serie de novelas que más son apólogos (políticos) en proyección que otra cosa: *Galván en Saor* (1989), *Fortunato de Trasmundi* (1990), *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* (1992), *O cervo na torre* (1994), *Morte de rei* (1996), etc. Casi todas las novelas de D. X. Cabana ganaron algún premio y fueron éxito de ventas, mas no son novelas conseguidas, ni por su estructura (da la impresión de no saber que ha existido Cervantes), ni por sus personajes, ni por su lenguaje, en el que se advierte la ligera falsedad del pastiche –cunqueiriano–. Y, sobre todo, porque Cabana, como muchos otros escritores gallegos, se dirige no a un público en general, sino a los «galleguistas» o «nacionalistas», es decir a aquéllos que continúan considerándose a sí mismos como los salvadores, propietarios o destinatarios principales de la literatura gallega. De todos los demás, es decir, de todos los otros que sufrieron de *cunqueiritis*, lo mejor es olvidarse.

El último realista

Xavier Alcalá (1947) se dio a conocer como narrador en 1972, con un libro de narraciones, *Voltar*. Luego, prolífico él, publicó diversos, y en

1980 vio la luz su gran éxito de ventas: *A nosa cinza*, novela de formación mil y una vez escrita en todas las literaturas, y novela falsa por inverosímil aunque sea realista, porque Alcalá es de los pocos escritores gallegos que se reclama del realismo, de la literatura de referencias externas y no textuales, aun cuando ha sido en diversas ocasiones acusado de plagio. No eran plagios, sino reescrituras de novelas poco conocidas de autores brasileños u otros de tercera o cuarta fila. En los últimos veinte años Alcalá ha publicado siete novelas y diversos libros de relatos, así como tres o cuatro de viajes. De todos ellos cabe destacar *Latitude austral* (1991), considerado como libro de relatos aunque para nosotros es una novela. Una novela sobre la emigración gallega a la Argentina, en la que se huye de esquematismos ideológicos. Con un lenguaje en cierta manera duro pero lleno de hallazgos expresivos, y huyendo también de todo moralismo, narra la vida de unos hombres duros en un ambiente duro, en lucha por la vida. Tal vez es su mejor obra. Xavier Alcalá es de aquellos escritores, a diferancia de Darío Xoan Cabanas, que quiere dirigirse a toda clase de lectores; por ello su última novela, *Código Morse* (1996)[7] puede calificarse como un producto próximo a ciertas concepciones del *best-seller*, tanto por la trama como por la disposición de los elementos narrativos –en esta novela introduce elementos de la novela de espionaje, de la policiaca, de la de aventuras, de la gótica, etc–. Como dije en otro lugar, demasiadas cuerdas para un violín. Es decir, Alcalá con esta novela intenta la búsqueda de un público amplio mas, con respecto a sus anteriores obras, sobre todo a *Latitude Austral,* baja la guardia en el intento de conseguir más y nuevos lectores.

Entre el realismo y la fantasía

En el tantas veces citado año de 1980 aparecía con fuerza un narrador sólo conocido por cuentos ganadores o finalistas de concursos: Xosé Manuel Martínez Oca (1942), con dos novelas: *Un ano e un día* y *A fuxida*. Martínez Oca inicia así «una de las producciones novelísticas más coherentes y personales de la década de los ochenta»[8]. Una novelística caracterizada por un perfecto dominio del diálogo, un fuerte sentido del humor, un buen control de los personajes, una rica lengua de raíz popular, un excelente dominio del léxico, pero también cierta proclividad al maniqueísmo de los personajes y a la dirección de los acontecimientos para extraer una lección moral. Ambas novelas, en tiempos históricos distintos (posguerra, tiempos finales del franquismo),

[7] *Ya escrito este artículo, Editorial Galaxia de Vigo anuncia la aparición de la última novela de Xavier Alcalá, premio Blanco Amor de Novela, 1998.*

[8] *X. González-Millán,* A narrativa galega..., op. cit., *p. 174.*

constatan que la memoria, a la vez que seductora, es falaz. En estos veinte años, Martínez Oca ha entregado otras obras, no del todo conseguidas como *A escura chamada dos caborcos* o *Beiramar*, donde si bien brillan todas sus cualidades como narrador, la introducción de elementos fantásticos quiebra unas novelas de tipo realista y acaba por despistar tanto al autor como al lector, ya que la introducción de estos elementos es más que discutible, a no ser para llenar páginas. No obstante, en 1994 entrega su obra más conseguida hasta hoy: *Diario de inverno*, en la que se narran las vivencias de un personaje esquizofrénico por medio de su diario. Huyendo de laberintos fantásticos que empañaban algunas de sus mejores obras, ciñéndose completamente al tema con economía expresiva y un rico lenguaje, así como con una capacidad psicológica que era inédita en él, Martínez Oca entrega una novela que debe leerse más de una vez.

Si bien antes de 1980 Alfredo Conde (1945) había publicado un buen libro de relatos, *Mementos de vivos*, y dos ilegibles novelas: *Come e bebe que o barco é do amor* y *Contubernio a catro de Tomé S.*, es en la década de los 80 se puede situar el grueso de la obra de este autor. En 1981 aparece *Breixo*, novela fallida, tanto por su estructura, como por el descontrol de las voces narrativas, como por una puntuación –sempiterna en Conde– que se podría calificar, siendo benévolos, de aleatoria, ya que no es consustancial ni al ritmo de la frase, ni a la estructura narrativa, ni a un supuesto cambio o ruptura de las técnicas verbales. Por otra parte, el autor no sabe dominar la articulación entre realidad y fantasía, ni la intentada pero fallida inversión del tiempo narrativo, ni la utilización de la elipsis, tanto narrativa como temporal, por no hablar del penoso ejercicio de reflexión. Al año siguiente entregó *Memoria de Noa*, ejercicio gratuito de un escritor que quería romper con la novela de formación. Esta novela es algo así como una segunda parte de la anterior, aun cuando el autor se olvida de todo malabarismo para narrar, en *flash-back*, en primera persona, la historia de Noa. En 1984 aparece su «mejor» novela, *Xa vai o Griffon no vento*, en la cual un intento de metaficción, o metahistoria, acaba por fallar debido no sólo porque es incapaz de dominar el sutil juego de espejos que implica que los dos protagonistas (uno en tiempos de Felipe II, otro en la actualidad) de la novela tengan el mismo nombre, sino porque parece querer convertir la novela en un cuento largo, sobre todo por un final un poco pueril. La última novela[9] de Conde, *Sempre me matan* (1995) es, en cierta manera, un cambio en su narrativa, ya que el escritor vuelve a la novela «burguesa» del XIX, con la presencia de un narrador omnisciente, un

[9] *A finales de diciembre de 1998 apareció la última novela de Alfredo Conde.*

exceso de tiempos muertos colaterales a la acción y a la novela; y sobre todo con una segunda parte que más semeja un ajuste de cuentas político. Conde fue Consejero de Cultura y Deportes del llamado gobierno tripartito de Galicia, dirigido por el PSOE. Si en *Xa vai o Griffon* Conde intentaba una relectura de la historia de Galicia, que implicaba una relectura de la novela una vez acabada, con *Sempre me matan*, además de un intento, fallido, de narrar la emigración, es, también, un intento de narrar la política gallega de unos años determinados. Intento fallido no sólo por ser un ajuste de cuentas con antiguos «camaradas» y por la falta de distanciamiento del autor y la voz narrativa, sino, sobre todo, porque no es, aun cuando lo quiera, un escritor capaz, con verdades insuficientes, de inventar la verdad.

Por edad, último de los novelistas de este apartado es Víctor Freixanes (1951), que entra en la narrativa gallega como un elefante en una cacharrería. Rompiendo. Sobre todo tópicos. Cuando gana en 1982 el premio Blanco Amor de novela con *O triángulo inscrito na circunferencia*, asombra, en cierta manera, a la crítica, no sólo porque hasta entonces únicamente era conocido como periodista –como narrador había publicado un relato corto–, sino porque, como dice Juan Renales[10], la novela histórica se convertía de pronto en ahistórica, en antihistórica, mas no sólo era eso. Acontecía que una literatura y una crítica –evidentemente, y unos lectores– acostumbrados a las alegorías nacionales, se vieron de repente enfrentados a una novela que si bien no negaba la historia, la ponía en duda. La inexistente, más bien ucrónica, ¿pero posible?, revuelta de las cofradías del mar del siglo XIX no inventaba una Historia –con mayúsculas–, ni una tradición, al contrario de esa literatura que, al hablar de Méndez Ferrín, llamamos de «realidad imaginaria». Freixanes dudaba de la Historia para crear una novela, lo cual, desde una perspectiva más o menos nacionalista, podía considerarse una herejía. La novela bebe de múltiples fuentes, desde la novela de aventuras hasta del realismo mágico latinoamericano, pasando por Torrente Ballester y las leyendas marineras gallegas. Con esta novela, Freixanes, además de iniciar un particular ciclo narrativo que se podía llamar de novela ahistórica basada en hechos históricos, daba pie a una de las más absurdas polémicas de la crítica gallega: novela sólo era lo que pasaba de doscientos folios, con lo cual se malbarataron una serie de proyectos narrativos que, en tamaño más reducido, hubiesen sido, si no obras maestras, cuando menos presentables.

La segunda novela de Freixanes, *O enxoval da noiva* es su obra más lograda. Basada en los Borgia, Freixanes intenta una relectura de la vida y

[10] *Juan Renales, citado por X. González-Millán in* A narrativa..., op. cit., *p. 225.*

la política de esta familia valenciana y del Renacimiento italiano. No es una novela histórica, como hemos avisado. Es, en cierta manera, una «ópera». Una ópera para la cual el autor llama en su ayuda a elementos de la ópera romántica –wagneriana– alemana y le sale, sin quererlo una «ópera italiana», quizás por usar, a mi parecer, una técnica un tanto nueva, no sólo en la narrativa gallega, una técnica pictórica, la de la pintura renacentista italiana. *O enxoval da noiva* es la más conseguida novela de Freixanes, tanto por la contención lingüística [no abusa tanto de las exclamativas como en su primera obra] como por la rara composición de las diferentes escenas que, como señalamos, parecen más cuadros renacentistas que escenas novelescas. La última novela de Freixanes, *A cidade dos Césares* (1993), oscila entre la novela y el romance, entre la novela histórica y la novela de antes de la novela. No obstante, Freixanes sabe huir de ese peligro, y *A cidade dos Césares*, a pesar de toda su parafernalia heroica o semiheroica, acaba siendo la novela de un hombre que se interroga e interroga a todos sobre el odio y el amor, el bien y el mal, la libertad y la finalidad humanas, la gracia y la culpa, etc. Quizás debido a una redacción apresurada, esta novela de Freixanes acumula errores que no se veían en sus obras anteriores: ciertos fallos estructurales, una reiteración lingüística que acaba haciendo un poco pesada la lectura, un desfile interminable de personajes sin conseguir aprehender la mayoría de ellos y, sobre todo, la desaparición del texto de personajes, sin que ni autor, ni voz narrativa ni lector sepan qué pasó con ellos. A pesar de todo, *A cidade dos Césares* no representa un retroceso en la obra de Freixanes, mas tampoco un avance.

En busca de la modernidad perdida

En 1977 Anxo Rey Ballesteros (1952) publica *Dos anxos e dos mortos*, considerada como el inicio de una nueva literatura por parte de la crítica que comenzaba a descollar en Galicia. Con todo, era una novela de «formación», en la que el autobiografismo pesaba todavía mucho, tal vez demasiado. Esta obra de Rey Ballesteros es el inicio, involuntario por parte del autor, de toda una serie de novelas de formación de escritores que vivieron y estudiaron en Santiago de Compostela. Una serie de novelas que se dirigen al lector tratándolo con una familiaridad casi total, narrando hechos o acontecimientos que pareciera el lector tuviese la obligación de conocer. Una serie de novelas llenas de guiños y sobreentendidos que, además, no se defienden como literatura. Pero dejemos atrás uno de los males endémicos de la narrativa gallega. Rey Ballesteros no vuelve a publicar hasta

1992: *Loaira*. La novela es una historia múltiple en la que confluyen las distintas perspectivas y experiencias de unos hombres. Múltiples historias, múltiples personajes, múltiples narradores, y al lector le es difícil descifrar cuál es la voz que habla. Múltiples narradores que van dando una visión de un país –Galicia– bajo la dictadura de Sánchez Castillo. Ahora bien, un cierto fallo de «estrategia» narrativa, el exceso de disgresiones, el control de los personajes que únicamente son capaces de hablar después de pasar por el cedazo del narrador, la sinuosidad de las frases –recargadas sobre sí mismas–, el desorden espacio-temporal debido a un fallo en el montaje, en el sentido cinematográfico del término, hacen que *Loaira*, a pesar de su exceso de ambición, quede en una obra inferior a *Dos anxos e dos mortos*, con todas sus ingenuidades e infantilismos. Se quiso hacer creer que con Rey Ballesteros, con su primera obra, la narrativa gallega entraba definitivamente en la modernidad. Quizás lo cierto es que serán tres autores, distintos entre sí, Suso de Toro, Manuel Rivas y Xosé Cid Cabido, quienes firmarán, definitivamente, el acta de la modernidad de la novela gallega. Tal vez también el acta de defunción de esa misma modernidad, al ser conscientes de estar libres de ilusiones y al mismo tiempo cautivos de la imposibilidad de transformar el mundo. Es decir, con estos autores aparece –tenuemente, pero con firmeza– la espina del presente clavada en nosotros, la angustia, la incerteza, aún cuando aparezca enmascarada.

Suso de Toro (1956) se da a conocer con un libro de relatos, *Caixón de sastre*, de 1983. Tres años más tarde publica su primera novela, *Polaroid*, con la que se convierte en el narrador *moderno* por excelencia. Con una prosa natural, de sintaxis simple y períodos cortos, con una gran capacidad de recreación de tics corrientes de comportamientos, de registros no estrictamente literarios y de actitudes intranscendentes del individuo, que sabe reflejar y resaltar en el papel, Suso de Toro construye una «novela» diferente, que nada tiene que ver con el «minimalismo» americano, con el cual fue comparado. *Polaroid*, sea o no novela, es un texto fundador en la literatura gallega, no sólo por dar fe de vida de clases y capas sociales que hasta entonces sólo habían aparecido en la novela gallega de manera marginal, sino porque toda una serie de narradores jóvenes se basarán en él, citándolo o no, reconociendo o no su influencia. En 1986 aparece *Land Rover*, su novela mejor construida, influida por la tragedia shakesperiana y en la cual aparece el tema que será constante en sus obras: el drama que conforma la familia moderna. Drama que será central en su obra más compleja, *Tic-Tac* (1993), que en el fondo es una revisión del mito de Edipo. Drama que reaparecerá en *Calzados Lola* (1997), novela fallida al unir a un núcleo narrativo central, una historieta semipolicial, únicamente

comprensible por un intento de su autor de buscar nuevos y fáciles lectores. Historieta policial que destroza la novela, que se queda en casi nada[11].

Manuel Rivas (1957) es conocido sobre todo como periodista y poeta cuando en 1990 publica *Un millón de vacas*, conjunto de relatos que lo convierten, también, en un narrador popular. Popularidad que se acrecienta con su primera y fallida novela *Os comedores de patacas* (1991), historia de un elemento urbano marginal que intenta la salvación en la aldea de sus abuelos. Si la primera parte está llena de humor y realismo, el elemento parafantástico de la segunda estropea lo que pudo ser una excelente novela. No será hasta 1994 cuando entregue su mejor obra por ahora: *En salvaxe compaña*. De difícil pero gratificante lectura, sin concesiones, excelentemente estructurada, uniendo sintéticamente la literatura popular de tipo oral con las técnicas más avanzadas de la novela occidental, Manuel Rivas da una novela que merece ser releída. Una novela en la que la oralidad va impregnando la literatura para dar fe o plasmar el mundo, reinventándolo, el mundo-caos. Tres años más tarde, y después del inmenso éxito, tanto en gallego como en castellano, de ventas de su libro de relatos *¿Que me queres Amor?*, publica *O lápiz do carpinteiro* que, personalmente, me parece un retroceso en su narrativa: demasiados personajes sin ser una novela coral, capítulos y escenas completamente aleatorios, y una exorbitante simpatía hacia sus personajes, lo que no impide un excesivo control de éstos por parte del autor. Manuel Rivas aún debe la gran novela que dejaba entrever *En salvaxe compaña*.

Pero el novelista en el que las categorías de la modernidad hacen más mella es en Xosé Cid Cabido (1959), que publica en 1988 su primera novela, *Fouman*, y en 1989 la segunda, *O camiño de Middelharnis*. Dos novelas de difícil lectura, debido tanto a la impericia narrativa del autor como a la superposición progresiva de diferentes planos narrativos que acaban por convertirse en mera yuxtaposición, como a una posición ideológica moderna, es decir, aquélla que tiende a la historización, la periodización y la paranoia de la ruptura. Mas en 1991 aparece su libro de relatos *Días contados*, que marca un cambio en su narrativa; cambio que se ve confirmado con su novela *Panificadora* (1994). Una novela a caballo entre el cómic y la parodia. Escrita en un estilo directo, preciso, concreto, huyendo de toda grandilocuencia y plena de humor, *Panificadora* introduce al lector en un mundo opresivo y peligroso que intenta impedir la eclosión de la verdad, el amor, la libertad. Una excelente novela no bien leída, nos parece. La obra de Cid Cabido es, en cierta manera, el eslabón que une la modernidad con

[11] *A finales de 1998 apareció la última novela de Suso de Toro*, Círculo.

la posmodernidad en la narrativa gallega, ya que diversas categorías de esta última están presentes, de modo tal vez inconsciente, en su narrativa.

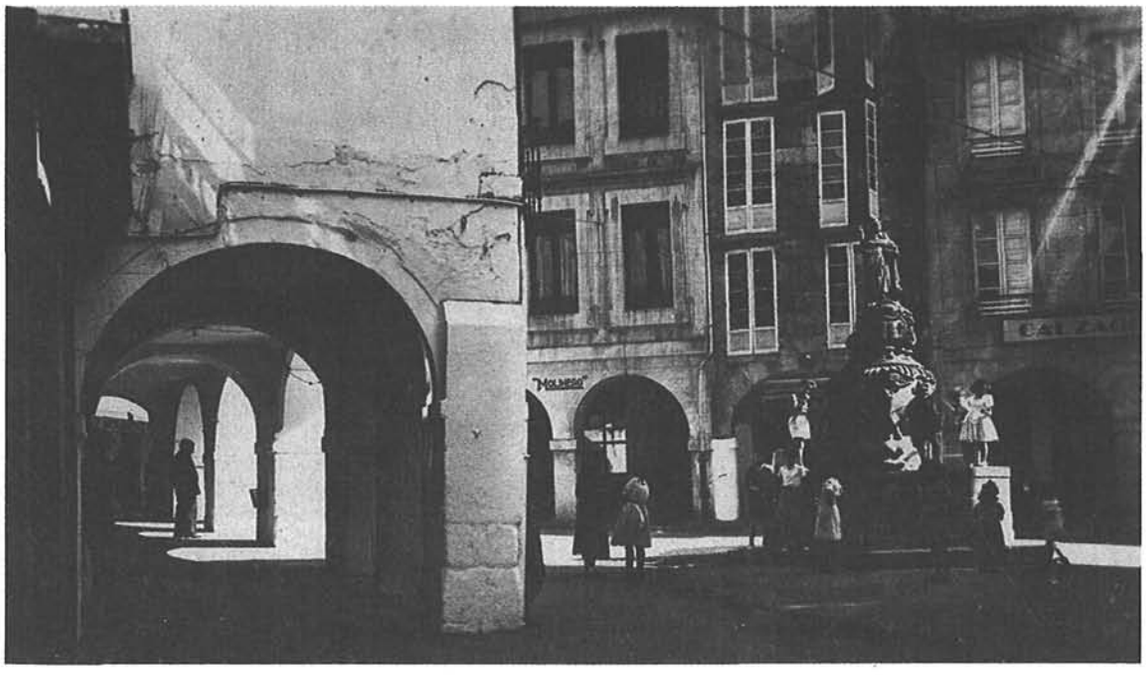
La narrativa posmoderna

Si pensamos que las categorías de la posmodernidad son, entre otras: juego de citas, autonomía de los códigos y las percepciones, fragmentarismo, discontinuidad narrativa, simulaciones, simulacros y disyunciones calculadas, asunción de la crisis como tal, etc., la novelística de Xurxo Borrazás (1963) rezuma posmodernidad por todas sus partes. Posmodernidad que aparece en su primera novela, *Cabeza de chorlito* (1991) y que eclosiona en *Criminal* (1994). El juego posmoderno alcanza sus cotas más altas en *Eu é* (1996), novela fallida debido a que el autor se excede en la parodia (en el sentido bajtiniano del término) del *Cándido* volteriano, y a que demanda del lector más de lo que éste pueda darle: que rehaga la novela. Borrazás es un excelente narrador que, pensamos, aún no ha dado todo de sí.

Esta misma posmodernidad, no tan coherentemente, hace acto de presencia en otros narradores, como Xerardo Méndez (1964), que después de un interesante libro de relatos, *O cazador* (1991), en 1997 publica una metaficción policial que no lleva a sus últimos extremos, por lo que la novela, *As horas que nos quedan*, se queda a medio camino entre la novela clásica y la novela posmoderna, tal vez por no asumir el autor la crisis narrativa como tal, es decir, como crisis. Los dos últimos nombres dentro de este apartado son los de Manuel Seixas (1961), quien en 1996 gana el Premio Xerais de Novela con *A velocidade do frío*, obra en la cual por vez primera en la novela gallega aparece como protagonista, con carácter fuertemente alegórico, la carretera, la autovía. A pesar de algunas incoherencias estructurales, como el querer atarlo todo, Seixas entrega una excelente novela. Y Xosé Carlos Caneiro (1963) que debuta en 1992 con una fallida novela, *O infortunio da soidade*, que mejor es olvidar. En 1997 aparece *Un xogo de apócrifos*, Premio Torrente Ballester 1996, una novela (?) en la cual el juego intertextual falla por localista –es decir, si el lector no está introducido en la vida literaria gallega, no entiende nada–, y en la que la parodia acaba por ser obra de arte. No obstante, a la novela le sobra como un centenar de páginas, ya que parece que el autor no supo contenerse. Por otra parte, la voz narrativa se identifica, demasiadas veces, con el autor, con lo cual la parodia corre el riesgo de convertirse en un simple ajuste de cuentas.

Otros nombres

Muchos nombres quedan fuera, algunos de la calidad de Paco Martín, Xavier Manteiga, Ramiro Fonte, Alfonso Eiré, Xosé Ramón Pena, Xavier Queipo, etc., autores prometedores pero que aún no han logrado la novela que de ellos se espera. Mas tampoco para mucho más da la actual novela gallega. Una novela, una narrativa, que no se sabe muy bien hacia dónde camina, entre aquéllos que se juzgan los herederos de no se sabe qué, y son los protectores y destinatarios de la literatura gallega, y aquellos otros que intentan buscar lectores sin medir cualidades ni calidades. Y cuando el observador echa una mirada un poco atenta, la impresión que saca es una, y muy clara: en la literatura gallega no se escriben novelas, no se escribe para premios literarios, *se escriben premios literarios*, y que cada cual, en su libre albedrío, saque las consecuencias que quiera.



Lugo

Lugo