

## NARRATIVA BREVE: UN CAMINO DE DIVERSIDAD

Si existe un rasgo que permita individualizar la etapa que se inicia alrededor de 1975 -privilegiada por los cambios socio-políticos y económicos que se consolidan en los años finales de la década de los setenta- es el de la diversidad de voces, tendencias y temas que se vehiculan a través de la forma narrativa breve. Pongamos un ejemplo aleatorio. En el año 1988 conviven en el mismo espacio literario propuestas tan dispares como la heredera del realismo costumbrista (*Homes de tras da corda* de Carlos G. Reigosa), la novela-crónica (*Peito de vimbio* de Alfonso Álvarez Cáccamo), la narrativa de género (negro en el caso de *Catro novelas sentimentais* de Ramiro Fonte y de terror en *A lúa no cénit e outros textos* de Camilo Franco), la línea que introduce en la prosa técnicas habituales de la lírica (*Meta-relatos* de Claudio Rodríguez Fer) e, incluso, la narrativa más experimental y vanguardista (*Historias da cidade do deserto* de Xaquín del Valle-Inclán).

Puede suponerse así la dificultad que conlleva el empeño por delimitar brevemente las líneas básicas de los últimos 25 años, un cuarto de siglo donde afloran múltiples y plurales temáticas, formas de diversa índole y autores de obra heterogénea. Sin embargo, toda esta pujanza tiene sus raíces en el movimiento normalizador que se genera a principios de los años ochenta vinculado a instituciones de relevancia como los Concellos que patrocinan premios, las empresas de transporte usando de los libros de bolsillo como medio de promoción -por ejemplo, los "Contos do Castromil" o, muy recientemente, los volúmenes "Liñas Para-Lelas" de Renfe- y las Asociaciones Culturales que crean diversas plataformas divulgativas.

Paralelamente, la empresa editorial vive una etapa de esplendor que origina nuevos sellos, consolida los ya existentes y desarrolla una intensa actividad alrededor de la vía educativa, proceso que dinamiza las ventas y *encumbra* a determinados autores. En su papel difusor, las editoriales intentarán dar respuesta al debate crítico suscitado en torno a la necesidad de una "literatura de quiosco" (vista como forma definitiva de normalizar este proceso) creando colecciones que aproximen la narrativa al gran público pese a agrandar la dicotomía existente entre el canon establecido según criterios de calidad y la literatura que goza de los favores de la masa lectora. Se ofrecen así, bajo sellos como los extremadamente efímeros Tusitala o Pentalfa, la docena de títulos de "Relatos dunha hora" (creados en 1994 por Nigra) o la colección "Ferros" de Xerais, obras breves, de tema popular y con fuerte presencia del subgénero, precio bajo, formato austero y estilo accesible. De ellas sólo sobrevive "Ferros" como cajón de sastre donde Xerais edita aquellas obras que no encajan en ninguna de sus colecciones por no ir destinadas al gran público.

Sin embargo, el empuje definitivo para la prosa llega a través de los premios literarios que se consolidan como excelentes plataformas para crear una infraestructura que modernice la terna creación-edición-recepción aunque, con el tiempo, vayan perdiendo peso cultural y socioeconómico por primar, en algún caso, sobre la calidad, los criterios de ventas. Entre la prolija nómina de galardones de este período (Manuel Murguía, Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero, De Catro a Catro -ya desaparecido- o Café Dublín) destaca por méritos propios el Modesto R. Figueiredo (patrocinado por el Patronato del Pedrón de Ouro) que perdura desde 1976 como trampolín, sobre todo en los comienzos de los ochenta, para muchas figuras hoy consagradas<sup>i</sup>: Xavier Alcalá, Xosé Manuel Martínez Oca, Miguel Suárez Abel, Nacho Taibo...

Con la aportación de las voces ganadoras del Pedrón de Ouro se va engrosando un panorama creativo donde conviven autores de diversa procedencia: los que se inscriben, alrededor de los años cincuenta, en el movimiento de la "Nova Narrativa" (Xosé Luís Méndez Ferrín, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Camilo Gonsar, Lois Diéguez, etc.); aquellos que se desvelan en la madurez vital (Antón Risco, Carlos Mella, César Cunqueiro); los que, teniendo en la lírica su vehículo exclusivo durante los primeros años ochenta, compaginan verso y prosa a partir de entonces (Manuel Rivas, Ramiro Fonte, Xosé Ramón Pena, Manuel Forcadela, etc.); las voces que comienzan a despuntar en los noventa (Ramón Caride Ogando, Fran Alonso, Bieito Iglesias, Xavier Queipo, Jaureguizar...) y las promesas más jóvenes -Inma López Silva, Antón Riveiro Coello o Xesús Manuel Marcos-, descubiertas en certámenes para menores de 30 años como el Biblioteca Nova 33 y el Casa da Xuventude de Ourense.

Esta distribución permite a algunos críticos<sup>ii</sup> señalar ciertas diferencias entre la narrativa de los ochenta y los noventa. La primera estaría dominada por unas pautas uniformizadoras que se traducen en una prosa directa, testimonial, a través de la cual se muestran asuntos vinculados con la realidad inmediata usando técnicas no experimentales. Sus representantes se enmarcan, casi totalmente, en la llamada "Xeración do Pedrón de Ouro" y compaginan la novela con el relato: Martínez Oca, Alcalá, Alfredo Conde... Más tarde, coincidiendo con la regresión que sufre la poesía a mediados de los ochenta, las obras iniciales de Manuel Rivas y Suso de Toro marcarán, no sólo el apogeo de la prosa, sino las tendencias de las que parten algunos de los discursos narrativos finiseculares: la prosa minimalista que deriva en lírica de lo cotidiano y el fragmentarismo.

Por otra parte, en estos años se consolida una literatura de subgénero orientada a cubrir ciertas carencias, a veces creadas ficticiamente<sup>iii</sup>, de nuestra prosa. El género negro-policial es el que recibe el mayor impulso con colecciones y premios específicos por más que la mayoría de sus productos acabe reflejando tópicos

cinematográficos y literarios ajenos a nuestra realidad social, aunque últimamente los autores se esfuerzan por introducir elementos más reconocibles como el narcotráfico. De este signo son las obras de Ramiro Fonte (*As regras do xogo*, 1990; *Soños eternos*, 1994), Manuel Forcadela (*Contos interruptus*, 1992; *Anxélica*, 1994), Bieito Iglesias (*Miss Ourense*, 1994), Ramón Caride Ogando (*Os ollos da noite*, 1990; *Crónica de sucesos*, 1991) o Roque Morteiro (*Seis cordas e un corazón*), etc. El género de terror, por su parte, enlaza con la tradición más arraigada a través de los sucesos extraños y esotéricos (Xesús Manuel Valcárcel: *Contos nocturnos*, 1985; *O Capitán Lobo Negro*, 1995 y *Os ollos da sentinela*, 1996), recrea ambientes psicológicamente opresivos (Camilo Franco: *En malos pasos*, 1995; Paco Martín: *Tres historias para ler á noite*, 1992 o Xosé Miranda: *O demo na orela*, 1996) o recurre a los conflictos bélicos como fuente de discordia (Xosé Fernández Ferreiro: *Co medo nas mans*, 1997 o *Ruído. Relatos de guerra* (1995) de Miguel Anxo Murado) transformando así al miedo en elemento de denuncia social. En cuanto al resto de subgéneros no pasan de ser anecdóticas las muestras de que disponemos como las obras de ciencia-ficción *Lumefrío* (1994) de Ramón Caride Ogando o *Galaxia lonxana* (1995) de Lois Fernández Marcos.

Una de las líneas más exploradas hoy en día es la que introduce en la prosa elementos míticos tomados de la tradición ancestral. Así Manuel Rivas, en *En salvaxe compañía* (1993), establece una comunicación directa entre el mundo fantástico - estructurado a su vez en dos niveles: el compuesto por los seres transmigrados en animales y el que se afianza en una simbología sebastianista creada alrededor del mito del Antiguo Reino de Galicia<sup>iv</sup>- y el de los humanos con sus conflictos inherentes. De esta forma, Rivas hace de nuevo hincapié en uno de los rasgos propios de su obra: el choque entre el mundo rural y urbano que ya se encontraba explícito en *Os comedores de patacas* (1989) y *Un millón de vacas* (1991), por más que en la primera pese mucho la problemática propia del adolescente protagonista (drogas, conflicto generacional...) y la heterogeneidad de los relatos en la segunda no permita establecer una tipología dominante.

Sin embargo, esta tendencia también permite construir obras de iniciación, alegóricas (por ejemplo, *Tres sombras góticas e unha rosa* (1995) de Lois Diéguez) o puramente inscritas en lo fantástico con personajes y hechos maravillosos (los príncipes, meigas y dioses de Manuel Lourenzo González en *As paisaxes compartidas* (1996); la utilización por parte de Marica Campo en *Confusión e morte de María Balteira* (1996) de trasgos, duendes y galanes transformados en animales; o las lumias y demás seres fantásticos retratados por Antón Castro en *Vida e morte das baleas*, 1996). A veces esta prosa se enmarca en ambientes históricamente lejanos representados con mayor o menor fidelidad histórica. Así, Salvador García-Bodaño se

retrotrae al siglo XVIII en *Os misterios de Monsieur d'Allier* (1993), Xesús Rábade Paredes sitúa en la época de la Inquisición *Branca de Loboso* (1991), Henrique da Costa ambienta *Mar para todo o sempre* (1992) durante las conquistas de Ultramar y Carlos Mella construye un mundo futuro en *Luces de Fisterra* (1995). Al mismo tiempo contamos con una brillante narrativa de viajes representada por las obras de Xavier Alcalá (*Contos das Américas*, 1992) o Antón Avilés de Taramancos (*Nova crónica das Indias*, 1989), además de por los relatos heterogéneos recogidos en el volumen colectivo *Caderno de viaxe* (1989).

Por su parte, el registro humorístico, que constituye una de las líneas de mayor arraigo en nuestras letras, se va diversificando en esta época gracias a la asunción de matices múltiples como la ironía, la parodia, el sarcasmo, etc., mezclados con el dominio de técnicas que integran un juego ameno de fantasía y realidad. Los mejores frutos de esta tendencia están en las obras de Alfonso Álvarez Cáccamo (*O Eco de Ramallón*, 1992; *Catapulta*, 1995; *Contos mamíferos*, 1998) y Gonzalo Navaza (*Erros e Tánatos*, 1996) donde queda patente el sentido lúdico de la literatura. En ocasiones, este registro deriva en la parodia de géneros (Isy New con el western *Por unha présa de machacantes*, 1997) basando la hilaridad en el anacronismo de los sucesos y la repetición sin sentido de los tópicos del modelo.

La actual tendencia biografista recoge el testigo de los conjuntos de *Semblanzas* de Álvaro Cunqueiro -hasta el punto de que algunos críticos llegan a denominar como "Cunqueirismo" ciertas formas narrativas que optan por centrarse en el retrato de múltiples personajes aún en detrimento de la acción y la trama- para legarnos obras como las de Xavier Lama (*Os moradores da nada*, 1995), Miguel Vázquez Freire (*Galería de esquecidos de Feliciano Lobelos*, 1993) o Olegario Sotelo Blanco (*Contos de indianos*, 1994) mostrando sus particulares visiones del mundo desde una proximidad a lo fantástico o a la denuncia social (la represión franquista o los efectos de la emigración sobre quienes la vivieron), respectivamente.

En buena medida, la llegada de los poetas a la narrativa ayuda a consolidar una prosa plena de elementos líricos que se relaciona con la corriente más intimista, próxima a formas de expresión subjetivas, con narrador en primera persona y atendiendo a la problemática interna de un ser conflictivo. El amor, la dimensión existencial, el desgarrar ante el sufrimiento y la muerte se manifiestan en obras como *A luz dos desnortados* (1996) de Xosé María Álvarez Cáccamo y cruzan todas las colectáneas de relatos de Úrsula Heinze (*Remuíños en coiro*, 1984; *Confidencias*, 1992 y *Polas rúas de Padrón*, 1994). En el polo opuesto, se sitúa la reacción contra el realismo costumbrista sumido en un pintoresquismo decimonónico vacío de significado que algunos autores -principalmente, Carlos Reigosa en *Homes de tras da Corda* (1982) y *As pucharcas da lembranza* (1985)- intentan superar en base a la agilidad

narrativa mezclada con un dominio técnico digno y la introducción de dimensiones etnográficas. Sin embargo, la reacción más radical contra esta tendencia se encuentra en el realismo sucio que retrata ambientes metropolitanos marginales desde una visión crítica e incisiva con los desequilibrios de la sociedad y las problemáticas urbanas (drogas, paro...). Este hábitat permite al autor mostrar su dominio del lenguaje de jerga y de las técnicas expresivas fragmentarias por ser las más adecuadas para reflejar el conflicto entre el ser humano y un entorno hostil que origina obras como las de Xosé Cid Cabido (*Días contados*, 1991; *Oralmente pola boca*, 1997) o Fran Alonso (*Cemiterio de elefantes*, 1994).

Por su parte, la narrativa más vanguardista llega de la mano de diversos autores y de una heterogeneidad formal que puede derivar tanto en la llamada "prosa bravú" (concreción teórica del movimiento musical del mismo nombre: *A tralla e a arroutada* (1995) de Xurxo Souto) como apoyarse en la desrealización (Xavier Queipo: *Ártico e outros mares*, 1990; *Contornos*, 1995 y *Mundiños*, 1996), abrir el texto al impacto de las técnicas audiovisuales (Antón Reixa: *Transporte de superficie*, 1990) o construir una literatura de base antropológica (Emilio Araúxo: *Tempos serodios*, 1996). En esta tendencia se enmarcan igualmente un cúmulo de obras que logran desdibujar las fronteras intragenéricas hasta el punto de que muchas de ellas se construyen por la fusión de formas y técnicas de otros géneros -lírica, ensayo o periodismo- derivando en textos herméticos como los de Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo: *Microtopofanías* (1992) o Xosé Cermeño: *Ciencia de facer as camas* (1994). A su vez, la intertextualidad permite a algunos autores construir una obra global al margen de que se experimente con nuevas formas estructurales o se vehicule en prosa o verso. Es el caso de Fran Alonso y de ciertas referencias omnipresentes en el *corpus* de Manuel Rivas.

Por tanto, durante el último cuarto de siglo se van consolidando para la narrativa breve en gallego las vías que, entrados los años ochenta, la crítica apuntaba con vistas a captar bolsas de lectores (creación de una literatura de quiosco; debate sobre la rentabilidad de los subgéneros, etc.) mientras, tanto desde el punto de vista temático como formalmente, se alcanza un grado de diversidad inaudito hasta el momento que conjuga las líneas más clásicas y tradicionales con el vanguardismo más rotundo.

TERESA SEARA *Ínsula*, 629, maio 1999, pp. 29-30.

---

<sup>i</sup> Se llega a hablar incluso de una generación del Pedrón de Ouro. Vid. FERNÁNDEZ REI, F., "Os relatos curtos do Pedrón de Ouro 84" en LIÑARES GIRAUT, X.A., *Nun cuarto para agardar*, Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1985.

<sup>ii</sup> Básicamente Silvia Gaspar en "A narrativa excéntrica (1985-1995)", *Grial*, 127, 1995 (monográfico), pp. 317-332.

<sup>iii</sup> Aunque esta afirmación puede parecer desmesurada no lo es tanto si pensamos en cómo se introduce el género erótico en nuestra lengua: Edicións Xerais propone a diversos autores escribir relatos de este signo para incluir en los volúmenes *Contos eróticos/eles* y *Contos eróticos/elas*, ambos de 1990. La tendencia solamente será continuada -de forma pura y exclusiva- por Xulio Valcárcel en *Anel de mel* (1991).

<sup>iv</sup> Alrededor de la esperanza en restaurar el Antiguo Reino de Galicia se apoya una teoría mítica -al estilo del sebastianismo portugués o del arturismo bretón- que sostiene la pervivencia de ese mundo caballeresco con sus seres transformados en diversos animales. Manuel Rivas en *En salvaxe compañía* opta por enlazar la tradición legendaria del último rey de Galicia con la literatura épica representada por la obra de Eduardo Pondal a través de los cuervos que son los depositarios del legado perdido.