

Para una cartografía de la narrativa gallega actual

Dolores Vilavedra
Universidad de Santiago de Compostela

En muchas ocasiones, al hablar de la narrativa gallega actual, los analistas tenemos la impresión de hacerlo de una realidad imaginada o fantasmal, que estuviésemos inventando con palabras y que sólo desde Galicia fuese posible disfrutar. Porque lo que se ve desde fuera, esa cuota autonómica que la cultura española tiene a bien asignarle a Galicia y que convierte a los narradores más traducidos -Manuel Rivas, Suso de Toro, Alfredo Conde...- en el buque insignia de la escuadra narrativa galaica, es un arma de doble filo: por una parte, contribuye a hacer visibles como colectivo a los escritores gallegos; por otra, la larga sombra de los autores citados esconde la variedad de un discurso que lleva desde 1980 luchando por que se le reconozca, de una vez por todas, la mayoría de edad. Si a este reduccionismo metonímico le añadimos la apropiación de los citados narradores por parte de la voraz maquinaria cultural (y mediática) española, se entenderá mejor esa sensación de invisibilidad a la que me acabo de referir. Por lo tanto, hace falta de vez en cuando cartografiar el espacio del discurso narrativo para que desde fuera se visualice como un ámbito dinámico -esto es, en constante evolución- y diverso.

Lo sucedido en estas últimas décadas puede resumirse diciendo que tras la instauración de la Autonomía en 1980 la narrativa gallega emprendió un acelerado proceso de diversificación générica que en un primer momento se alimentó de la mimetización acrítica y un tanto ingenua de modelos foráneos (sobre todo, de la novela negra).¹ Sin embargo, este impulso enseguida se vería contestado por una reacción pendular que apostaba por la revisión dialéctica de la tradición autóctona (en el sentido más amplio que a estas palabras se les quiera dar) para construir imaginarios alternativos con los que el nuevo lector del posfranquismo se pudiese identificar.

El gran *boom* que la narrativa gallega experimentaría a principios de los 80 fue posible gracias a un pacto a favor de esta modalidad générica en el que se implicaron todos los agentes literarios: escritores, editores, lectores, administraciones públicas... Con esto se pretendía integrar de una vez por todas la narrativa gallega en la modernidad, una integración que hasta entonces había resultado sumamente dificultosa por diversas razones; entre otras, porque aunque el género tradicionalmente canónico en Galicia había sido siempre la poesía, parecía inviable que nuestra literatura pudiese sobrevivir al cambio de milenio sin la amplia base lectora que sólo la narrativa podía garantizar.

El punto de partida de este proceso de inversión del canon générico podemos rastrearlo en la convocatoria del Premio Blanco Amor en 1980, una iniciativa que serviría de inspiración a numerosas entidades públicas (y a alguna privada), que desde entonces encontrarían en los certámenes literarios un mecanismo fácil para la obtención de legitimidad galleguista. Este repentino protagonismo social del género narrativo atraería la atención masiva de poetas, tentados por la popularidad y por el aumento de los ingresos por derechos de autor que de esta se derivaban, y fatigados por la tensión creativa que había padecido la hoy llamada Generación Poética de los 80. Así, Manuel Rivas, Xosé Ramón Pena, Román Raña, Manuel Forcadela, Ramiro Fonte, Darío Xohán Cabana... se convertirían en emigrantes literarios para visitar, unos de forma definitiva y otros provisional, los prometedores campos de la narrativa. Y muchos de ellos lo harían transitando los caminos del género negro por una razón fundamental, reconocida explícitamente en varios casos: la seguridad que, a la hora de adentrarse en un territorio que les resultaba ignoto, les ofrecía una modalidad tan firmemente codificada como la policial, que presentaba ya resueltas una serie de cuestiones relativas a la construcción de personajes, dosificación de información, etc. Naturalmente, los resultados,

por lo que se refiere a la calidad, en algunos casos dejaron mucho que desear, y proliferaron las críticas, a pesar de los bienintencionados intentos de crear un género policial autóctono a base de tramas basadas en el narcotráfico, en el terrorismo independentista de baja intensidad o en la corrupción político-inmobiliaria. La reciente reaparición de esta modalidad,² tras varios años de llamativa ausencia y aparentemente superado el descrédito en el que había caído, puede ser interpretada como un síntoma de normalidad.

Las críticas a esta tendencia centrífuga no se hicieron esperar, sobre todo desde ciertos sectores del nacionalismo más ortodoxo, y tampoco la reacción centrípeta, en clave etnicista, cuyo representante más ilustre sería Darío Xohán Cabana, tras explorar (con gran éxito de lectores) la vía artúrico-cunqueiriana con *Galván en Saor* en 1989; los posteriores intentos que fueron *O cervo na torre* (1994) y *Morte de rei* (1996) apenas cuajarían entre el gran público pues, de alguna manera, su momento ya había pasado. A pesar de todo, la idea de apostar por imaginarios autóctonos quedaría firmemente arraigada en el sistema literario gallego. Veamos los caminos por los que se intentó materializar.

Lo fantástico, fuertemente connotado como un registro autóctono a causa de su relación con la literatura popular, hacía ya acto de presencia en *Xa vai o grifón no vento* (1984) de Alfredo Conde y en alguna otra obra de comienzos de los 80³ (significativamente, todas ellas ganadoras del Premio Blanco Amor) e iría ocupando un espacio propio gracias a voces tan personales como las de Xavier Quiroga o Xosé Miranda, llegando incluso a contaminar al propio Rivas, tan amigo de asomarse a la cara oculta de la realidad, o al último Suso de Toro, el de *Trece badaladas* (2002) y *Morgún* (2003). Que esta vía no sólo no se agota, sino que es capaz de renovarse y no sucumbir al tópico, lo demuestra el hecho de que lo fantástico evolucionase desde un cierto conservadurismo formal y una vaga intención moralizante (que caracterizaba a las primeras obras del grupo lugués formado por Miranda, Paco Martín y Darío X. Cabana), hasta la ambición formal del Premio Blanco Amor 2005: *Dentro da illa* de Dolores Ruiz. Por otra parte, resulta igualmente revelador que lo fantástico haya dejado de estar al servicio de la (re)creación de un imaginario mítico sobre el que la comunidad pudiese construir una identidad soñada, para pasar a centrarse en codificar la problemática relación entre lo real y lo ficticio, lo empírico y lo onírico, presentándose como un modelo alternativo a la tiranía de lo racional.

La novela histórica ha sido, en estas últimas décadas, un género privilegiado, que desde la ambiciosa proyección mítica de las obras de los primeros 80 se fue encaminando hacia un discurso más centrado en la recuperación de figuras emblemáticas de nuestro pasado, como el Marqués de Sargadelos (*Azul cobalto* de Alfredo Conde). Por lo general, la Edad Media es la época que más inspira a los narradores gallegos, por razones evidentes: por una parte, porque se trata de la época dorada de nuestra cultura, cuando la lengua y la literatura gallegas eran un referente en el contexto europeo; por otra, porque representa el momento crucial de nuestra historia, cuando Galicia pierde su última ocasión de ser un reino independiente. Y, claro está, la libertad de movimientos que el lejano y nebuloso mundo medieval le ofrece al creador es muy elevada. Pero el cambio fundamental que en estos años ha experimentado la novela histórica es el de abandonar el objetivo fundacional de crear una anti-historia (sustentada por mitos y símbolos) compensatoria de la desintegración identitaria que tradicionalmente había venido padeciendo Galicia, para centrarse en la selección de un conjunto de hechos relevantes a los que se les atribuye un determinado significado que les permite integrarse, debidamente conceptualizados, en la memoria colectiva: "il s'agit d'un processus d'appropriation, de formalisation et de valorisation d'éléments hétérogènes" por medio del cual "la mémoire serait donc un passé recatégorisé, rendu cohérent et opératoire par l'action d'une logique structurante" (Fortin 1994: 62-3), una lógica -añadiría yo en este caso- contemporánea y emocional, selectiva porque sólo atenderá a aquellos elementos que resulten pertinentes para una determinada representación del pasado.

Esto es lo que ha sucedido con la guerra civil.⁴ En el contexto hispánico, los escritores gallegos que no la vivieron fueron precursores en el acercamiento literario al tema, que entre nosotros inicia Carlos Casares en 1987 con *Os mortos daquel verán*. Así, tras los primeros acercamientos al tema por parte de exiliados como Silvio Santiago (*O silencio redimido*, 1976), Ramón de Valenzuela (*Non agardei por ninguén*, 1957; *Era tempo de apandar*, 1980) o Antón Alonso Ríos (*O señor Afranio ou como me rispei das gadoupas da morte*, 1979), que optarían por el registro memorialístico para dejar constancia de sus peripecias vitales, las nuevas generaciones se ven urgidas por el paso implacable del tiempo, que juega en su contra, para convertir en ficción episodios de la memoria aún viva -ya por poco tiempo- de la guerra. En algunos casos, la guerra es el eje de la diégesis, como sucede en *Agosto do 36* y *Os últimos fuxidos*, de Xosé Fernández Ferreiro, de 1991 y 2004, respectivamente, o en *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas (1998), *As rulas de Bakunin* de Antón Riveiro Coello (2000) y *Polos fillos dos fillos* de Xosé Manuel Sarille (2003); en muchos otros, se trata de poner al descubierto la interiorización del conflicto por parte de la sociedad, y sus consecuencias a lo largo del tiempo (*Non volvas* de Suso de Toro, 2000; *Intramundi* de Carlos Reigosa, 2002; *Atuado na braña* y *Era por setembro* de Xabier Quiroga, de 2002 y 2004, respectivamente).

Es muy curioso constatar cómo es posible distinguir un diferente tratamiento del tema en las sucesivas generaciones. Muertos los escritores que lo trataron como protagonistas, el relieve lo tomarían aquellos para los que la guerra era asunto de tertulias familiares, tabú del que se hablaba en voz baja y siempre con medias palabras: es el caso de Casares, Fernández Ferreiro o Alcalá, los cuales asumen la función de correa de transmisión de la memoria cierta de aquellos hechos. Son los generadores de la 'post-memoria', concepto desenvuelto por Marianne Hirsch y que se caracteriza, frente al de memoria, por la distancia generacional, y al de historia, por la implicación personal. Para Hirsch, "Postmemory characterizes the experiences of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events than can be neither understood nor recreated" (1997: 22). A este proyecto se sumará, desde una posición diferente, la siguiente generación: movidos por el afán de saber, intrigados por el silencio que rodeaba a lo que había sido el acontecimiento central de la historia de nuestro país en el siglo XX, y apremiados por un tiempo que parecía llevarles la contraria, al dejarlos, con su avance implacable, poco a poco sin testigos vivos de aquellos hechos, los narradores más jóvenes (Rivas, Vega, Sarille...) decidieron utilizar los añicos de la memoria como motores de ficción. Y al mismo tiempo que se empeñaban en impedirnos la lectura de sus novelas en clave documental, quizás por el afán de no sentirse obligados a una fidelidad factual que posiblemente implicaba una serie de consecuencias éticas, asumían un evidente compromiso con unos personajes y unos hechos que ya sólo existirían en la medida en que se hablase de ellos.

A medida que son más los escritores y escritoras que se deciden a hacer su particular contribución al tema, el enfoque se va haciendo más sutil, se buscan puntos de vista originales, se amplía el espacio a analizar y así, por ejemplo, alguna novela narra uno de tantos atentados fallidos a Franco (*Expediente Artieda* de Luis Rey Núñez, 2000), mientras que otras apuestan por el rescate de un exilio sepultado por la desmemoria impuesta (*O exiliado e a primavera* de Manuel Vega, Premio Xerais 2004), o se afanan en revelar la existencia de grupos condenados por décadas a la invisibilidad, como los protestantes, protagonistas de una proyectada trilogía novelística de Xavier Alcalá de la que en el momento de redactar estas páginas ya se han publicado las dos primeras entregas (*Entre fronteiras* y *Nas catacumbas*, 2004 y 2005).

Que Galicia sea una gerontocracia explica que la suya sea una cultura de la memoria: en Galicia mandan los viejos (algo explicable por razones económicas y demográficas), de ahí esa confusión entre historia y memorialismo, y de ahí las dificultades que experimentan los

creadores a la hora de manipular literariamente los materiales históricos, y lo fácilmente que nos deslizamos por la vía mítica, como una estrategia para liberarnos de fidelidades más o menos impuestas (aunque sea para asumir otras...). Esa fascinación por la memoria explica el éxito que están teniendo cierto tipo de textos híbridos, a medio camino entre el diario y la ficción, entre la crónica y la novela, que seducen por lo que tienen de real pero que, justo por no serlo, nos liberan de las consecuencias éticas que su lectura podría provocar. Pienso en las últimas obras de Ramiro Fonte (*Os meus ollos*, 2003 y *Os ollos da ponte*, 2004), Xesús Fraga (*Solimán*, 2004) o Francisco Castro (*Xeración perdida*, 2004): todas ellas justifican en lo que tienen de acercamiento a la memoria colectiva (predominantemente local en los casos de Fonte y Fraga, y generacional en el de Castro, aunque mezclando siempre ambas dimensiones), su función catártica, más o menos diluida en los componentes ficcionales. Este gusto por las historias de condición ontológica híbrida se ha venido manifestando de manera reiterada en la narrativa gallega de las últimas décadas, siendo casi siempre muy bien recibidas por público y crítica desde que en los últimos 80 Valentín Carrera y Fran Alonso obtuvieron sucesivamente el Premio Blanco Amor, el primero con *Riosil* y el segundo con *Tráiler*. Ahora se ve interferido por el fenómeno de los *blogs*, un esfuerzo presentista que se beneficia de los hábitos voyeuristas de las nuevas generaciones, educadas desde los medios televisivos en la invasión desenfadada de las intimidades ajenas. Sólo así puede explicarse el impresionante éxito de *Anxos de garda* (2003) de Anxos Sumai, donde se recogen los episodios de lo que había sido un blog y cuya continuación (*Melodía dos días usados*, 2005) suscitó un entusiasmo semejante. Y en este territorio promiscuo se mueven obras como *Diario de comidas* de Xavier R. Baixeras (2004), *Diario da luz e da sombra* de M^a Victoria Moreno (2004) o las *Follas de bacallau* de Xabier Paz (2005).

Es cierto que la narrativa gallega mantiene, al menos desde los tiempos de Álvaro Cunqueiro, una compleja relación con la realidad, y eso explicaría lo fácil que le resulta transitar del periodismo a la literatura. No es casualidad que tanto Valentín Carrera como Fran Alonso trabajaran de periodistas cuando publicaron *Riosil* y *Trailer*. En los años 80 y 90 el fenómeno se hizo recurrente: el desmedido protagonismo económico y social de los medios de comunicación y su poderosa capacidad para intervenir en la percepción e interpretación colectiva de la realidad acabarían por interseccionar con el papel gnoseológico que la sociedad le ha venido adjudicando tradicionalmente al discurso literario; así, periodistas como Aníbal Malvar o Carlos Reigosa se sintieron socialmente legitimados para invadir, con armas y estrategias periodísticas, el campo de la ficción, gracias a la demanda de un público desencantado ante la escasa fiabilidad de la información que tiene a mano, en la que le resulta muy problemático establecer la frontera entre realidad y ficción. Es el mundo al revés: si el discurso de los medios se presta tan fácilmente a la manipulación, dejemos entonces que la literatura nos cuente su propia versión de la vida.⁵ Y la saga continúa: Xesús Fraga, Santiago Jaureguizar, Luis Rey, Perozo, Manuel Veiga, Alfonso Eyré, Rosa Aneiros, Ramón Loureiro... la nómina sería interminable. Y ojo, que no estoy hablando de escritores a los que se les ofrece una columna en la prensa, sino todo lo contrario.

Querría detenerme en dos originales intentos de crear modalidades temáticas autóctonas que, a pesar de generar obras de alta calidad literaria, no parece que hayan inspirado a muchos narradores. Me refiero a la novela de pazo, que tiene además un ilustre precedente en Otero Pedrayo,⁶ y a la recuperación de Sudamérica como espacio épico y como parte de nuestra memoria histórica. Si a la primera se podrían adscribir obras como *Código morse* de Alcalá, es este mismo autor quien de forma más decidida apostaría por explorar la segunda vía, ya desde la iniciática *Nos pagos de Huinca-Loo* (1981) y volviendo a ella en obras posteriores como *Latitude austral*, *Viaxes no país de Elal*, *Contos das Américas* o *Alén da desventura*. Pero, sin duda, la gran epopeya gallega en Latinoamérica la ha escrito Víctor Freixanes en *A cidade dos césares* (1993). La reciente traducción de *A fin da terra* de la argentina (hija de

gallego) M^a Rosa Lojo hace hincapié en la complejidad de los elementos identitarios que interaccionan en el tablero latinoamericano, revelando dimensiones (la indigenista, la europea...) que impiden un abordaje excesivamente binarista de las posibilidades épicas del tema.

En esta misma línea épica podría haberse desarrollado una narrativa de temática marítima que por ahora sólo se ha explorado de forma puntual, sin llegar a consolidar -ni mucho menos- una modalidad específica. ¿Cómo se explica esta ausencia siendo Galicia un país de una marcada vocación atlántica? En primer lugar, porque es cierto que existen dos Galicias, la interior y la costera, la rural y la marítima, y si a la segunda le corresponde el papel de motor económico, la primera ha sido siempre -por su aislamiento geográfico, por su inmovilismo social, por su conservadurismo ideológico- la depositaria de las esencias identitarias. Desde el Rexurdimento la literatura ha contribuido a generar un modelo de sociedad rural: son los labradores los que mantienen el vínculo con la tierra-madre, los hijos de Galicia que no cortaron el cordón umbilical, mientras que las gentes del mar son unos seres peculiares, que controlan un espacio y un elemento extraños y, en cierta forma, ajenos a la condición humana. Desde luego, son diferentes, son 'otros', como también lo es el mar: ese mar por el que Galicia deja de ser, ese mar que es siempre espacio de la ausencia: la de los naufragos y la de los emigrantes. La relación entre ambas Galicias no es bidireccional, porque si a los de la costa se les supone una cierta ascendencia rural -en Galicia rural y marítimo son dos modelos económicos compatibles y, por otra parte, siempre ha habido continuos movimientos de población hacia las zonas costeras-, la Galicia interior ha vivido siempre ajena al mar y asumiendo, como ya he dicho, la función de codificar un paradigma identitario con el que todos los gallegos se pudiesen identificar; hasta tal punto ha sabido aprovechar esa legitimidad emanada de su papel de custodiadora de la memoria ancestral que hoy resulta evidente que incluso está sobrerrepresentada electoralmente. Nada es por casualidad.

He intentado explicar someramente algo que intriga a muchos analistas: el escaso tratamiento literario de un tema como el del mar, del que parecía "natural" o "lógico" que los narradores gallegos se ocupasen. Quizás tras lo dicho se entenderá algo mejor la inhibición de estos a la hora de abordarlo, y el hecho de que, cuando se decidieron a hacerlo, fue en clave eufemística. Vinculado a la memoria mítica en Freixanes, a la memoria antropológica en *Mar de bronce* (2003) de Xosé Vázquez Pintor, a la memoria histórica en la ya citada *Alén da desventura*, sólo muy recientemente se ha explorado como un espacio de aventuras (*A estrela dos polisóns* de Luís Rei, 2003; *Aguillóns de Ortegá* de Hixinio Puentes, 2005). Pero la narrativa gallega tiene hoy una nueva cuenta pendiente con este tema: la asimilación literaria de la catástrofe del petrolero *Prestige*.⁷ En otro lugar he propuesto el sintagma de "literatura post-prestige" para contextualizar la última novela de Rosa Aneiros, *Veu visitarme o mar* (2004), en la que, al margen de otras cuestiones, la autora fue capaz de soslayar el riesgo más que posible de mitificar, una vez más, el mar.

Tampoco es casualidad que Manuel Rivas haya narrado con valentía los aspectos más trágicos del mundo del mar (*A mano dos paños*, 2000), pues considero que su narrativa es hoy la que mejor representa la voluntad -a la que ya me he referido más arriba- de re-centrar en lo autóctono el discurso de la narrativa gallega, y que su éxito como escritor se explica en buena medida por su capacidad para construir nuevos modelos identitarios con los que la ciudadanía gallega del nuevo milenio se pueda identificar, y en los que -al mismo tiempo- no deje de reconocerse. Pero volveremos más adelante sobre el caso Rivas.

El protagonismo que en la cultura gallega ostenta la Palabra, como concreción metonímica del eterno problema de la lengua, y nuestra fe en su poder salvífico, taumatúrgico, ha derivado en una hiperfilologización de la vida cultural en general y, en el ámbito literario, explica la pervivencia de una corriente intertextual y metaliteraria, que entronca con Cunqueiro y con el Casares de *Os escuros soños de Clío* y que ahora se

mantiene viva gracias a Xosé Carlos Caneiro, Xabier López, Xurxo Borrazás, Santiago Jaureguizar o Ramón Loureiro, si bien en cada caso al servicio de sus respectivos y bien distintos proyectos literarios. Además, ya se sabe que la autarquía es siempre una estrategia de supervivencia al alcance de los indefensos o una práctica defensiva de las élites, destinada a preservar los privilegios de estas, aunque no sea este el caso.

La inclinación hacia lo metaliterario se explica en algunos casos como respuesta a un impulso anticanónico y a la necesidad de materializar en la práctica la problematización del propio acto de escribir que formula la posmodernidad: en esa línea quien ha llegado más lejos es Borrazás, ya desde aquel iniciático *Cabeza de chorlito* (1991) en el que destacaba la faceta lúdica, hasta esa especie de limbo ontológico en el que se sitúa la narración de *Ser ou non* (2004), pasando por *Eu é* (1996), considerada por la crítica como una novela-manual de la posmodernidad. En otros casos se trata de alterar el concepto tradicional de género o subgénero con textos híbridos en los que conviven en distintas proporciones, segundo los autores, lo meramente lúdico, lo axiológicamente heterodoxo y la necesidad de explorar nuevos lenguajes: serían los casos de un Xabier López (*Doctor Deus*, 1999; *O caderno*, 2001; *A extraña estrela*, 2002) o un Jaureguizar (*Casa Skylab*, 2003; *Cabaret Voltaire*, 2005). Pero lo metaliterario también podemos relacionarlo con ese tipo de prácticas chamánicas, en la línea de sacralización de la Palabra a la que me he referido antes, en las que el escritor se arroga el poder de interpretar la tradición literaria en la que se inscribe y nos invita a reverenciarla, algo relativamente frecuente en sistemas literarios que se construyen en contextos lingüísticos no normalizados, como Nicole Fortin nos comenta en el caso de la literatura del Québec: "L'écrivain québécois est jugé, en quelque sorte, comme lecteur et comme interprète de la tradition d'écriture dans laquelle il s'insère" (1994: 184). Novelas como *O corazón portugués* (2000) o *As galeras de Normandía* (2005) de Ramón Loureiro potencian la reacción centrípeta ya comentada (en la que tendrían como insigne precursor un *Galván en Saor* lo suficientemente lúdico como para no resultar demasiado trascendente) sumándose al proyecto colectivo de desarrollar modelos narrativos autóctonos, un proyecto que se ve acechado por el riesgo evidente y castrante de la endogamia.

La narrativa gallega ha mantenido siempre un ánimo heterodoxo, desde los ya lejanos 50, cuyo mejor legado es la inclasificable voz de Xosé Luís Méndez Ferrín. De hecho, si se acepta la nómina de autores que Manuel Forcadela (1993) propone para la "Nova narrativa gallega", la huella de este movimiento de renovación llegaría hasta 1980, año de publicación de *Cara a Times Square* de Camilo Gonsar. Así, la exploración de las posibilidades literarias de lo urbano y lo *underground*, la negación de los límites genéricos convencionales y la incorporación de nuevos registros narrativos (que hoy dialogan con los lenguajes audiovisuales y digitales) seguiría desde entonces un hilo conductor que pasaría por *Dos anxos e dos mortos* (1977) de Anxo R. Ballesteros⁸ y por las obras de una pionera Margarita Ledo⁹ hasta Camilo Franco, pasando por Cid Cabido, Fran Alonso, Xavier Queipo o Santiago Jaureguizar y con parada obligada en 1986, año de publicación de *Polaroid* de Suso de Toro. Como ya he comentado, quizás hoy sea Xurxo Borrazás quien de una manera más evidente mantiene vivo ese aliento subversivo, poniéndonos literalmente contra las cuerdas (éticas y estéticas). Que Camilo Gonsar consiga (tal y como muestra *A noite da aurora*, 2003) seguir manteniéndose fiel a su particular lenguaje literario puede interpretarse como una muestra de que la voluntad rupturista y transformadora de la "Nova Narrativa Galega" no era algo superficial, sino que su herencia ha sido asimilada por el discurso narrativo.

Detengámonos brevemente en el caso de Suso de Toro, que ensayó en gallego los códigos discursivos de la posmodernidad cuando nadie hablaba de eso en Galicia. En *Polaroid* (1986) y *Tic-tac* (1993) apostó fuerte por la desintegración discursiva, la polifonía y la deconstrucción de sus personajes, y por la desmitificación del lenguaje literario, como estrategias de subversión del canon imperante: eran los tiempos en los que el autor recomendaba, como

ejercicio de higiene literaria, "hacer croquetas con la momia de Castelao y escupir una vez al día en el retrato de Otero Pedrayo", quizá los dos escritores más canónicos de la literatura gallega del siglo XX, tanto por su obra de creación como por su posicionamiento ético durante el franquismo. Pero en un determinado momento -marcado por *A sombra cazadora* (1994)- Suso de Toro le imprimiría un giro radical a su obra literaria, pasando de utilizarla para cuestionar el sentido de la existencia a servirse de ella para intentar explicarlo, dotándola de coherencia, giro que iría acompañado de un enfoque diferente de su relación con el lector, en la que pasaría de exigirle un alto nivel de cooperación a pedirle "que se abandone, que se deje llevar por mi mano" (entrevista en *Quimera* 143, 1995). Curiosamente, este cambio de objetivos se vio acompañado por el creciente protagonismo que en sus novelas iban tomando las mujeres, desde *Calzados Lola* a *Trece badaladas*, pasando por *Non volvas*.

Y, hablando de heterodoxia y de mujeres, este comienzo de siglo es la hora de las narradoras. Tras conquistar un espacio propio (literario e institucional) en el discurso poético de los 90, apostando decididamente por la subversión, ahora asistimos al desembarco de escritoras en la narrativa, un desembarco planificado en un principio y, enseguida, sorprendentemente masivo. Tras las obras pioneras de una María Xosé Queizán que en *Amantia* (1984) ilustraría el pensamiento del primer feminismo reescribiendo la historia del priscilianismo desde el punto de vista de las mujeres, para después analizar el carácter construido del género (vinculándose así al segundo feminismo) en *A semellanza* (1988), parecía que la narrativa gallega de autoría femenina estaba condenada a la eterna excepcionalidad: Úrsula Heinze, Marilar Aleixandre (las dos, por cierto, alófonas), Marina Mayoral (que vive en Madrid hace muchos años), Luísa Villalta (que llegaría desde la música). Eso sí, muchas mujeres escribiendo y triunfando en el campo de la literatura infantil y juvenil. Hasta que el empeño de Fran Alonso, responsable de la colección "Abismos" de Xerais, por hacer visible la escritura femenina se concretaría en el volumen *Narradoras* (2000), que reúne veinticinco relatos inéditos de escritoras -casi todas muy jóvenes- gallegas. A partir de entonces todo ha resultado mucho más sencillo. Marilar Aleixandre ganaría el Premio Xerais en 2001, Inma López Silva en 2002, Rosa Aneiros resultaría finalista ese mismo año, Teresa Moure lo obtendría en el 2005, año en el que Dolores Ruíz se hace con el Blanco Amor... Y, además, Begoña Paz, Beatriz Dacosta... Voces singulares, pero cuyas novelas tienen algo en común: el protagonismo femenino y la huida de las convenciones, tanto temáticas o axiológicas como enunciativas.

Paradójicamente, este escenario tan dinámico ha resultado posible gracias a una cierta orfandad literaria padecida por los narradores gallegos, pues entre finales de los 70 y los primerísimos 80 fallecieron los grandes: Rafael Dieste, Otero Pedrayo, Cunqueiro, Ánxel Fole y Eduardo Blanco Amor. La reacción natural del sistema fue la esperable en todo organismo vivo, es decir, procurar mecanismos substitutorios. Enseguida Xosé Luís Méndez Ferrín y Carlos Casares se vieron involuntariamente promovidos a la categoría de narradores referenciales y canónicos. Ambos ejercerían ese papel de forma compleja y discreta, por varias razones: en primer lugar, por su juventud (Ferrín nació en el 38, Casares en el 41), casi insultante por aquel entonces en una gerontocracia como la gallega; en segundo lugar, por el compromiso político que cada uno de ellos mantuvo: dentro del *establishment* Casares, quien sería diputado independiente en las listas del PSOE del primer parlamento gallego, y en los márgenes del sistema Ferrín, comprometido desde siempre con el nacionalismo radical de izquierdas; finalmente, por el hecho de mostrar siempre ambos una actitud un tanto relativista respecto a su obra narrativa,¹⁰ procurando alejarse del modelo de escritor profesional: Ferrín se reivindica como "un profesor que escribe" y es reconocido antes como poeta que como narrador, y Casares dedicaría buena parte de su tiempo y atención a la actividad editorial y al periodismo literario. Si a todo esto le añadimos que los dos apostaron por desarrollar trayectorias literarias muy particulares, al margen de modas y tendencias, se entenderán

mejor las dificultades que tuvo el sistema literario para ubicarlos en la posición canónica a la que antes me referí, y ellos mismos para ocuparla.

En este contexto quizás se explique mejor algo que intriga a muchos: la acelerada canonización de Manuel Rivas, un fenómeno que a menudo se pretende analizar de manera simplista aludiendo a la decidida apuesta editorial y mediática del grupo que le respalda. En mi opinión, y este es un asunto que merecería ser tratado en otra ocasión, el consenso social entre editores, lectores y crítica que suscita la obra de Rivas se explica porque su narrativa representa una síntesis axiológica de las valencias identitarias que hoy compiten en el espacio público gallego y que en su obra se nos presentan como armonizables. Por otra parte, porque dicha producción sugiere un abanico de alternativas simbólicas con las que afianzar una identidad sin duda amenazada, pero que él es capaz de presentarnos en su obra como aún viable. La narrativa de Rivas invita a los lectores gallegos a participar en un proyecto vertebrador de una nueva identidad colectiva en la que convivan, en permanente tensión dinamizadora, valores tradicionales y alternativos.

Notas

¹ Que se canonizaría enseguida: la novela ganadora de la 1ª edición del Premio Xerais de novela fue una discreta novela negra, *Crimen en Compostela*, lo que suscitaría la consiguiente polémica mediática.

² Con Diego Ameixeiras (*Baixo mínimos*, 2004 y *O cidadán do mes*, 2006), Miguel Anxo Fernández (*Un nicho para Marilyn*, 2003), y sus detectives Horacio Dopico y Frank Soutelo, respectivamente, y con la reaparición (*A búsqueda do falso Grial*, 2005) del Toni Barreiro creado por Manuel Forcadela a principios de los 90.

³ Como *A vila sulagada* de Daniel Cortezón (1981), *O triángulo inscrito na circunferencia* (1982) de Víctor Freixanes, o *Beiramar* de Martínez Oca.

⁴ Para una visión más detallada de esta cuestión, *vid.* Vilavedra.

⁵ El caso más llamativo es *O misterio do barco perdido* (1988) de Carlos Reigosa, donde se nos cuenta una versión posible, silenciada por los medios, de la misteriosa y aún inexplicada desaparición de un pesquero en aguas del banco sahariano.

⁶ Y en la literatura española, a la ilustre gallega Emilia Pardo Bazán.

⁷ Que en noviembre de 2002 se hundió muy cerca de la costa gallega, provocando una marea negra que tiñó de petróleo el litoral de Galicia. El impacto ecológico y económico de la catástrofe fue extraordinario, pero también la movilización ciudadana que originó, en protesta por la pésima gestión que del problema hizo el gobierno gallego.

⁸ La importancia de esta novela es tal que hay quien la considera el texto que marca la frontera entre la literatura franquista y la nueva literatura. Personalmente, creo que la escasa difusión que consiguió en su día, entre otras razones por la mínima visibilidad pública de su autor, la privaron de ejercer esa función inaugural.

⁹ Con sus entonces inclasificables *Mama-fe* (1983) y *Trasalba ou violeta e o militar morto* (1985).

¹⁰ De hecho, ambos pasarían por largos períodos de silencio editorial: Casar publica *Ilustrísima* en 1980, *Os mortos daquel verán* en 1987 y *Deus sentado nun sillón azul* en 1996; Ferrín desaparecería del panorama narrativo desde 1985 (cuando publica *Breña, Esmeraldina y Arnoia, Arnoia*) hasta 1991 (*Arraianos*) y después de nuevo hasta 1999 (*No ventre do silencio*).

Obras citadas

- Forcadela, Manuel. *Manual y escolma de la Nueva Narrativa Gallega*. Santiago: Sotelo Blanco, 1993..
- Fortin, Nicole. *Une littérature inventée*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1994.
- Hirsch, Marianne. *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Vilavedra, Dolores. "La guerra civil en la narrativa gallega. Un ámbito moral." *Grial* 170 (2006):128-33.