

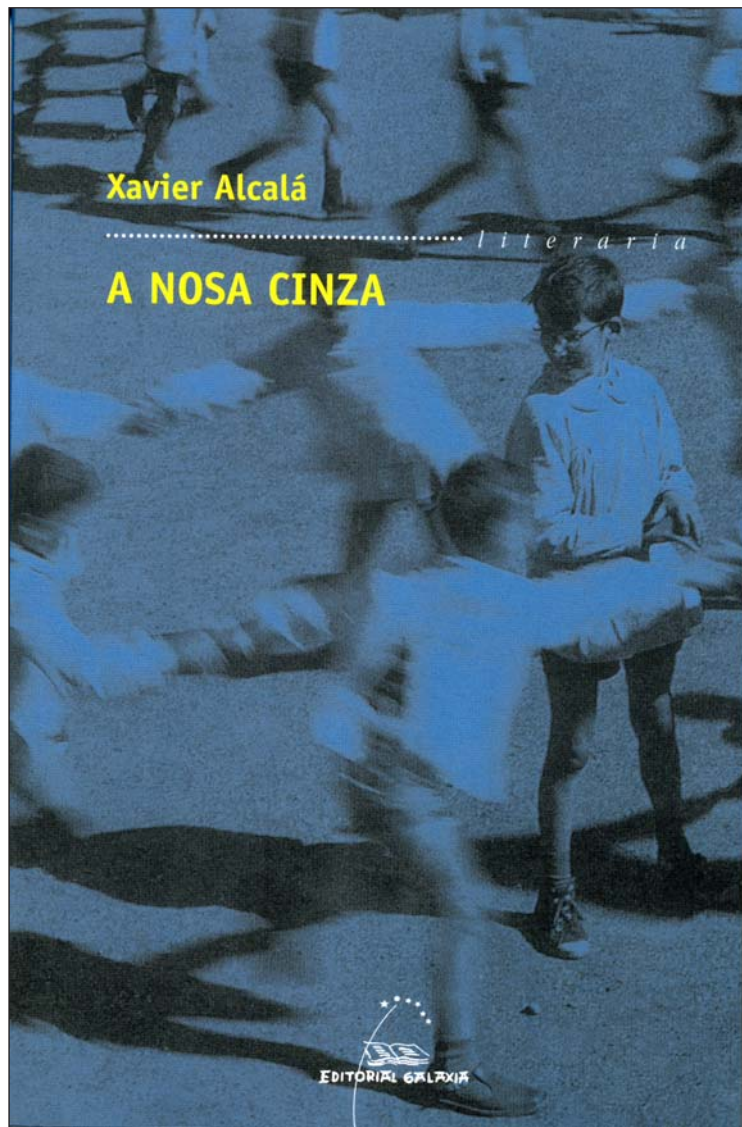


© DNL

Silvia Gaspar
GUÍA DE LECTURA

XAVIER ALCALÁ
A NOSA CINZA





I. A NARRATIVA DA INFANCIA

1.1. *A novela de protagonista infantil*

Aínda a pesar da frecuencia con que o lector se pode atopar fronte dunha novela protagonizada por un neno ou adolescente, a crítica literaria non dispón en xeral dun termo que defina este tipo de produción e que a dote dunhas características propias, fóra da denominación xeral de “novela de iniciación”, un termo co que se designa a entrada na idade adulta dun rapaz, e o proceso de perda da inocencia. Pero as características do *corpus* ó que nos imos referir difire notablemente desta inicial catalogación. Tratarase, na medida do posible, de cubrir o baleiro que deriva do silencio que rodea a estas manifestacións literarias como conxunto¹. Un dos problemas inmediatos que se presentan en canto ó establecemento do metaxénero é a combinación das denominacións *novela e infantil*.

En primeiro lugar, o personaxe principal destas producións adoita ser, en efecto, un cativo. Sen embargo, o obxecto da narración non é o tempo da infancia, como podería suceder

1. Non sucede o mesmo con algunhas pezas, estudadas de modo individual polo seu interese literario (*La familia de Pascual Duarte*, por exemplo), mais non agrupadas dentro do motivo da infancia. Para máis abundamento *vid.* Eduardo Godoy Gallardo (1979).

en creacións propiamente para nenos (e que poderían encadrarse na *literatura infantil*), senón unha visión en sincronía (*narración ulterior*), centrada nun proceso de aprendizaxe e no conseguinte abandono da nenez (que non da inocencia), e sobre os que gravita a conciencia dun narrador adulto. Os mecanismos valorativos que de aquí se derivan crean un factor de estrañamento e por tanto unha concepción por parte do autor da peza como literatura adulta (obsérvase, por outra parte, que en case tódolos casos é orientada con preferencia cara a un público adolescente).

Tamén asociado a este fenómeno de focalización atopamos constantes temáticas: as narracións aluden a un mundo referencial real (con abundancia de elementos autobiográficos) que propicia unha postura comprometida²; este matiz relacionaría entre si as creacións de posguerra³ das literaturas hispánicas e mais algúns outros textos que, alleos a esta circunstancia concreta, toman en cambio como referente unhas relacións sociais reprimidas.

Aplicado ó anterior, o uso do termo novela para referírmolos a estas producións revélase como insuficiente; aínda que na maioría dos casos se trata de creacións novelescas, é moi significativa a presenza de relatos de menor extensión, menor entidade e técnica narrativa distinta do concepto máis estendido de *novela*⁴.

2. A oposición medo/seguridade é omnipresente nos personaxes infantís. Unha realización dos esquemas propostos por V. Propp (*Morfología del cuento*) aplicados dende un punto de vista arquetípico ou individual dá como resultado o conto tradicional e infantil. Os personaxes da literatura *picaresca* responden por primeira vez a un móbil positivista, que nas producións contemporáneas se manifesta mediante a dicotomía social carencia-protección, onde cobran importancia elementos temáticos de signo regresivo coma a guerra, a morte, o exilio, a emigración e a marxinação.

3. Para Godoy Gallardo “*dicbo motivo —la guerra civil— funciona como correlato histórico y todos los relatos que tienen en su centro el motivo de la infancia se encuentran enmarcados por la lucha fratricida*” (1979: 10).

Referímonos sempre ó conflito bélico 1936-39.

4. Aceptando a definición de Bajtin como *texto narrativo de ficción escrito en prosa dunha certa extensión e polifónico* (Mikhaíl Bakhtine: 1978).

Outra proposta é a suscitada por algúns dos títulos agrupados neste capítulo, como é o caso das Memorias do neno (termo xeneralizado dende a publicación, en 1961 da novela de Neira Vilas *Memorias dun neno labrego*), mais que presenta o problema do narrador. O xénero memorias implica nun primeiro momento a identificación entre narrador e protagonista, equiparación que debe darse, alomenos, dende o aspecto focal⁵. A práctica totalidade das ficcións de protagonista infantil mostran unha narración en primeira persoa, ó estilo máis tradicional das memorias, se ben o informador pode tamén adopta-la segunda ou mesmo a terceira persoa verbal para a relación, dando incluso lugar a combinacións diversas na voz narrativa⁶.

Todo o cal conduce a unha aproximación ó modelo de *Narrativa* de protagonista infantil ou *Ciclo do neno* como unha narración que toma como punto de partida a óptica dun personaxe infantil, a partir da cal a saída da nenez acada unha transcendencia social.

1.2. O Ciclo do neno en Galicia

A narrativa galega non é allea ás producións literarias protagonizadas por nenos e adolescentes. En realidade, poucos son os autores galegos que, dun ou doutro modo, non se teñen ocupado deste ciclo narrativo. Os avatares, perseguidos dende a concreción, de heroes estereotipados polo romanticismo (*Maxina*) ou o tardocostumismo (*Néveda*) van dando paso a unha concreción máis pormenorizada do universo infantil, ata cristalizar en relatos coma “O inglés” e “O segredo”, ou mesmo en in-

5. Ademais, como apunta Oscar Tacca, “las memorias implican una distancia temporal con lo narrado” (1977: 41).

6. No conto de Mendez Ferrín “Botas de elástico” (*Arraianos*, 1991), a narración —confesión— en primeira persoa, por medio da “técnica telefónica”, alterna cunha voz narradora neutra, en terceira persoa.

tentos máis continuados coma *Os dous de sempre*⁷ ou a menos coñecida *Aventuras de Alberte Quiñoi*, de Manuel García Barros⁸. Tamén a esta época pertence a primeira peza narrativa de Filgueira Valverde, *Os nenos* (1925). Sen embargo, é á volta dos cincuenta cando se aprecia unha floración máis homoxénea.

a. A xeración dos combatentes

O silencio da posguerra convértese en paradoxal caldo de cultivo para unha novela de asunto social como as que aquí se tratan, por máis que en moitas delas a intencionalidade de denuncia quede diluída nunha trama aparentemente “de formación”. Será Blanco Amor quen realice o primeiro intento con *La catedral y el niño* (1948), para volver na década dos sesenta sobre o tema da infancia en *Os biosbardos* (1962) e entrar definitivamente na óptica infantil en *Xente ao lonxe*⁹, un dos paradigmas do ciclo ó que nos referimos. Neste momento, o ciclo aínda está sen perfilar no resto da literatura galega (Cunqueiro esbozara en 1955 as lembranzas saudosas —dende o prefacio ó epílogo— dunha infancia fantástica e irrecuperable en *Merlín e familia*), ben que a aparición en 1961 de *Vilardevós*, de Silvio Santiago e, sobre todo, de *Memorias dun neno labrego*, vai marcar unha nova etapa.

Ata a publicación da novela de Neira Vilas, a evocación das primeiras experiencias vitais só supón un marco temporal e imprime un leve tinte temático na obra; coas *Memorias...*, autor, narrador e lectores toman conciencia dunha realidade que transcende ó relato e que só queda desvelada en parte por indicios na información. A historia de Moncho entra despois en correla-

7. Sobre os aspectos de *Os dous de sempre* como novela de protagonista infantil, *vid.* a tese de licenciatura de Pilar Lorenzo (1981).

8. As dificultades e conseguinte retraso na edición desta novela (1973) relegárona ó esquecemento, en canto que a entregaban ó público descontextualizada, nun momento en que outros intereses de fondo animaban o sistema literario.

9. A primeira edición, censurada, data de 1972. Só en 1976 ve a luz a obra íntegra.

ción con pezas posteriores do mesmo autor, como *Cartas a Lelo*. Pero malia a diversidade de modos discursivos e mesmo de intencións (literarias e sociais), a narrativa de protagonista infantil destes anos é unha fronte común na busca do paraíso perdido: a nenez queda convertida, dun ou doutro modo, nun *illo tempore* feliz que ficou acubillado na lembranza. Sobrepostas a aquela felicidade, outras emocións acaban por convertela nun froito da melancolía: as humillacións e a emigración en Neira Vilas, o exilio en Silvio Santiago, o paso do tempo en Cunqueiro (co seu eterno *ubi sunt*), o silencio en Blanco Amor¹⁰.

b. Os fillos da posguerra

Pero é a partir da década dos sesenta cando as letras peninsulares se decantan pola recreación do universo infantil. Destaca neste senso a condición dos autores, nados ou criados durante a posguerra, isto e, dalgún modo, “fillos da guerra”, o cada vez maior compromiso social e mesmo político que se plasma nas obras, aspecto que hai que engadir ó compoñente autobiográfico¹¹, así como unha visión xa non idealizada dos

10. A propósito da promoción de autores que participaron na Guerra Civil, Godoy Gallardo apunta: “La experiencia bélica le hace volcarse en el ‘paraíso infantil’ en busca de lo idílico y de lo desproblematizado” (1979: 19). Particularmente ilustrativas son as palabras de Blanco Amor no limiar de *Os biosbardos*: “Para nós os emigrantes pensar na terra —aparte algunhas abstraccións que a prolongan intelixentemente— é pensar na porción da nosa vida que nela socedeu; ou seña, pensala co corazón, revivila un pouco maxicamente, como decote pasa cando se pensa co sentimento. Como obxeto literario (mellor sería dicir poético) participa desa lenda da propia vida que ven a sere a infancia, ‘esa fadiña de albo porte’ —de intemporalidade— que embaza os devanditos libros...” (Galaxia, Vigo, 1986).

Como complemento desta visión da infancia en Galicia téñase tamén presente a obra en castelán de Elena Quiroga; o seu ciclo de Tadea (*Tristura*, 1960; *Escrito tu nombre*, 1970, e posteriormente *Se acabó todo, muchacha triste*) fala dunha nenez galega que garda coincidencia temporal cos autores da xeración mencionada.

11. Diriamos *pseudoautobiográfico*, tomando en conta a pseudorreferencialidade da ficción, como apuntan Kayser, Martínez Bonati ou Searle. Noutro pla-

primeiros anos. Neira Vilas continúa coa historia do neno labrego e do neno emigrante, nas que xa se percibe a ameaza social (a emigración como separación do paraíso, en *Cartas a Lelo*, 1971) ou máis claramente política (as escenas da guerra en *Aqueles anos do Moncho*, de 1977). Por outra parte, a significación de *Xente ao lonxe* é polivalente: non só abre o camiño da renovación narrativa estable en galego, senón que reúne en si os valores do compromiso social que sempre toma a forma da lembranza.

Ó mesmo tempo, os autores da chamada “Nova Narrativa” galega entran na década dos setenta co tema da infancia vivida. A primeira novela deste segundo grupo é a obra de Xohana Torres *Adiós, María* (publicada en 1971, pero de redacción moi anterior) —pioneira tanto polo uso do monólogo interior como por centra-lo protagonismo nunha visión feminina—. Continuando con esta liña, que marcará as producións seguintes, aparece en 1975 *Xoguetes pra un tempo prohibido*¹². Nela enuncia Carlos Casares as bases da crónica dos fillos da posguerra, que se moven entre os tabús relixiosos e morais e o silencio medroso, unha dirección que emprendera en 1967 dende os relatos de *Vento ferido* (lémbrense os contos “O xogo da guerra” ou “A rapaza do circo”, por exemplo), como en *Cambio en tres*. Na mesma traxectoria, en 1980 Xavier Alcalá publica *A nosa cinza*, que xa viña anunciada pola redacción do conto “Evaristo o do cine” (*O larvisión e outros relatos*). Tamén nese ano ve la luz *Un ano e un día*, de Xosé Manuel Martínez Oca, que algo despois, en 1986 aínda volve a ollada sobre a infancia en *Detrás do silencio* (1986). O mesmo Fernández Ferreiro toma parte neste capítulo con *A ceo aberto* (1981), máis acertada no tratamento temporal que noutros valores temáticos.

no da creación, o narrador toma como referente un mundo real que coñeceu en canto contemporáneo, e con frecuencia introduce elementos da propia experiencia. O resultado non é tanto unha mostra da propia existencia como dunha época, dunha xeración.

12. Vid. Pilar Lorenzo, *op. cit.*

Por último, dúas historias fragmentarias se editan en 1982: *Memoria de Noa*, de Alfredo Conde e o relato de Méndez Ferrín “Fría Hortensia”, incluído en *Amor de Arturo*¹³; en ambos casos, a evocación da nenez é unha metadiéxese que serve como pano de fondo para a outra trama. En definitiva, o ciclo do neno révelase nestes anos unha mostra da infancia roubada, cedida a sometementos dun rigor moral castrante. Fronte a esta visión tamén existen os matices aportados por Martínez Oca (a saudade dunha infancia que remata coa guerra transfórmase na amargura dunha paz culpable en *Detrás do silencio*, de 1985) e Alfredo Conde (factor dunha época de ficticios sobresaltos burgueses). Tamén, nos tempos recentes, María Xosé Queizán utiliza a memoria como fío da novela *Amor de tango*, aínda que con propósitos e resultados ben distintos dos ata agora formulados.

En resumo, diríase que a narrativa de memorias infantís forma un *corpus* ben nutrido nas letras galegas, onde presenta caracteres semellantes a mostras parellas do resto do territorio peninsular¹⁴. Este metaxénero consolídase como tal na narrativa de posguerra, onde a memoria avaliadora dos primeiros anos é interpretada por unha primeira promoción, activa durante o conflito bélico e que trata de manter nos seus escritos os valores da infancia idealizada (tempo pasado é mellor), fronte a unha segunda xeración que ve a luz trala conflagración do 36 e que —excepción feita de Ferreiro e Conde— crea un universo infantil nado entre a culpa e a violencia, e marcado pola indefensión.

13. Nótese que xa en 1961 Méndez Ferrín traballaba coa memoria infantil na narración “O Suso” (*O crepúsculo e as formigas*): unha nenez sobrecollida polo destino tráxico que subxace á morte. Pola contra, a presenza dun protagonista infantil e dunha focalización parella en “Botas de elástico” (*Arraianos*, 1991) serve como bisagra neste epígrafe: as revelacións da cativa remiten tanto ó seu universo como ó alleo —e, iso si, hostil— dos adultos. Á marxe deixamos tamén *Arnoia, Arnoia* (1985), na que o seu compoñente máxico-simbólico obriga a que se inclúa nas producións neo-feéricas.

14. Cf. toda a abondosa produción nesta liña da chamada “Xeración do medio século” da literatura española, e novelas dos coetáneos portugueses (Vergílio Ferreira, con *A manbã submersa* ou Fernando Namora, con *Fogo na noite*

1.3. Para unha caracterización da narrativa do neno

O metaxénero do neno, entendido como unha tendencia da narrativa contemporánea, florece de forma efémera no primeiro tercio do século, que serve de xermolo para producións máis corpóreas, pero é a partir da Guerra Civil cando podemos consideralo formado. Trátase sempre de pezas narrativas de maior ou menor extensión que coinciden en situar a focalización nunha conciencia infantil. O xogo perspectivado establécese sempre dende a narración ulterior; isto é, dende as lembranzas do personaxe (o mesmo) adulto.

Ás iniciais narracións en terceira persoa suceden as máis modernas, en primeira. A estrutura do discurso adoita ser lineal, correspondendo en termos xerais a un momento inicial da evocación (tempo do discurso) para, posteriormente, dar lugar ó relato continuado das vivencias (tempo da historia).

Polo que respecta ós escritores, cabe establecer un primeiro estadio, correspondente ás publicacións de autores que xa saíran da infancia ó estala-la sublevación do xeneral Franco. Pola contra, os autores que naceron na posguerra son máis productivos e numerosos, máis representativos. Para os primeiros, a evocación da infancia supón a evasión a unha situación afectiva e material carencial (exilio, emigración, represión) que conduce ó paraíso perdido. O tempo en que ten lugar a acción é indefinido —atemporal, idílico—, e o espacio sempre corresponde ó mundo rural.

Os autores da posguerra soen optar pola narración tipo memoria, en primeira persoa. A diferenza da “novela de iniciación”, o ciclo das memorias evidencia a necesidade de expulsar cara ó exterior unha etapa silenciada e desacougante, inzada de experiencias deformantes, relacións violentas e medos. Nestas

escura) ou mesmo máis recentes (Alice Vieira, con *Paulina ao piano* ou António Mota, con *Pedro Alecrim*), ós que non son alleas mostras cinematográficas como *Cinema Paradiso*, que reproduce por completo o esquema estrutural das composicións ás que nos referimos.

narracións a entrada na idade adulta non vén acompañada da perda da inocencia, senón da liberación do sentimento da culpa. En efecto, os protagonistas preséntanse como vítimas inocentes sobre as que recae un castigo —derivado de culpas alleas— primixenio¹⁵. Tódolos protagonistas son heredeiros dunha transgresión creada polo mundo adulto (a alusión á nai en “O xogo da guerra”; a Guerra Civil e a morte da nai en *A nosa cinza*; a chegada do irmán en *Xente ao lonxe*; o pasado criminal do pai en *Detrás do silencio*) que os condena a unha expiación indesexable, mentres que os criminaliza dos actos producidos pola súa inocencia.

Sempre se trata de nenos procedentes dun núcleo familiar e social no que se ven total ou parcialmente desprotexidos, á vez que o contorno os forza a asumir responsabilidades que superan as súas posibilidades. Nestas circunstancias, a saída cara á idade adulta vén dada sempre, para ben e para mal, polo enfrontamento e a autoafirmación: a rebeldía de Balbino en *Memorias dun neno labrego*, a vinganza en “*O xogo da guerra*”, a alucinada tortura do irmán en *Xente ao lonxe*, a escapada e a morte da avoa en *A nosa cinza*. E a asunción dese pasado torturante só é posible dende a ruptura do silencio, dende a recuperación da palabra, que garante a reapropiación da propia historia (persoal e colectiva): dende o diario de Balbino, dende a confesión en “*Botas de elástico*” dende a volta ó escenario da infancia en *A nosa cinza* ou en *Detrás do silencio*.

As accións están localizadas nun tempo actual e desenvólvense nun medio urbano ou, cando menos, nun espacio rural no que os modos de vida vilegos teñen peso relevante. A significación social nestes escritores cobra un papel fundamental —non exclusivo—: os cativos son os voceiros dun mundo silenciado. Pero ó lado da interpretación social sempre se establece outro nivel de transcendencia máis xenérica e de interese humano.

15. Vid. Godoy Gallardo (1979: 20).

II. XAVIER ALCALÁ

2.1. O escritor e a súa obra

Xavier Alcalá pertence á promoción de narradores que florece dende mediados dos anos setenta. A partir da primeira publicación, en 1972, a súa traxectoria é a que marca o control da técnica: a intención social de trazo incontrolado, o risco da implicación emocional e un pouco natural apego a modelos literarios establecidos son os farallóns cos que choca o autor na época de iniciación, da que nacen *Voltar. Seis personaxes e un fado* (1972), “A primeira media ducia” e “Evaristo o do cine” (en *O larvisión*, 1978)¹⁶ e *A insua* (1978). Trátase dun conxunto heteroxéneo de pezas que oscilan entre o intento de aproximación a un realismo comprometido (está presente a emigración e os conflitos laborais) e a recreación de escenas vividas. A concesión do premio Modesto R. Figueiredo ó relato *A fundición* marca o final dun período de preparación que, iso si, serve de lanzadeira para un material e unha técnica (realista, do cotián) que determina a totalidade da súa produción.

Xa iniciada a andadura narrativa, obsérvase en Alcalá un segundo momento en que, acompañado por sucesivos galardóns literarios¹⁷, o que o sitúa na chamada “Promoción dos Premios”, isto é, esa primeira floración de novelistas que ofrecen as súas producións nos primeiros anos da década dos oitenta, coincidindo coas flamantes convocatorias dos premios de novela Blanco Amor e Chitón, principalmente. *A nosa cinza* (1980) sinala o comezo desta etapa na que a técnica se depura (o proceso ficcional obriga a abandona-lo lastre da participación afecti-

16. *O Larvisión e outros relatos*, escolma publicada en 1984, recolle contos escritos ó longo de doce anos, de 1971 a 1983.

17. Ademais do antedito premio do Padroado do Pedrón de Ouro de 1977 polo relato “A Fundición”, recibiu o Cidade da Coruña de 1980 por *Fábula* que ó ano seguinte merecería tamén o da Crítica Española. En 1980 *O larvisión* gaña o premio da Asociación Francisco Lanza e, como remate, en 1981 *Nos pagos de Huinca Loo* chega como finalista do Chitón.

va, ó tempo que novas historias, ou historias reconvertidas pola ficción, o eximen do tributo da emulación) ata ofrece-lo que no seu día se considerou a promesa da nova novela galega, *Fábula* (1980). Neste momento, a recreación dos anos da posguerra, a violencia e a morte como catalizador dos comportamentos e o pluriperspectivismo apuntado en “A fundición” e “Enterro” callan dentro dunha estrutura complexa na que a temporalización goza dun afortunado tratamento. Por dicilo brevemente, con esta novela Alcalá dá por fin coa liña do sempre por el homenaxeado Eduardo Blanco Amor¹⁸.

Nos pagos de Huinca Loo (1982), aínda dentro do ciclo ficcional, xa indica as pautas que tomará o autor no futuro. A atracción de ultramar empeza a facerse patente¹⁹: o emigrante ourensán pasa a converterse no propietario dunha extensa facenda pampeira debedora da novela tardogauchesca do arxentino Cambaceres ou dos orientais Carlos Reyles e Javier de Viana²⁰. Pero a segunda etapa do autor queda pechada coa súa produción máis ambiciosa, que tamén foi a máis polémica: *Tertúlia* (1985). Esta novela, que nacía para rachar, escindiu as dúas facetas que confluían en Alcalá: o fabulador volvía ás aventuras de “Látex” nesa ficción metadiexética que logo foi *Cárcere verde* e que segue a vereas das aventuras que marcou a filmografía americana dos oitenta; o cronista, pola súa banda, abandonaba os intentos de ficción realista anteriores para converterse en relator da realidade

18. No tocante ás referencias literarias, nunca deixan de pesar en Alcalá as lecturas infantís de viaxes e aventuras (Verne, etc.), nin as sombras máis densas dos grandes narradores do noso século: Otero Pedrayo (*vid.* Carballo Calero 1982: 374), Eduardo Blanco Amor e o mesmo Carballo Calero co seu ferrolán *Scórpio*.

19. Outro factor a ter en conta respecto da coincidencia con Blanco Amor, á parte da predilección pola crónica, é a omnipresencia do elemento americano: sexa dende a emigración (arxentina ou venezolana en *Voltar*, *Nos pagos de Huinca Loo* e as figuras illadas dos emigrantes en *A nosa cinza*) sexa como elemento exótico (Chico, en *A nosa cinza*, Celia de *Fábula*, ou a recorrencia amazónica en “Látex”, *Tertúlia* e *Cárcere verde*) apréciase en Alcalá a constante vocación dunha narración exterior.

20. Sobre o naturalismo na novela tardía gauchesca, *vid.* Benito Varela Jácome (1982).

diaria (tentativa iniciada en “O dez por cento”, aínda exenta da forte carga expresionista de *Tertúlia*).

A terceira etapa autorial de Xavier Alcalá nace tras dun período de silencio só truncado pola reelaboración de pezas anteriores (de aí *Fumes de papel* e *Cárcere Verde*). Pero só a partir de 1991 reestructura o que parece ser xa o seu campo de acción literario. De feito, a evidente factura de *Tertúlia* evidencia que non é factible a concorrencia nun mesmo texto dos asuntos que preocupan ó autor. Así, durante a época dos noventa Alcalá diversifica a súa vea autorial, que se por un lado produce relatos como *Contos das Américas* e *Contos do Impaís* (ambas de 1992), por outro aínda a súa paixón pola crónica de viaxes e mais pola xesta galega nas terras americanas dando paso a unha serie de crónicas e reportaxes literarias como *Los Ángeles Flash* (1989), *Latitude austral* (1991) ou *Viaxes no país de Elal* (1992), entre outros.

Pero a vea ficcional e novelística só estaba latente, e dese modo é como en 1996 sorprende a aparición de *Código morse*, unha novela que nos devolve á mellor narración do Alcalá dos oitenta nunha historia que sabe mesturar tanto a historia (con referentes na “novela de pazo”) como o espertar á idade adulta (en correlato con *A nosa cinza*) como a trama aventureira. Pero a novela, que inmediatamente gozou de boa acollida por parte da crítica e público, só era o avance da nova etapa que se acababa de abrir, e que chegaría a 1998 con *Alén da desventura*, premio Eduardo Blanco Amor de novela. Esta nova entrega afirma a Alcalá como un dos valores narrativos de continuidade das letras galegas, xa que nela sabe manter tódolos presupostos trazados anteriormente, cunha certa inclinación pola aventura de ambientación histórica na que non está exenta unha crítica mirada sobre o estado da sociedade actual.

2.2. O escritor no seu entorno

Da pléiade de narradores que se anunciaba a mediados dos anos setenta, poucos nomes ocupan hoxe un lugar e unha sig-

nificación na literatura galega. Precedido na década anterior pola impronta da chamada “Nova Narrativa” un amplo grupo de relatores víase incentivado polo auxe agoirado das letras galegas, que se desprendería inevitablemente da aparición de flamantes editoriais e de premios á creación narrativa. Avalados por estes galardóns medran en sona (e, con frecuencia, tamén en mérito literario) autores que non embargante pronto tomarán camiños ben diversos.

Pero a distinta sorte que correu cadaquén encádrase nun prazo medio dentro dunha panorámica de miras máis amplas. En efecto, non se pode ter en conta o groso daqueles autores, dos que non poucos foron flor dun día: moitos dos valores que no seu momento se aplaudiron (valores inherentes, de merecido recoñecemento) non transcenderon ó intre literario e hoxe carecen de actualidade e de significación.

Dentro deste panorama, a narrativa de Xavier Alcalá, que pertence á década dos oitenta (1975-1985), agora inscríbese na de fin dos noventa. Toma daquel período o carácter verista de intención social e unha técnica de vocación renovadora (dominio do tempo, actancialidade complexa). Do panorama daquel momento, os valores consolidados para a narración seguen sendo Carlos Casares e Xosé Luís Méndez Ferrín, que estenden a súa antolóxica produción ata os nosos días. Dos demais autores dos sesenta e oitenta, mantéñense de forma desigual Fernández Ferreiro e María Xosé Queizán e, en canto á promoción dos premios, acadaron unha posición prioritaria Víctor F. Freixanes e o propio Xavier Alcalá, mentres que Rei Ballesteros e Alfredo Conde se arredaron en cadansúa e personal concepción estética. Superada a paréntese que se opera nos inicios dos noventa entre unha literatura de consumo e intentos rupturistas, os narradores parecen inclinarse pola novela, ben en senso convencional ou ben “de xénero”. E é aquí onde Alcalá parece tomar unha alternativa definida, pois coas súas últimas producións encádrase nunha tendencia que toma da reconstrucción histórica aqueles factores que, se dunha parte avogan polos símbolos do discurso galego, por outra banda apelan ós mitos da actuali-

dade, encarnados estes na novela de aventuras seguindo o roncel dos clásicos universais: a aparición nos últimos tempos de novelas de ambientación histórica que reconstrúen a épica galega (*A Cidade dos Césares*, de Freixanes ou, noutro sentido, *Morning Star*, de Xosé Miranda) converxen coas dúas entregas de Alcalá, *Código morse* e *Alén da desventura* e, en certo modo, con impulsos máis universalistas como *O paso do Noroeste*, de Xavier Queipo.

Nesta elección pola crónica de viaxes e mais pola ficción aventureira se atopa Xavier Alcalá, que pode considerarse un cronista, un notario con estilo que rexistra os sucesos que emanan da vida —transvasada á fabulación—. Na elección que realiza, di que prefire vivir a intentar, e contar a esquecer en silencio.

III. A NOSA CINZA

3.1. *A novela no seu xénero*

A nosa cinza é unha novela que polas súas claves se sitúa no centro do que damos en chamar ciclo narrativo do neno. Mesmo se podería dicir que é paradigmática. A súa aportación ó metaxénero non radica na orixinalidade, senón na combinación de elementos e o achado dunha expresión axeitada á conciencia infantil ou, cando menos, de aparencia verosímil (non en van pasou a ser en poucos anos unha das lecturas máis populares entre os adolescentes galegos).

A redacción, entre 1972 e 1974, correu a cargo dun autor novel que despregou unha rara madurez á hora de crear personaxes e mais situacións; hoxe en día esa madurez queda perfilada pola traxectoria creativa de Alcalá, que volve ás orixes. A infancia de Xoán nos anos da posguerra, o sempre difícil paso ata a adolescencia entre a inseguridade e os medos e as propias experiencias forman, xunto a unha morixerada crítica social, a base do relato.

3.2. *Orixe e elementos temáticos. Autorreferencialidade e intertextualidade*

Os materiais empregados para a construción da peza proceden na súa maior parte do mundo real, e como tales son sometidos ó proceso de ficcionalización que posibilita a confección dunha memoria verosímil.

Pero dentro desta categoría, tamén se poden establecer distincións entre as experiencias vivenciais e os elementos que parten da fantasía (propia ou popular). Entre os primeiros, unha serie de aportacións son privativas do pasado do escritor: a pertenza a unha familia ideoloxicamente bipolarizada, a presenza ominosa do factor relixioso, a unidade familiar constituída por un médico pai de cinco fillos, etc. Coexisten con estoutros datos transmutados en materia literaria que se orixinan no medio en que se desenvolveu Alcalá; neste senso, o episodio se cadra máis evidente é o da morte de Souza, que ten como correlato un suceso similar que se fixo tristemente célebre no Ferrol dos anos cincuenta. O mesmo cabe dicir de personaxes que escapan da galería de tipos como o Piloto, a Tacatá ou algúns profesores do Instituto, sobre os que a pátina da fabulación fai efecto de lente deformante.

Ó lado destes elementos, propios da experiencia común, teñen cabida episodios que se orixinan na fantasía popular: mitos amparados nos tabús do corpo, coma a nudez de miss Pamela Barklay, ou o escándalo do sangue menstrual na igrexa²¹.

Paralelamente, tamén presenciámo-lo paso inverso: materiais (ficcionalis ou non) aproveitados noutras pezas do mesmo autor. Hai asuntos recorrentes no conxunto da narrativa de Alcalá que dan comezo en *O Larvisión*: “Águila negra” presenta á parella de cativos que en *A nosa cinza* serán Xoán e Avelino, e

21. Sobre este particular, véxase a recorrencia en infinidade de novelas e filmes de carácter social-realista que se deron en comunidades de forte tradición católica, como a española ou a italiana a partir dos anos sesenta, e sempre para abraio dun observador adolescente e varón.

que se repetirá en *Tertulia* (Avelino e Luís, correlato dos personaxes infantís). O mesmo cabe indicar do relato “Evaristo o do cine”, que entra en confluencia textual co episodio do brasileiro Chico e o veciño na hamaca: no conto do *Larvisión*, a voz da evocación é a de Toñito, que convence con bromas ó apoucado Xoán Xesteira (“deunos a fumar uns Chesters que lle mangara ó pai”) e a Bernardo (o fillo do médico) para ir molestar ó Evaristo, que dorme nunha hamaca pendurada da figueira. En *A nosa cinza* toman parte na fazaña o Chico, sempre a rir, Xoán, fillo do médico, e Luisito Hinojares (“Fiuncheiras”), que tiran ó home dunha figueira; “o fillo do Chesterfil” intervén noutro momento.

O mesmo cabe dicir de personaxes coma “O Piloto”, que merodea polo Larvisión e o mesmo Xoán, que logo ocupará o papel protagónico do desencanto en *Fábula* e que volve aparecer, transmutado, protagonizando *Código Morse*.

3.3. Elementos estruturais

a. Estructura

A estrutura da peza transcorre en función do discurso. Á diéxese central accedemos a través de dúas parénteses introductivas que por si mesmas falan doutros elementos como a perspectiva e o tempo. En primeiro lugar, a “Introducción” serve de encadre para os datos temporais e sociopolíticos, dos que se derivarán as relacións axenciais (determinadas pola guerra e a posguerra). O discurso narrativo en si preséntase como un exercicio de introspección pola que o narrador adulto vai lembrando o seu pasado. Esta primeira superposición de tempos calla na proxección das imaxes en sentido lineal, para o que a voz narradora serve de conductor.

A aparente simplicidade da estrutura narrativa correspóndese coa modalidade das memorias, nas que a evolución sen rupturas das accións contrasta coa progresiva superposición das diversas facetas dunha mesma focalización: o xogo pluridiscursivo que

establece o narrador adulto no diálogo coa sucesión do seu propio personaxe infantil. Neste senso, o exercicio perspectivista achará digna continuidade na moito máis elaborada *Fábula*.

b. Perspectiva narrativa

Se cadra, o primeiro que convén analizar é o punto de vista que se adoptou para a narración. Como xa se ten dito, *A nosa cinza* é unha peza que segue o esquema discursivo das memorias; xa que logo, debemos considerala non como unha autobiografía senón como un relato autobiográfico²², que se ve reforzado polo uso que a voz narradora fai da primeira persoa. Sen embargo, a perspectiva que se nos ofrece non é única, posto que conflúen varios modos de observación dende o mesmo foco de conciencia. En primeiro lugar hai que contar co factor da distancia: a voz narradora, identificada co personaxe adulto, recorda as impresións dun personaxe infantil. O feito de contar a cargo do Xoán adulto engade de forma automática unha dobre perspectiva, á que hai que engadir tódalas valoracións e afectos que corresponden ó Xoán cativo e que van mudando co paso do tempo.

No que se refire á visión deste personaxe cambiante son frecuentes as inclusións de detalles reveladores da emotividade infantil, como a lembranza das curas na consulta: “Rito misterioso, cunha morbosidade de queixumes, laios, soluzos e blasfemias que iamos espiar a Carmucha e eu por tras do vidro opaco da clínica, toda a nosa sensibilidade concentrándose no baixo ventre...”

Sen embargo, a distinta disposición do rapaz, mozo e adulto, non pode deixar de ser contradictoria, polo que dá lugar a situacións conflictivas en canto á información que o narrador nos

22. Segundo a definición que ofrece Carlos Reis, neste relato autobiográfico “é possível reconhecer de forma difusa (mais sem se afectar a condição de ficcionalidade que preside ao romance), a presença de parte ou da totalidade da vida do autor” (1987: 33); cf. *supra*, nota 10.

facilita. Esta crise prodúcese no momento en que a voz que conta (sempre fiel ás emocións experimentadas polo seu personaxe) se sente en discrepancia con respecto ó xuízo que enuncia. Nestes casos Alcalá (a quen asociamos coa conciencia valorativa do narrador) non quere que o lector acepte os xuízos do seu personaxe, pero tampouco desexa invalidalos cunha maior implicación do narrador; o buscado contraste de opinións, que conduce finalmente ó lector á información á que o autor apunta, vén dada por unha técnica de enxuizamento indirecto sobre os que actúa a voz do narrador dos modos seguintes:

1) Por defecto

O personaxe non dá comprendido algo que resulta obvio para o narrador e/ou outros personaxes da historia, ademais do lector —cáseque un narratorio— con quen a voz falante comeza este xogo. Asíciase este mecanismo a evolucións da conciencia, e a información que non se ofrece de inmediato é procesada ós poucos: Xoán, na súa cegueira relixiosa, non pode asimilalos poemas de Avelino, pero o narrador só conta: “Non o entendín. Relino, pero non o entendía”, sen intentar sequera aproximar un xuízo.

2) Por inducción

O narrador dá os datos limpos, sen comentarios, o que acada un especial valor semiótico. Neste caso é o contraste entre a asepsia e a cumprida información o que suscita o xuízo no lector. Prodúcese frecuentemente no referido á política franquista: o enunciado non pretende a invalidación, que xorde de seu. Isto ocorre coa descrición das clases de Política: “Pero o tal profesor resultou ser un home simpático, locuaz, que soubo converter a súa clase nunha hora esperada todas as semanas, unha hora de historias emocionantes de ‘flechas de falange’ como aquel que corría os ‘ro-

jos’ cunha chuvia de bombas de man, ou os que escaparan da casa nun tren perseguido pola aviación ‘roja’ para unirse aos ‘nacionales’, ou os que se enrolaron na Mariña para pasaren toda a Cruzada aguantando firmes o leme dun destructor, cun caldeiro entre os pés para vomitar e seguir aguantando”.

3) Por evidencia

A implicación do narrador é total, marcando un contraste por medio da ironía. Aparece asociada a actitudes persoais ou transitorias, de compoñente afectivo, e de forma especial en materia relixiosa. A selección sémica cobra aquí un importante papel, por canto contribúe á evolución dialóxica. Tal sucede na descrición de Luisito Hinojares: “Con voz aflautada e inflexións radiofónicas informoume acerca de si rapidamente”. Algo similar ocorre trala primeira comunión. “Eu estaba emocionado, sentíame puro, purísimo. Aínda tiven dúbidas de ir facer caca á noite polo que de noxo había na materialidade da defecación”. Do mesmo modo se desenvolve a “Introducción”, na que a educación das nenas se describe como un “patriótico, relixioso e musical proceso para faceren delas perfectas engrenaxes na máquina procreativa”.

Pero a elección desta perspectiva infantil distanciada modifica sensiblemente a noción temporal, que debe adecuarse á percepción subxectiva en diferentes circunstancias e que, ademais, require o uso doutros mecanismos técnicos que a seguir se verán.

c. O tempo

Derivado da particular perspectiva, o tratamento do tempo distingue con claridade entre o da historia e o da narración. Neste senso, cabe mencionar que parecen coexistir dous discursos: o da evocación propiamente dita (que parte dun foco de conciencia connatural ó relato) e outro, a cargo dunha voz allea á diéxese, que ten lugar na “Introducción”. Cada un destes dispón

dun tratamento temporal singular: na “Introducción”, o tempo da historia comeza nos primeiros anos do século e remata pouco despois da Guerra Civil. O tempo sufriu un proceso de redución que condensa o amplo período cronolóxico nun texto resumido. A esta visión distanciada corresponde igualmente o uso de formas verbais perfectivas, que dan idea do carácter pasado e pechado da fase que se conta.

O relato das memorias, en cambio, dá inicio no ano 1940 e remata en 1964. A exposición dos feitos corresponde a unha ordenación cronolóxica lineal con ausencia de marcos temporais explícitos. As únicas referencias neste senso sitúanse no comezo da Introducción (“Eu vin ao mundo a fins do verán do ano 47”) e mais ó enceta-lo primeiro capítulo (“A comezos do ano 40 os meus pais viñeron vivir na aldea”). Tódalas restantes informacións que permiten aproximar unha datación non se refiren a cifras e anos, senón a acontecementos de actualidade (sabemos, por exemplo, que o protagonista empeza Preu pouco despois do asasinato de Kennedy), un exercicio de temporalización moi verosímil tratándose do xénero memorias. O decorrer do tempo vén dado na novela, primeiro, pola superación de etapas: a “Introducción” dá conta dos precedentes familiares, e os capítulos seguintes xiran arredor dun elemento que marca a época (o avó Francisco no capítulo 11, por exemplo). A redución temporal é maior nos primeiros capítulos: a distancia temporal no momento da narración sobresa polo uso do imperfecto (o valor decorrente deste tempo faino ideal na técnica do telling) e na primeira páxina chega á redución máxima mediante o emprego do presente (*flash back* de matices audiovisuais, cando non proustianos: “Déixome caer na poltrona do cuarto de estar e concentrándome no silencio da moblaxe fría sinto encherse todo cunha fantasmagoría de imaxes que trato de recompor amorosamente, como quen xunta as pezas da vasilla atopada nunha evocación: —Meu rei, meu rei, meu caravel de cen follas... —É a verba apaixonada da Felisa, que me amou como ao fillo que nunca tivera—. Dous por dous, catro, dous por tres, seis, dous por... —Somos eu e a Carmucha a cantar matemáticas desusadas baixo a tutoría do avó Francisco”).

Esta primeira regresión desencadea a narración xeral. A partir da idade en que o protagonista é capaz de individualizar lembranzas, a redución temporal é menor, e un xeneralizado uso do perfecto axuda a mitigar-la distancia perspectiva, e que opera como un novo aspecto dinamizador no showing. Nestes momentos, a sucesión cronolóxica coincide cos cursos académicos.

Tamén en canto a este aspecto hai que ter en conta o valor do decurso temporal psicolóxico. O personaxe narrador impón a súa presenza distanciada no relato, máis demorado (“Así ía pasando a vidiña nosa”); pero a mesma voz perde forza nos treitos dialogais, disipando o factor distanciador. E nestes períodos é onde o tempo acada un particular significado dentro da diéxese: na casa da avoa, tres meses semellan unha eternidade, mentres que o factor sorpresa pode dete-lo curso da conciencia, fixada para nós no suceso polo procedemento do zoom narrativo (outra técnica audiovisual incorporada á nosa literatura polos autores dos sesenta). Por dúas veces se utiliza este mecanismo na peza, e ámbalas dúas son fitos na lembranza: a morte do Souza (“un pé entre dous madeiros, a planta horrendamente pálida ao sol... O Souza afogara, ¡afogara!, ¡¡afogara!!”) e a concepción da matrícula na reválida.

d. Espacio

A perspectiva narrativa tamén determina a concepción do espacio. Pero a esta categoría non se lle asigna no relato unha representación única, senón que multitude de espacios coexisten no universo de *A nosa cinza*.

1) Espacio físico

A acción desenvólvese en Ferrol e Cabanas, sen que se explicite en ningún momento a concreción dos escenarios. Sabemos que é unha vila mariñeira, aínda que non ten praia nin o

peirao é lugar de paseo. Fálase decote da ría, que cruzan en lancha, do instituto e mais da praza (Praza de España) onde xogan as pandas do narrador coa das Casas Baratas, dun depósito de madeiras nunha enseada (A Malata) e mais da Ponte das Cabras. A primeira infancia e mailo verán transcorren nunha aldea, prolífica colonia de veraneantes da vila que van pasa-lo estío á praia (A Madalena).

Hai un especial coidado en mante-lo anonimato destes enclaves, que contrasta, en cambio, coas detalladas e breves estancias en Santiago, Valencia e Ortigueira (vía Cedeira). O escenario humano (extrapolable ó común da xeración que na peza se move) segue sendo estático, e queda así desprovisto de riscos particulares.

2) Espacio social

Queda configurado en virtude dos grupos que o compoñen. Na escola conviven en notable contraste os fillos da burguesía local (Xoán, Luisito) cos rapaces procedentes da aldea (“A verdade era que eu non podía imaxinar os trapos descoidados do meu compa entre o requinte dos que me ían festexar a Eucaristía”). A mesma distancia se aprecia na colonia de veraneantes (“Por veces, as familias da ‘colonia’, sempre desexosas de exclusividade, organizaban guateques lonxe das olladas intrusas dos pailáns no Brisas”). Ambos universos relaciónanse cando é preciso, sen buscar outros intercambios. Dentro deste esquema, a amizade de Xoán e Avelino terá outra xustificación.

Por outra banda, os xogos das nenas e as aspiracións dos adultos translocen os intereses do medio: a posición social que dá o pertenceren a unha casta, a unha profesión de elite, a un grupo distinguido... Nese senso, o recoñecemento por parte dos piares das institucións é capaz de salva-la falla que separa os grupos. Para os nenos, o vello esfarrapado que aparece pola casa é un estraño, un pobre; será o abrazo de don Manuel o que o convirta, sen transición nin explicacións, nun señor.

3) Espacio psicolóxico

Existe outra distribución local asimilable ás anteriores que fala dunha categoría espacial anímica baseada no binomio aberto-pechado, que tamén se podería expresar como lixeiro-denso ou, en definitiva, como protector-adverso.

Espacio protector é o da casa propia (particularmente a da aldea) oposto á adversidade da casa da avoa; atmosfera densa é a creada nalgunhas clases, en contraposición ó quentor familiar. Pero tamén a rixidez dos comportamentos urbanos (mesmo na colonia de veraneantes) choca coa naturalidade do mundo rural, representado por Avelino. Do mesmo modo que o ambiente innominado do protagonista se transforma nun mundo asfixiante do que escapa a lugares con nome: así, as saídas a Santiago e Ortigueira serán válvulas de escape para a tensión acumulada, á par que se converten na promesa de recuperación do paraíso perdido²³.

Para finalizar, convén observa-la dicotomía “vida en Galicia” e a sucintamente mencionada “estancia americana”. A emigración toma corpo no contacto venezolano da familia de Avelino, de modo que o país americano acada o dobre papel da ameaza e da esperanza (“O Ave falábame das melloras introducidas na casa cos cartos suados polos pais e os irmáns en Caracas”) ó que tamén é común o exilio (a *Diáspora*): para o avó Francisco é a alternativa indesexada a unha situación de terror. Para as novas xeracións, o exterior (representado polos Beatles, pola *sweet little girl*) forma parte dunha imaxinación, un soño, unha necesidade.

e. Os personaxes

O universo actancial de *A nosa cinza* preséntase escindido en dous polos: o dos nenos e o dos adultos. Os cativos son, como é natural (máis aínda no metaxénero do neno), un reflexo das actitudes dos adultos. Así, cada un dos actantes infantís asu-

23. Godoy Gallardo (1979: 24).

me como seu o comportamento (social, humano, ideolóxico) dos vellos. Temos unha proba no conflito que enfronta a Fuco e a Lourenzo, trasunto da tensión ideoloxizada no seo da familia, como Avelino e Luís se converten en voceiros dun *modus operandi* social anticaciquil o un, sustentador do réxime o outro. Souza (e dalgún modo Seoane carallazo), pola súa banda, é o produto dunha infancia brutalizada que se rexe por códigos sociais de violencia. O desarraigo humano concrétese nas escasas relacións (positivas) que nenos e adolescentes manteñen cos adultos; mesmo dentro da familia, as supostas manifestacións de afecto conviven con explosións de violencia (a roupa luxada agoira malleira na casa). Por outra banda, a nenez de Xoán e da súa irmá transcorre nunha inexplicable felicidade: orfos de nai, o pai decote ausente, conseguen vence-la tristura ambiente mercede ó seu empeño en sentir cariño.

Aínda que a novela non conserva un esquema actancial tradicional, si se pode dicir que os personaxes teñen comportamentos consubstanciais ó ambiente ó que pertencen. As creacións humanas non participan dunha caracterización típica, pero, como é lóxico, cabe observar nelas actitudes que emanan do universo social (e sobre todo ideolóxico) do que participan e que representan. O mundo, como se vía entre os rapaces, está polarizalo en dúas órbitas ideolóxicas: os membros do Opus e grupos de catequese son a representación da sociedade patente (autoridade) e materialízanse na figura de dona Lucía; pola súa banda, o avó Francisco e don Manuel cerran as filas dunha sociedade latente (silenciada ou ausente) que alcanzamos non pola evidencia do que fan ou din, senón polo silencio, porque cubrímo-las lagoas destas informacións pola concorrencia con situacións, similares (galeguismo no exilio).

En canto a esta dualidade, evidénciase un dialoxismo anímico do narrador cara ós seus personaxes que leva a caracterizar ós deste segundo grupo con tintes heroicos. Así, Avelino chega case ó estereotipo literario: é o compañeiro ideal (forza e simpatía ó servizo da xustiza) que tódolos rapaces quixerían ter ou quixerían ser. Na súa versión xuvenil (Lourenzo) adquire

unha abraiante semellanza co Curros poeta, empirista e anticlerical. As simpatías do narrador con relación ó personaxe de Lourenzo lévano a esbozar un amago de benevolente crítica cando o describe “cheguevaresco, barba e pucha ao desleixo”.

Oposto á idealización de Avelino, Luís Hinojares é a convincente máscara do histrión que Alcalá non quere aceptar como propia. Xunto a eles, tanto Xoán como Souza supoñen unha creación literaria instrumental que, na épica escolar, cumpren cadansúa función na análise propiana²⁴.

3.4. Significación

a. Niveis de lectura

Como se ten apuntado a propósito do ciclo narrativo do neno, as claves significativas destas mostras adoitan inserirse nun nivel de significación que sobrepasa o encadre individual do autor e que dá pé a interpretacións de máis amplas miras, baseadas nunha eventual intertextualidade. Deste modo, *A nosa cinza* móstrase en primeira instancia como un texto de intención social, mais que transloce ó tempo unha acepción existencial.

1) O social

A nosa cinza é considerada xeralmente como unha peza de contido social. Definida como novela de iniciación (Tarrío

24. Desde este punto de vista, na superación das probas que se desprega na escola, Souza é o oponente, mentres que Avelino é o adxuvante. Pódese incluso propoñe-la extrapolación desta análise ó conxunto da novela. Entendido como a proba iniciática de abandono da infancia e entrada na madurez, e apoiado pola perspectiva infantil (con todo o seu valor antropocéntrico), o discurso transfórmase nunha proba que discorre entre as dificultades dos oponentes (a figura de dona Lucía lembra á bruxa) e o auxilio de figuras tan propicias como ineficaces (o pai).

1988: 203) e como novela histórica (Carballo 1983: 7), a ningún estudioso se lle oculta o valor testemuñal. Pero o aspecto social non dimana en si da simple galería de tipos ó estilo do costumismo de escenarios²⁵, nin á asunción dunha ética ou estética ideoloxizada.

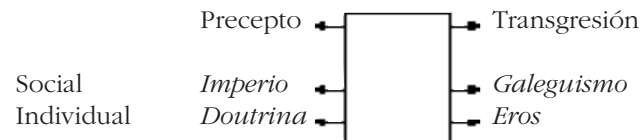
Pola contra, a observación crítica que o protagonista aplica ó mundo que o rodea (extrapolable a tódolos posibles nenos-protagonistas daquel momento) é o que define o carácter social (grupalo) desta peza. Neste senso, a dedicatoria é explícita cando reza “A miña xeración enteira”. De feito, toda a Introducción é a descrición da traxectoria social, política e anímica da Galicia medioburguesa: monárquicos trasnoitados, galeguistas no exilio, clero triunfador e un fascismo onnipresente e intanxible a quen ninguén coñece a cara, nin entende, pero ó que se teme. Desta conxuntura nace unha xeración.

“Aos que, comigo, entre pías doutrinais e consignas imperiais, se foron facendo persoa...” Neste senso, a primeira lectura define con claridade un posicionamento ideolóxico e, en consecuencia, unha mensaxe de denuncia. O universo infantil, como é o que o narrador nos presenta, é particularmente tendente á orientación binaria; pero tamén “a literatura ‘social’ opera con protagonistas bons e antagonistas maos. É maniquea”²⁶. Por unha e outra razón, o universo diexético da infancia e xuventude de Xoán queda determinado pola norma de conducta que imponen dúas coordenadas establecidas: unha social (política) e outra individual (relixión). O conflito deriva do abandono da norma; así, na órbita do prohibido actúan o galeguismo e o eros. A respecto disto, cabe sinala-la postura crítica que adopta o narrador, e que establece unha oscilación dialóxica entre o contado e o comentado; neste caso, os ataques máis directos fan branco no elemento doutrinal, mentres que os de carácter político son tímidos, centrándose na defensa moral das actitudes ga-

25. “E xa sabemos de abondo cómo o costumismo pode abortar unha posible novela”, segundo Tarrío (1987: 110).

26. Carballo Calero en “Prólogo a Alcalá” (1982: 373).

leguistas²⁷. Así Xoán se debate entre a imposición do precepto e o impulso da transgresión.



Paralelamente a isto non se pode esquecer a interpretación que gran parte da crítica fai da novela de protagonista infantil asociándoa ó compromiso social. Godoy Gallardo (1979: 131) enumera as constantes destas producións na posguerra: coñecemento da morte, experiencia amorosa e compromiso son as condicións que levan ó abandono da nenez, sempre como manifestación de rebeldía contra do momento do inferno (Guerra Civil). Nunha postura menos determinante tense sinalado que nestas pezas falan os nenos porque os adultos gardan silencio. En efecto, o silencio é unha entidade obvia na obra de Alcalá. A noción de silencio, unida á de tabú, rodean sempre a tentación do proscrito. Así, por exemplo, non se facilita ós cativos información sobre a prisión sufrida polo avó: “—Xa che dixen que os nenos non falan do que lles escoitan aos maiores. Moito coidadiño co que dis, ¿eh?... —acerca do avó había un misterio no que os nenos non debían sondar”. Os nenos pronto aprenden a mata-la curiosidade ou a disimulara; efectivamente, pouco máis adiante: “¡Matasen...! Era claro que non debía preguntar”. O mesmo ocorre “oín o Lourenzo cantar o himno galego ‘que non se podía cantar’”.

Pero as normas que rexen para o espazo regulamentado non son efectivas no medio natural, en que a vida parece transcorrer á marxe do rigor: respecto do embarazo da madrastra,

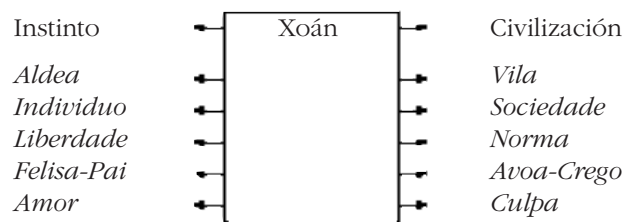
27. As mesuradas tintas políticas obedecen a un autocontrol censor debido á temperá data de redacción (verán de 1974); se cadra, tamén se deriva desta razón a elisión do concepto *nacionalismo* ó que diversos personaxes parecen adscritos. Claro que tampouco se pode falar de conciencia de clase nestas subtituladas “Memorias dun neno burgués”.

“¿que estaba a acontecer?, preguntábame eu e recordaba as cousas da preñez que naturalmente sucedían na aldea— mais, seguro de non obter resposta na familia, tan misteriosa para min ante o caso, fun calándolles as miñas dúbidas a todos”.

2) O existencial

Ademais da lectura social, máis inmediata, a novela pódese equiparar co conto tradicional en canto que relato dunha iniciación. Xoán, coma calquera dos protagonistas daquelas mostras populares, é o representante dunha infancia que se sente desprotexida (sempre orfos de nai) e que ten que loitar contra os fantasmas da inseguridade ata acadar unha posición fixa no mundo: unha certa madurez. Neste caso, o traxecto oscila entre a ameaza (a morte, a condenación) e o acougo (a familia, os amigos).

Dende este punto de vista, a transición do rapaz da nenez á idade adulta revélase unha vez máis como o paso do estado silvestre-individual ó represivo-social. O proceso educativo de Xoán lévao logo dun estado de protectora liberdade (encarnado en Felisa e Avelino) a acata-las normas dun medio que rexeita (a vila e o seu entorno humano).



O conflito defínese pola incapacidade do personaxe de conxuga-los dous mundos e, en consecuencia, a liberación final coincide coa decisión de incorporarse á banda das responsabilidades pola libre ascensión do amor e da morte (concepto agora unifica-

do), dos que ata o momento se dera evadido: “Unha sensación deliciosa adonouse de min: a garda civil viña prenderme polo de Jenny —a súa morte quizais— e eu entregaríame, gozoso, a purgar tantos pecados, todos os meus pecados, todos os meus noxos, as miñas dúbidas, as preguntas que necesitaba purgar”.

Neste aspecto, o silencio cobra novamente vida en contraposición coa verbalización (preguntas), e en particular co idioma que se emprega. A lingua do mundo do silencio é o castelán, mentres que a lingua silenciada é o galego (para falar co pai, coa Felisa, co Avelino)²⁸.

3) O simbólico

Xunto á lectura que chamamos existencial dáse unha interpretación simbólica na que os elementos temáticos atinxen unha ríca isotopía. Para acceder a estoutro nivel significativo teremos que invocar de novo a relación co conto tradicional, así como a carga arquetípica que soportan estas escuras narracións de encadre doméstico. O traxecto que media entre a infancia e a madurez evoca na fabulación o momento da revelación heroica. Contemplámo-lo personaxe que, arredado sen remedio e para sempre da furna protectora, procura un lugar certo baixo do sol.

Neste caso, a linguaxe simbólica artella a dualidade que se establece entre as estruturas diúrna (discurso racionalista, patriarcal; o cultural) e nocturna²⁹ (discurso prerracional, matrial; o

28. O nacionalismo (*vid. supra*) como cuestión cultural (non política) mostra aquí as raigañas románticas na rebelión do suxeito contra da norma social na procura dunha identificación que o redima. Véxase igualmente a necesidade de transcende-la *nada* (a cinza) que leva ó protagonista á situación final da catarse pola realización do amor e a morte.

29. Usámo-la terminoloxía proposta por Durand (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1983). Non obstante, cabe salientarse neste punto a adscripción do narrador ó universo matrial, do que atribúe cualidades de claridade e sinxeleza para as imaxes que o representan, mentres que pinta con tintes escuros e tortuosos as representacións patriarcais.

natural). A construción narrativa presenta unha ineludible tendencia diúrna (reflectida mesmo na forma lineal e progresiva do relato) que conduce a Xoán cativo a unha idade adulta (entrada no mundo da autoridade, da lóxica). Sen embargo, hai outra corrente de inercia vivencial que arrastra ó Xoán adulto a volver á caverna (momento inicial da evocación); establécese, pois, un momento cero de partida culpable do paraíso (parto e morte da nai) que permanece no tránsito ata un segundo momento, catártico, de separación total do mundo materno e ascensión do modelo patrial (coito e morte da avoa)³⁰. As dúas cosmovisións (diúrna e nocturna) atinxen diversas representacións, sempre contrapostas e actuando sobre o protagonista:

Ámbito	Matrial-telúrico	Patrial-solar
R		
e		
p	<i>Nai</i>	<i>Avoa</i>
r		
e	<i>Impulso sexual</i>	<i>Moral relixiosa</i>
s		
e	<i>Galeguismo</i>	<i>Réxime institucional</i>
n		
t	<i>Rebelión</i>	<i>Submisión/represión</i>
a		
c		
i		
ó	<i>O pecado</i>	<i>A culpa</i>
n		
s		

30. A simboloxía da grande-nai abrangue, por suposto, o universo do sexo; no seu encontro con Jenny lembra Xoán “Seguina por unha escotilla para dentro do barco a un cubículo tépedo e fondo, sen máis luz que a filtrada polos regandixos dun mamparo”. En correlación, véxase a dobre figura materna: a nai-Fina non coñecida (prerracional) e a nai-dona Lucía (racionalista).

O que suscita o desequilibrio é a antinatural imposición dun código sobre do outro: cando o personaxe intenta sufocalo que supón nocturnidade (cultivo da natureza material, impulso sexual, actitudes subxectivas) suplantándoa cos valores diúrnos (discurso relixioso, autocontrol). A resolución do conflito deriva da creación do andróxino: o personaxe consegue o equilibrio entre os compoñentes telúricos (xerminalidade) e solares (a cinza), que desbota como modelos excluíntes. Isto evidénciase no episodio do mítico santo André de Teixido, asociado a cultos necrolóxicos e da fertilidade, onde Xoán muda a súa actitude fronte ó sexo e a morte³¹, que ata o momento dera evadido. A partir de agora, acepta ambos fenómenos, que veñen formar parte do mesmo mundo na dobre fusión da morte de Jenny (pola súa man) e da morte da avoa.

b. O silencio redimido

Para Ortiz Osés (1979), a linguaxe é a facultade que une os extremos natural e cultural do mundo e do ser. Esta grande mediación da alma humana, que os teóricos lingüistas dotan dunha dobre función (comunicativa e cognitiva), aúna ámbolos valores nun exercicio de coñecemento dramatizado, e acada en *A nosa cinza* a aceptación da creación: o verbo redentor do caos (o Silencio).

O reino do silencio pesa sobre das realidades inherentes ó mundo do personaxe que emprende o esforzo de contar³²; así, o narrador comeza: “Déixome caer na poltrona do cuarto de estar e concentrándome no silencio da moblaxe fría sinto encher-

31. A morte é un elemento constante ó longo da obra. A morte da nai, determinante, é o resumo (tributo) das anteriores mortes familiares. A esta seguen diversos falecementos que se van gravando na aterrada consciencia de Xoán (o avó, o Piloto, o Souza...) e que sobreveñen tras dunha *falta*.

32. Este é un primeiro exercicio de dramatización no que o narrador baleira o saco dos recordos (a catarse que se inicia no momento da evocación e conclúe no episodio final). Tamén son de apreciar as referencias ó longo da peza a representacións teatrais a cargo do manchego Luisito Hinojares, isotipo de Xoán.

se todo cunha fantasmagoría de imaxes que trato de recompor amorosamente...” As claves da omisión verbal conforman un universo carencial de penuria humana, do que é indicio o tabú que rodea as actitudes humanas como a política e o sexo.

Fronte ó caos da incerteza, da escuridade, xorde a necesidade de rescata-las cousas por medio do nome: o rapaz busca no dicionario a palabra menstruación que aclare o enigma do tabú. Esta necesidade de dar nome ás cousas condenadas (dalgún modo, de re-crealas polo verbo) aplícase na obra a multitude de aspectos. No que á situación socio-política se refire, o primeiro paso vén dado polo pai nunha discusión con Lourenzo: “Calamos todos, porque sabiamos que a conversa podía conducir ao tema tabú da guerra que desfixera a familia do noso pai. En silencio rematamos peixe e froita”; pero o pai fala por vez primeira, e roto o silencio, a inocencia chega á súa fin (“aquela clareza con que meu pai e meu irmán explicaban o feito era dolorosa”). Desta primeira rachadura nacen os poemas sociais de Xoán.

O segundo muro cae pola sensualidade: “Os Beatles falaban nas súas cancións dun amor carnal, dunha poética luxuria que a moral católica había de rexeitar. Pero poucos captaban as letras, poucos coñecían o inglés dabondo”. A partir de aquí, é o erotismo o que atopa expresión verbal nos poemas.

A loita contra a aniquilación realízase en tódalas fronteas, dende o mesmo espírito da omisión, coa práctica da confesión ritual, ata o emprego do idioma silenciado e mesmo a propia entidade do discurso narrativo.

IV. BIBLIOGRAFÍA

4.1. *Xavier Alcalá*

a. Narración breve

“O estudante. Apuntes pra un romance”, *Grial* 33, Ed. Galaxia, Vigo, 1971, pp. 303-22.

Volgar. Seis personaxes e un fado. Ed. Galaxia, Vigo, 1972, reeditada por *Diario 16 de Galicia* en 1992.

“Evaristo o do cine”, *Grial* 53, Ed. Galaxia, Vigo, 1976, pp. 333-36.

A Fundición. Ed. do Castro, Sada, 1978.

O Larvisión e outros relatos. Ed. Xerais, Vigo, 1984.

“L. A. Flash”, en *Cadernos de Viaxe*. Ed. Xerais, Vigo, 1989.

“Far South”, en *Contos da Xustiza*. Ed. Ir Indo, Vigo, 1991.

Contos do impaís. Ed. Xerais, Vigo, 1992.

Contos das Américas. Ed. Xerais, Vigo, 1992.

Sucinto informe. Consellería de Cultura, Santiago de Compostela, 1992.

Relación de feitos de sangue. Ed. Laiovento, Santiago de Compostela, 1995.

Hotel Damasco. Ed. Nigra, Vigo, 1995.

b. Novelas

A Insua. Ed. Alvarellos, 1978.

A nosa cinza. Ed. Follas Novas, 1980; Ed. Nós, A Coruña, 1983; Ed. Galaxia, Vigo, 13ª reimpresión, 2008.

Fábula. Ed. Galaxia, Vigo, 1980.

Nos pagos de Huínca Loo. Ed. Nós, A Coruña, 1982; Ed. Galaxia, Vigo, 1991.

Tertúlia. Ed. Sotelo Blanco, Barcelona, 1985.

Fumes de papel. Ed. Vía Láctea, A Coruña, 1988; Ed. Galaxia, Vigo, 1ª edición, 2004.

- Cárcere verde*. Ed. Galaxia, Vigo, 4ª reimpresión, 2004.
Latitude Austral. Ed. Galaxia, Vigo, 1991.
Código morse. Ed. Xerais, Vigo, 1996; Ed. Galaxia, Vigo, 1ª edición, 2010.
Alén da desventura. Ed. Galaxia, Vigo, 2ª reimpresión, 1999.
 Triloxía Evanxélica Memoria:
 Entre fronteiras. Ed. Galaxia, Vigo, 2004.
 Nas catacumbas. Ed. Galaxia, Vigo, 2005.
 Unha falsa luz. Ed. Galaxia, Vigo, 2007.

c. Crónicas

- Arxentina*. Ed. Xerais, Vigo, 1990.
Viaxes no país de Elal. Ed. Galaxia, Vigo, 1992.
La Habana flash. Ed. Galaxia, Vigo, 1998.

4.2. Bibliografía xeral

- Amado Reino, Ana. *Xavier Alcalá* (traballo inédito). Departamento de Galego da Universidade de Santiago.
 Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*. Ed. Gallimard, París, 1978.
 Blanco Amor, Eduardo. *Os biosbardos*. Ed. Galaxia, Vigo, 1986.
 Blanco, Carmen. *Literatura galega da muller*. Ed. Xerais, Vigo, 1991.
 Carballo Calero, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea*. Ed. Galaxia, Vigo, 1981.
 ——— *Libros e autores galegos. Século XX*. Fundación Barrié, A Coruña, 1982.
 ——— “A modo de Prólogo”, en *A nosa cinza*. Nós, A Coruña, 1983.
 Cobas Brenlla, Xulio. *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*. Ed. do autor, Santiago, 1991.

- Gaspar Porras, Silvia. “Entrevista con Xavier Alcalá”, en *Grial* 131, Ed. Galaxia, Vigo, 1996, pp. 351-59.
 Godoy Gallardo, Eduardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*. Ed. Playor, Madrid, 1979.
 Lorenzo Rivas, Pilar. *Contribución ao estudo da novela de protagonista infantil e xuvenil na literatura galega contemporánea*. Ed. O Castro, Sada, 1981.
 Marco, Aurora. “Nenos e mozos na novela galega”, en *Grial* 75, Ed. Galaxia, Vigo, 1982, pp. 115-17.
 Ortiz Osés, Andrés. *Metafísica del sentido*. Universidade de Deusto, 1989.
 Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1974.
 Reis, Carlos e M. Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Almedina, Coímbra, 1987.
 Rodríguez Gómez, Luciano (Ed.). *Invitación á narrativa. (Antoloxía da narrativa actual)*, Ed. Xerais, Vigo, 1983.
 Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Ed. Gredos, Madrid, 1977.
 Tarrío, Anxo. *Literatura gallega*. Ed. Taurus, Madrid, 1988. ———
 — *De letras e de signos*. Ed. Xerais, Vigo, 1987.
 Varela Jácome, Benito. “Evolución de la novela Hispanoamericana en el XIX”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Luis Iñigo Mayoral ed.), vol. II. Ed. Cátedra, Madrid, 1982, pp. 91-133.

ÍNDICE

I. A NARRATIVA DA INFANCIA	3
1.1. <i>A novela de protagonista infantil</i>	3
1.2. <i>O Ciclo do neno en Galicia</i>	5
a. A xeración dos combatentes	6
b. Os fillos da posguerra	7
1.3. <i>Para unha caracterización da narrativa do neno</i>	10
II. XAVIER ALCALÁ	12
2.1. <i>O escritor e a súa obra</i>	12
2.2. <i>O escritor no seu entorno</i>	14
III. A NOSA CINZA.....	16
3.1. <i>A novela no seu xénero</i>	16
3.2. <i>Orixe e elementos temáticos. Autorreferencialidade e intertextualidade</i>	17
3.3. <i>Elementos estruturais</i>	18
a. Estructura	18
b. Perspectiva narrativa.....	19
c. O tempo	21
d. Espacio	23
e. Os personaxes.....	25

3.4. <i>Significación</i>	27
a. Niveis de lectura	27
b. O silencio redimido	33
IV. BIBLIOGRAFÍA	35
4.1. <i>Xavier Alcalá</i>	35
a. Narración breve.....	35
b. Novelas.....	35
c. Crónicas	36
4.2. <i>Bibliografía xeral</i>	36

