

ARTÍCULO ORIGINAL

# Ramón Piñeiro, Carlos Casares e a “Nova Narrativa”

Teresa Bermúdez Montes

*bermudezteresa@uvigo.es*

Facultade de Ciencias da Educación e do Deporte. Pontevedra  
Universidade de Vigo

**RESUMEN:** En este trabajo nos ocupamos del significado de las dos primeras obras de Carlos Casares en el ámbito de la literatura gallega de posguerra. Pretendemos poner de manifiesto la singularidad de la poética narrativa de Casares y su independencia de la denominada “nova narrativa galega”. Para esto nos serviremos tanto del análisis de las tendencias estéticas imperantes (enmarcadas por el galleguismo de posguerra) como de la propia obra narrativa.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura gallega, Siglo XX, Posguerra, Galeguismo, Galaxia, Piñeiro, Casares, Narrativa.

**ABSTRACT:** A study of the meaning of *Vento ferido* and *Cambio en tres* -Carlos Casares' books published during the Sixties- has been made in the scope of the Galician Postwar Literature, with the purpose of showing the singularity of Casares' narrative and its independence from the so-called "nova narrativa galega" (New Galician Narrative). In order to this, we use the analysis of the prevailing aesthetic tendencies (in the frame of the Galician Postwar Nationalism) and also the analysis of the author's narrative itself.

**KEY WORDS:** Galician Literature, 20th Century, Postwar, Galician Nationalism, Galaxia, Piñeiro, Casares, Narrative.

---

Fecha de recepción 14/04/2009 · Fecha de aceptación 30/04/2009  
Correspondencia : Teresa Bermúdez Montes  
*bermudezteresa@uib.es*  
Universidad de las Islas Baleares  
España

## 1. INTRODUCCIÓN

Carlos Casares (Ourense 1941-Vigo 2002) foi un dos máis destacados escritores galegos do século XX. A súa andaina literaria iniciouse co libro de relatos *Vento ferido* (1967) e coa novela *Cambio en tres* (1969), obras sobre as que se centra este artigo. Foi autor tamén de *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975), *Os escuros soños de Clío* (1979), *Ilustrísima* (1980), *Os mortos daquel verán* (Premio Losada Diéguez 1987), *Deus sentado nun sillón azul* (1996) e *O sol do verán* (2002), publicada postumamente.

Moi novo, Casares incorporouse na súa cidade natal á tertulia de Vicente Risco (Enríquez, 1992: 11), membro da xeración Nós a través de quen se iniciou na lectura de textos galegos. Anos despois,

recén chegado á Universidade de Santiago, conectou deseguida co núcleo galeguista de Ramón Piñeiro.

## 2. CASARES E A SÚA ÉPOCA. O GALEGUISMO DE POSGUERRA. RAMÓN PIÑEIRO E A XERACIÓN GALAXIA

Por diversos motivos, a figura de Ramón Piñeiro resulta indispensable para entendermos o marco en que se xerou a literatura galega de posguerra. Eixo do galeguismo e director literario de Galaxia, erixiuse en orientador dos camiños polos que a literatura galega debía discorrer, co obxectivo de potenciar a recuperación do galeguismo e de propiciar a súa continuidade.

Ao longo das décadas dos cincuenta e sesenta do pasado século, Piñeiro desenvolveu a súa liña de pensamento ideolóxico-cultural en diversos artigos, prólogos e cartas socráticas. Entre estes textos, destacan a “Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa e do seu remedio, desde a ladeira dun castro lugués”, a “Carta a Novoneyra” e a “Carta a Daniel

Cortezón Álvarez”. Para Piñeiro, a singularidade filosófica de cada pobo tende a expresarse na continuidade das características do seu pensamento filosófico, ou ben, en ausencia dun grande desenvolvemento da filosofía, “nas raíces espirituais en que se afinan as creacións culturais que personalizan a estes pobos” (González, 2003: 16). E este sería o caso galego.

Insistiu en expoñer a necesidade de que a produción literaria transparentase a definición das esencias do *ser nacional galego*. Para Piñeiro, herdeiro da filosofía alemá e do grupo Nós, cumpría “partir da propia realidade espritoal se queremos facer cultura galega, cultura nosa” (Piñeiro, 2005: 37-38, 19-11-1953). Consideraba que a “persoalidade espritoal de Galicia” (*volksgeist*) residía no desenvolvemento e, polo tanto, na continuidade da súa cultura, verdadeira materialización das esencias nacionais. A literatura (como parte da cultura) adquiriría así unha especial transcendencia como instrumento para representar e proxectar a identidade nacional galega, ou, como diría Piñeiro, a nosa *personalidade espiritual*.

Como consecuencia, aconsella aos novos escritores interesados en sumarse ao proxecto cultural galego un compromiso cos fundamentos da galegitude, e di: “debemos de percurar (...) que as nosas aportacións á cultura galega acaden a fondura esencial das “formas fundamentás” e acaden a plenitude orixinal do “contido” do noso tempo e da nosa persoalidade individual (...). Por ista vía é por onde se chega á identificación plena e total co verdadeiro ser de Galicia” (Piñeiro, 2005: 40-41, 19-11-1953).

Deste xeito, sinalar as notas esenciais galegas equivale a descubrir as raíces do noso ser espiritual (Piñeiro, 1974: 143). Piñeiro establece así os “factores esenciais da cultura galega”: fantasía, lirismo, humorismo e sentimento da paisaxe. Convértese no voceiro do galeguismo e da orientación estética dos intelectuais agrupados en Galaxia, pois neste esquema de pensamento coinciden tamén Fernández del Riego ou Carballo Calero. Mais non todos os escritores, especialmente nas novas xeracións, compartirán esta perspectiva esencialista herdada da época Nós, como veremos.

Ademais, Piñeiro consideraba que a literatura galega achegaría unha perspectiva capaz de enriquecer o panorama das literaturas da época. E a diferenza residiría no feito de que “a crisis espritoal creada pola socialización do home contemporáneo [sería] en Galicia menos profunda e aguda que

noutros lugares”. Para vencer a crise precisaríase dunha “revalorización da liberdade”, obxectivo para o que Galicia estaría mellor situada que o resto de Europa, en opinión de Piñeiro, pois conservara a relación coa natureza do mundo rural, o sentimento e a liberdade imaxinativa, fronte ao racionalismo e o individualismo urbano das sociedades avanzadas (Piñeiro, 2005: 87-92, 24-3-1957). Isto é así dado que Galicia

“conserva aínda o tesouro espritoal que Europa perdeu: a liberdade de espírito, única capaz de “crear” ese mundo de beleza raiolante e gozosa que o home anda a percurar riba da terra desde sempre. Ese mundo é o arte, e non nace da realidade obxetiva senón da intimidade do home” (Piñeiro, 1951: 107).

Xa que logo, na literatura galega debería estar presente esa perspectiva peculiar, única, que nos identificaría como galegos (Alonso Girgado, 2004: 50-51). Así, expresou o temor a que o seguimento de tendencias estranxeiras se enraizase na nosa tradición literaria, pois na mente de Piñeiro existía unha oposición a certo tipo de literatura (a existencialista e obxectalista, por considerala deshumanizada), que se fixo explícita na súa análise da situación da literatura europea e norteamericana da época, mesmo antes dos seus ecos na literatura galega (Forcadela, 2005; Piñeiro, 2005).

## 2. A RENOVACIÓN E AS NOVAS XERACIÓNS. A REVOLUCIÓN NARRATIVA DE RODRÍGUEZ MOURULLO

Na Galicia da década dos 50 comeza a recuperarse o pulso narrativo cortado coa guerra, partindo do restablecemento da tradición de Nós (con Otero Pedrayo como supervivente da preguerra) xunto co popularismo de Fole e a creatividade de Cunqueiro como principais expoñentes individuais.

As novas xeracións galegas, con Mourullo como pioneiro, buscaron ferramentas técnicas novas que lles permitisen referirse á realidade da época. Así, Mourullo achegará unha nova actitude á nosa literatura, sen complexos por mostrarse receptivo aos aires de actualización da narrativa que se respiraban en todas as partes do mundo. As dúas coleccións de contos que publicou (*Nasce un árbore*, en 1954 e *Memorias de Tains*, en 1956) contaron cunha espectacular acollida por parte dos seus compañeiros de xeración, que as recibiron como unha auténtica revolución no discurso narrativo. Os vellos galeguistas –malia saudaren a incorporación dunha

nova voz á cultura galega, pola trascendencia que supuña dar ese salto xeracional na difícil conxuntura da ditadura franquista— viron con receo a nula “representación da realidade espiritual”. En efecto, os contos de Mourullo incorporan novidades técnicas, veñen marcados polo simbolismo e transcorren en espazos sen identificación, con personaxes innominados ou reducidos a unha inicial aos que apenas lles pasa nada, illados pola incomunicación, sometidos a unha profunda desorientación e alleamento. Entre a xente de Galaxia, estes trazos interprétanse ben como froito dunha profunda falta de compromiso con Galicia, ben como unha veleidade estranxeirizante e mimética, allea á galegitude. Nesta liña, Piñeiro compartiu preocupacións con Carballo Calero acerca do “desequilibrio” das letras galegas da época (1962), que estarían “demasiado entregadas a correntes ultrapirenaicas” (Alonso Girgado, 2004: 50-51, 15-1-1962). Mourullo, molesto pola incompreensión cara á súa obra patente nalgunhas críticas, respondeu cunha carta aberta, a “Carta a Manuel Antonio” (La Noche, 26-1-1957). Alí apelaba a un paralelismo co poeta para defender os propios posicionamentos estéticos e para denunciar a incompreensión sufrida por ambos, como representantes da vangarda literaria galega nun momento da historia. De feito, a “Carta” vai dirixida ao grupo dominante, isto é, ao clan galeguista de Galaxia (como axentes da institución literaria) con Piñeiro á cabeza. A partir dese momento, Mourullo abandonou a escrita en galego así como a actividade nos círculos galeguistas.

Mais xa nada foi igual. O espírito de renovación de Mourullo —materializado na vontade de construír o discurso en liberdade, sen cingirse á tradición galega anterior nin á representación dunha “personalidade esencial”— non marchou con el. A súa obra demostrou aos mozos con vocación de escritores que outra narrativa era posible. Deu lugar a un cambio de mentalidade en Méndez Ferrín, por exemplo, quen pasou de querer escribir como Cunqueiro a procurar outros camiños, ata incorporar novidades como o obxectalismo. M<sup>a</sup> Xosé Queizán compartirá esa óptica de innovación, de literatura urbana e de incorporación de novas técnicas, no polo oposto do realismo máxico (Cunqueiro), da literatura de base popular (Fole) ou da herdanza decimonónica e de Nós (Otero Pedrayo, Carballo Calero). Camilo Gonsar ou Vicente Vázquez Diéguez, desde posicións ben diferentes, explorarán novos vieiros. Méndez Ferrín (Sucasas, 1965) creou unha etiqueta para agrupar os escritores e escritoras novas, autores

de obras que pretendían camiñar a carón dos raís establecidos: bautizounos como “nova narrativa”, tomando o nome do nouveau roman francés, daquela en auxe. Dadas as reservas coas que a xeración do grupo Galaxia e parte da crítica vían unhas innovacións que lles parecían carentes de autenticidade, parecía conveniente reforzar a renovación galega servíndose do paralelismo con ese fenómeno. Detrás desa escolla estivo a consciencia de que agrupar esas producións xustificaba a incorporación de novidades e, deste xeito, permitiría unha máis sólida proxección de futuro da literatura. No fondo, máis que mimetismo do estranxeiro, tratábase de tentar superar as propias limitacións, sempre nun contexto histórico de ditadura e represión, e de expresar as sensacións de angustia que iso provocaba.

Pero Piñeiro, cando agromaron estas obras que incorporaban as novidades da narrativa contemporánea (dos chamados “novos narradores”), cualificou o fenómeno de “aberrante” (Alonso Girgado 2004: 51, 15-1-1962), malia que Galaxia publicou a meirande parte delas —a partir de Rodríguez Mourullo— na colección “Illa Nova”, que xurdira da vontade de proporcionar un espazo editorial para as novas voces. Con todo, segundo o testemuño de Casares o amplo maxisterio de Piñeiro (e da órbita de Galaxia) non se traduciu nun dirixismo estético directo por parte dos integrantes do grupo Galaxia. Para el, non se deron desde Galaxia nin directrices nin indicacións estéticas, máis alá das preferencias de cadaquén.

A valoración dun compañeiro de xeración de Casares (Arcadio López Casanova) resulta moi reveladora da posición estética dos integrantes de Galaxia. Coincide con Piñeiro (e o grupo dos “vellos”) en interpretar como allea e estranxeirizante certa narrativa dos novos. Nun texto de finais dos anos sesenta, afirmase respecto de Mourullo que, se ben foi un “grande revolucionario” e a súa renovación do enfoque narrativo resultou enriquecedora, non o foi tanto a inautenticidade provocada pola identificación “cun mundo de prestado, tomado desa parábola cegadora que cruza por Joyce e Kafka” (López Casanova, 1967), na temática. Ademais, considérase lamentable a repercusión que Mourullo tivo noutros escritores que comezaban, pois

*“o feito representaba un tentador perigo no que desgraciadamente viñeron caer outros escritores da súa mesma xeneración. Nunha palabra: foise establecendo unha “escola mimética” que non se*

limitou a recoller as innovacións técnicas – enfoque, construción, expresión–, sinón que, amais, fixo seu o mundo deses escritores-modelo (hasta desembocar na simple imitación do ouxetivismo), cando *o certo é que, como agudamente sulñou hai tempo Ramón Piñeiro, ise mundo non podería corresponder nunca a unha auténtica cosmovisión do home galego (...)* entre outras cousas porque a imaxe que se nos amosa, pra nada i en nada é coincidente ca imaxe espritoal, co “talante” que se nota de vez na nosa comunidade” (López Casanova, 1967). (Cursiva nosa)

### 3. VENTO FERIDO E CAMBIO EN TRES DE CARLOS CASARES

E a alternativa para superar ese afastamento de Galicia desde a modernidade chegou, para alivio de moitos, da man da narrativa de Casares. A súa obra leuse como a superación do conflito entre a estética de compromiso coa representación do “ser espiritual” de Galicia que defendera Piñeiro e mais a denominada “nova narrativa”.

#### 3.1. Un libro de contos: Vento ferido

Vento ferido (Galaxia 1967) naceu da vontade de contestar o “mito Mourullo” e de erixirse como alternativa a aquel xeito de narrar. Casares deixou constancia desa vocación de opoñerse á narrativa de Mourullo e de demostrar así que se podía renovar tamén doutro xeito, como demostra este fragmento:

“Todo o mundo falaba de Mourullo. Eu lin *Memorias de Tains* e non me convenceu. Vin que dificultaba moito o contacto cos lectores, que pra min debe ser sempre condición esencial á literatura, vía que a súa lectura era máis un esforzo de vontade, unha obriga moral que se impuña a si mesmo o lector que un placer... *Vento ferido*, con máis ou menos acerto, quixo ofrecer unha alternativa neste sentido facilitando a chegada ao lector” (Fernández Freixanes, 1982: 284-285).

*Vento ferido* reúne doce breves relatos –algúns deles publicados xa na revista Grial en 1965 (1)– presididos polo realismo, a presenza da violencia individual e social e o desenvolvemento do monólogo. O tratamento da violencia, sobre a que a vontade do suxeito non posúe control ningún, é central na meirande parte dos relatos (“Cando cheguen as chuvias”). Así mesmo, destácase a presenza dunha calor intensa que produce o alleamento dos personaxes (“A tronada”, “O xogo da

guerra” ou “Xudas”), como acontece en boa parte das narracións de Pavese (O demo nos outeiros ou A lúa e as fogueiras, por exemplo), con quen tamén coincidiu na importancia concedida á figura do personaxe (Bermúdez, 2007), así como na abundancia de personaxes infantís nestas dúas primeiras obras (“O outro verán”, “Xudas” ou “Vou quedar cego”). Como o escritor italiano, Casares ocupouse tamén da análise do inconsciente, daquilo “primitivo e salvaxe” (en “O xogo da guerra”, por exemplo). Por outra banda, o ton fatalista que domina algúns dos relatos, cun protagonista movido por forzas alleas, lembra a atmosfera d’O estranxeiro de Camus.

A localización concreta de personaxes, tempo e espazo e a concreción das anécdotas expostas, de carácter realista, individualizan a obra e o estilo do autor (Noia, 1992: 134; Vilavedra, 2000: 483-484). O realismo concíliase coa presenza do subconsciente e o monólogo interior (Forcadela, 1994: 114), principal elemento de renovación discursiva nesta primeira obra. Por outra banda, nesta colección danse trazos que logo tamén se manifestarán en *Cambio en tres*, como o predominio da temática da violencia e morte, así como das sensacións opresivas.

*Vento ferido* gozou dunha recepción moi favorable por parte da crítica e do público (Fernández del Riego, 2000: 229). No artigo ao que aludimos antes, López Casanova (1967) cualificábo de “clásico” das letras galegas por encarnar –xunto con Gonsar– a superación desa “inautenticidade creadora” dos narradores novos. Contesta deste xeito a Mourullo na súa reivindicación de “escribir nun tempo e nun lugar” (“Carta a Manuel Antonio”). López Casanova insistiu en opoñer *Vento ferido* á denominada “nova narrativa”, na que se autoincluían autores como Méndez Ferrín e Queizán naquela altura. Individualizando a obra de Casares e vinculándoo con Gonsar, este crítico presenta *Vento ferido* como mostra do que sería unha narrativa válida na tradición galega, capaz de harmonizar galegitude e modernidade e allea a calquera tipo de mimetismo respecto de fenómenos estranxeiros, como o *nouveau roman*. En definitiva, *Vento ferido* acadaría así aquilo que propugnaba Piñeiro para a literatura galega, isto é, acadar un valor universal a partir do propio: “chegar á universalidade desde o máis particular, peculiar e persoal”. Casares posuía xa que logo o “valor do artista: saber ser universal” (López Casanova, 1967).

En xeral, a crítica destacou o realismo e valoraba como positiva a sensibilidade no tratamento dos personaxes, ao percibirse o “acercamento psicolóxico cheo de amor polo ser concreto” (López Facal, 1967: 253). No tratamento da realidade, destacou o carácter vivencial e a autenticidade, así como o feito de non caer nun “xogo esteticista” (López Facal, 1967: 253). Tamén se saúda o tratamento “directo” da realidade e conclúese que *Vento ferido* marca un punto de inflexión respecto da narrativa da década anterior producida polos *narradores novos*, na medida en que respondía a outras preocupacións ben distintas (Carro, 1967). En sintonía coa órbita de Piñeiro, coinciden diversos críticos (Carro, López Casanova) nunha lectura que sitúa *Vento ferido* no lado oposto a *Memorias de Tains*, pois representaría a volta de Galicia á narrativa.

### 3.2. A novela *Cambio en tres*

Pola súa banda, *Cambio en tres* (Galaxia 1969) naceu marcada pola vontade de innovar a expresión literaria e polo compromiso coa problemática social galega. Ademais, é proba dunha continuidade de temas, preocupacións e técnicas que se presentaran xa en *Vento ferido*. Elementos ou anécdotas deseñados antes en forma de conto desenvólvense agora con maior amplitude e cun novo enfoque.

En *Cambio en tres*ponse de manifesto a crueldade do aparato represivo do Estado contra os individuos, así como a explotación da clase traballadora e a necesidade imperiosa de emigrar, a través da historia dun personaxe galego. As cifras da emigración que sufría Galicia eran moi elevadas: a metade da emigración total de todo o século concentrouse entre 1951 e 1970. Casares presta atención a esta gravísima problemática e tamén a cuestións de carácter político, como a denuncia da opresión da ditadura ou a alusión aos feitos da guerra civil. Xa quedara patente o tratamento do tema en “Xudas” ou “Coma lobos” (*Vento ferido*), ata o punto de provocar unha intervención da censura que ordenou retirar o libro. Esta característica mostra sintonía co interese pola problemática social de autores como Pratolini, Vittorini e Pavese. Casares matizou a súa postura afirmando que aceptaba a literatura social “nos seus postulados éticos”, aínda que a refugaba “literariamente” (Calvo, 2003: 24, 125). De feito, no caso de Casares pódese considerar que o interese social precisa da figura concreta dun personaxe para acadar forza expresiva, isto é, precisa

do filtro dun individuo e do seu drama a escala humana para facerse presente (Bermúdez, 2007).

A crítica coincide en sinalar a polifonía, o estilo indirecto libre, o monólogo interior e o pluriperspectivismo como trazos fundamentais desta obra (Forcadela, 1994; Gaspar, 2002; Noia, 2002a; Noia, 2002b). Combínase unha vontade de experimentación cunha intención de denuncia, que aparece nun nivel profundo, nun espazo identificable e cun tratamento do tempo marcado pola anacronía, desde a subxectividade da memoria. En definitiva, Casares fixo narrativa moderna experimentando cos recursos, coa denuncia como obxectivo último, sempre desde a perspectiva de individuos concretos e por medio de anécdotas concretas. Porén, máis adiante rexeitaría esta novela e negouse a reeditala, probablemente por ser a máis afastada da liña que domina o conxunto da súa produción.

*Cambio en tres* obtivo no seu día escasa recepción crítica, mais a acollida foi positiva. Leuse como portadora dun estilo novo e como representante da “última hora dunha rutina” anterior e xa superada. Saúdase o seu aire novidoso, con influencia fecunda da novelística contemporánea (Joyce ou Kafka) pero sen restarlle galeguidade ao desenvolvemento da novela (Álvarez Martínez, 1969).

## 4. A SINGULARIDADE DE CARLOS CASARES

Na súa xeración, Casares singularízase grazas á súa escolla en primeiro termo do compromiso coa realidade, para deixar nun plano secundario as cuestións técnicas (2). Aínda que en *Cambio en tres* bota man dalgunhas parábolas, faino para poñelas ao servizo da denuncia social nun contexto de represión política e censorial. Desde o inicio, con *Vento ferido*, aflora a vocación da comunicabilidade, co fin de “dar un reflexo da realidade, e non dificultar a lectura, a comprensión dos textos” (Bermúdez, 2002).

Malia isto, tense insistido en que a intención de Casares era participar no movemento rupturista iniciado por Rodríguez Mourullo, a denominada “nova narrativa galega” (Noia, 1992a: 133-134). Así, en *Vento ferido* e *Cambio de tres*, teríase materializado unha “determinación” de “facer narrativa moderna experimentando cos novos recursos técnicos”, combinada con intención de denuncia da situación social e política (Noia, 2002b: 39). As obras son incluídas na “nova narrativa” ao pouco de seren publicadas, no marco dun traballo académico (Noia, 1969), no que se tenta harmonizar

a presenza do realismo coa conexión co *nouveau roman* francés, atribuíndolles a estas obras un obxectivismo que casa mal coa subxectividade de narradores e personaxes no discurso narrativo.

Sinalouse tanto a presenza de trazos que vincularían esta obra coa chamada “nova narrativa” (3), como a doutros que a individualizarían respecto doutros textos agrupados baixo esa etiqueta. Neste sentido, algúns autores recoñecen que Casares constituiría un caso particular entre os *novos narradores*, xa que puido coñecer as obras anteriores (Noia, Monteagudo), escolmar os aspectos que lle parecían máis interesantes e estar ao tanto da acollida obtida polos textos (Noia, 2002a e 2002b). Pero o certo é que para Casares unha “nova narrativa” non resiste unha análise literaria rigorosa, na medida en que el non compartiu referencias nin modelos literarios con Mourullo, Méndez Ferrín ou Queizán. Cuestionou a idoneidade desta etiqueta na medida en que “non se pode considerar nin xeración, nin escola, porque faltan os nexos. Os autores dos que se soe falar teñen en común teren nacido despois da guerra, pero pouco máis” (Bermúdez, 2002). Tampouco existían mestres e, en todo caso, Casares só recoñecía a Pavese e Pratolini no lirismo, e Camus no existencialismo (Rei, 1990: 167).

E, indo máis lonxe, chegouse a establecer un vínculo entre a súa narrativa e o *nouveau roman*, afirmando que escribe *Vento ferido* “cos presupostos de Robbe-Grillet” (Noia, 2002a: 135), pois *Pour un nouveau roman* (1963) xa estaba traducido ao castelán e gozou de difusión nos “ambientes universitarios e literarios dos anos sesenta” (Noia, 2002a: 135).

Resulta difícil defender unha tal influencia, na medida en que no caso francés se produce a disolución do personaxe –que aparece como ser desdubuxado, dificilmente definible, anónimo e por veces fantasmagórico, como correlato dunha sociedade en que o individuo xa non é central–, mentres que en Casares prima a intención social e un tratamento realista de personaxes e argumentos. Nunha lectura atenta destes dous primeiros libros non se detecta proba dese influxo, máis alá do lirismo subxectivo dunha Marguerite Duras no conto “Agarda longa ó sol” (*Vento ferido*). Con todo, a influencia de Duras en Casares foi estritamente individual e debedora do particular estilo da escritora, cun obxectivismo de carácter lírico.

Ademais, manifestou repetidamente que o *nouveau roman* nunca lle interesou, nin sequera como lector (Fernández Freixanes, 1982; Rei, 1990).

Como consecuencia diso, Casares insistiu en autoexcluirse en numerosas ocasións da denominada “nova narrativa”, que el mesmo restrinxiu –en todo caso– a aquelas producións inspiradas ou herdeiras do calco do *nouveau roman* francés, isto é, as primeiras novelas de Méndez Ferrín e Queizán, *Arrabaldo do norte* e *A orella no buraco* (Casares, 1974: 125).

De calquera xeito, o *nouveau roman* foi un fenómeno eminentemente francés, que xermolou a consecuencia dos traumas creados pola historia recente do país galo, pois “formulou e formalizou esa imposibilidade de narrar saída da segunda guerra mundial” (Wolf, 1995: 210, tradución nosa). Así, “o terror da Historia provocou, nos autores do *nouveau roman*, a fobia polas historias” (Wolf, 1995: 210). No ámbito francés, o propio *nouveau roman* está agora sendo cuestionado en diversos estudos. Roger-Michel Allemand prefere falar de *horizontes de converxencia* (Allemand, 1996: 35) e defende o termo “*mouvance*” (4), isto é, esfera de influencia, fronte á consideración de movemento.

De volta ao ámbito galego, as obras de Casares posúen poucas características en común coas obras doutros “novos narradores”, de quen non foi admirador. De Méndez Ferrín, por exemplo, Casares só apreciaba os relatos realistas que escribira a partir dos setenta e non os da primeira etapa (precisamente a que se adoita considerar integrante da “nova narrativa”). Do resto dos autores, só salvaba os contos de Camilo Gonsar (Bermúdez, 2002), ao tempo que confesou a fonda pegada que Cunqueiro ou as *Cousas* de Castelao deixaron nel. Tamén negou a vinculación cunha atmosfera de influencias compartidas por membros de xeracións próximas e destacou a continuidade na súa obra (5). A opresión, a violencia, o alleamento, o absurdo son temas presentes en *Vento ferido* e *Cambio en tres*, pero isto débese máis á súa óptica particular de repugnancia pola violencia que a certo espírito da época.

Como narrador, Casares destacou de si mesmo dúas características. En primeiro lugar, a visión do mundo: “*sub specie narrationis*” (Casares, 2003: 273). En segundo lugar, unha decidida vocación cara á ironía, cara ao riso, así como a vontade de desdramatizar, o rexeitamento “instintivo polo dogmático e serio”; tamén a preferencia polo “vidro transparente” fronte ao “vidro coloreado” como filtro para ollar a realidade e presentala na literatura ou, dito doutra maneira, a aposta polo *realismo*. Esta vocación foina expresando ao longo de toda a súa a vida, practicamente en todas as súas

intervencións. Non gustaba do ton simbólico dos relatos de Mourullo e Méndez Ferrín (Calvo 2003: 24), para decantarse pola “literatura que falara da realidade” (Casares, 2003: 277). Casares reiterou que prefería “falar do que coñecía, da vida real”, para manifestar máis adiante: “así escribín *Vento ferido*, un pouco seguindo as miñas vellas tendencias e outro pouco en contraste co que se facía” (Calvo, 2003: 122). Pódese dicir que os eixos fundamentais da narrativa de Casares son a procura da *comunicabilidade* e o *realismo* (Bermúdez, 2007).

Na liña de Pavese, Casares declaraba que “tendía máis a conta-las cousas que a analizalas ou reflexionar sobre elas, e levábo a cabo sempre cun certo sentido poético, lírico” (Calvo, 2003: 121), refugando as descrições exhaustivas. Tamén como Pavese, Casares sèrvese de experiencias e observacións persoais como materia prima das tramas. Así, apróveitanse espazos, escenarios reais e paisaxes da infancia.

As narracións de Casares participan en boa medida do humanismo e da filosofía do absurdo representadas pola liña de Albert Camus. Casares non perdeu ocasión para deixar constancia do impacto que lle causara a lectura de Camus “desde o punto de vista da sensibilidade humana” (Calvo, 2003: 24). Con el compartiu o *interese polo conto* e polas formas breves da narración, que tamén o emparentaba con Pavese, como sinalou el mesmo.

Casares pretende contar historias reais, auténticas. A lealdade histórica e o compromiso social domina a súa narrativa nesta primeira época, na procura do reflexo da memoria da colectividade a través das historias de individuos concretos. Neste sentido, Casares non compartiu o rexeitamento da estética de toda narrativa española contemporánea no que militaban outros autores galegos deste período (Méndez Ferrín, Mourullo, entre outros “novos narradores”), que preferían incorporar elementos de Kafka, Faulkner ou, como vimos, da literatura francesa (Riera, 1997: 70).

## 5. CONCLUSIÓN

Na nosa consideración, debería pesar máis a afirmación da individualidade de Casares que a súa inclusión nunha “nova narrativa” galega. Serían dous os aspectos centrais en Casares que o afastan desa etiqueta: por unha banda, “a recreación de mundos recoñecibles, próximos e concretos (e non fantásticos ou simbólicos)”, e por outra “a vontade de saír dun círculo reducido de lectores militantes para achegarse a un público amplo” (Monteagudo 2003). Esta vocación de comunicar explica a hexemonía do

realismo e a centralidade da figura do personaxe (coas súas vivencias e sensacións), así como o recurso á técnica do monólogo (Monteagudo, 2003).

Respecto destas dúas primeiras obras, a singularidade de Casares maniféstase tanto na lectura que se fai del desde o propio campo literario (a literatura galega), como nas características da súa obra (realismo, interese social, emprego do monólogo, asimilación de determinadas influencias europeas, mais sen seguimento do obxectalismo). Co neorrealismo italiano como principal referencia, asumiu o compromiso social xunto co reflexo da realidade na súa crudeza, sen renunciar á tenrura.

Casares contribuíu á diversificación e vitalización do discurso narrativo galego, na etapa de represión na que viron a luz as súas primeiras obras. Porfiou en defender a súa individualidade e en desmarcarse da adscripción a un grupo ou tendencia (“nova narrativa”), cuxa pertinencia cuestionou como escritor e como filólogo. Na súa presentación como escritor, ofreceu xa unha alternativa ao que se denominou “nova narrativa”. Por todo isto, non deixa de resultar paradoxal que nos manuais de historia da literatura Casares sexa situado nun grupo que el non só non recoñeceu, senón que contestou explicitamente.

Na nosa consideración, a súa foi unha viaxe persoal, desde o compromiso e a liberdade de escolla no que respecta ás referencias estéticas, na que tivo a mestría de acadar que callase a alianza entre modernidade e compromiso.

## NOTAS ACLARATORIAS

1. “Cando cheguen as chuvias”, “Monólogo”, “Agarda longa ao sol” e “Diante do retrato”. *Grial* 7, 1965.
2. Casares comezou a escribir nunha conxuntura na que cumpría modernizar a emerxente literatura desde o punto de vista técnico, labor ao que se entregou pero sen renunciar a un realismo formulado como “autoesixencia” (Calvo, 2003: 125).
3. As características que provocarían a adscripción da produción casariana da década dos sesenta no movemento denominado “nova narrativa” galega son: a preocupación tecnicista no relativo ao emprego da ruptura temporal, os innovadores procedementos enunciativos (fundamentalmente a introdución do monólogo interior) e as descrições obxectalistas, así como a presenza constante da violencia e da represión ambiental (Noia, 2002a: 136).
4. Unha “mouvance” (esfera de influencia) consiste nun “conxunto de franxas inestables, cuxos elementos converxentes comparten dun xeito máis ou menos duradoiro certo número de escollas conceptuais e técnicas:

a cohesión inestable do *nouveau roman* fúndase na práctica poética de obras irreduciblemente individuais” (Allemand, 1996: 3 e ss.). Tradución nosa.

5. “Creo que hai unha continuidade na miña obra. Non foi froito do “espírito da época” que aparecesen entón estes temas de violencia. Eu creo que no fondo, a repugnancia que me produce a violencia, tanto no plano físico como no plano moral, física ou intelectual (a intolerancia, o dogmatismo), probablemente vén porque fun educado nunha sociedade asfixiante. (...) Eu vivín nese ambiente de violencia e repugnábame” (Bermúdez, 2002).

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Allemand, R.-M. (1996). *Le nouveau roman*. Paris: Ellipses. Col. Thèmes et études.
- Alonso Girgado, L., Cuquejo Enríquez, M. y Fariña Miranda, C. (Eds.) (2004). *Cartas de Ramón Piñeiro a Ricardo Carballo Calero*. Cadernos Ramón Piñeiro V. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-CIRP.
- Álvarez Martínez, L. (1969). Cambio en tres, en *La Voz de Galicia*, 1-6-1969.
- Anónimo (1969). Carlos Casares y Cambio en tres, en *Faro de Vigo*, 26-4-1969.
- Anxo (1967). *Vento ferido*, libro de Carlos Casares, en lingua gallega, en *ABC*, 1-12-1967.
- Bermúdez Montes, M. T. (2002). *A narrativa galega de posguerra. Os intentos de renovación (1950-1971)*. Tese de doutoramento, Universidade da Coruña.
- Bermúdez Montes, M. T. (2007). A influencia europea en *Vento ferido* e *Cambio en tres* de Carlos Casares. *Simposio Internacional Carlos Casares*. Ourense, 15-12-2007.
- Carro, J. (1967). La densidad lírica de la prosa de Carlos Casares, en *La Noche*, 6-4-1967.
- Casares, C. (1974). González Suárez-Llanos, Camilo. En *Gran Enciclopedia Gallega. Tomo XVI*. Gijón: Silverio Cañada.
- Casares, C. (2003). O morcego e as bolboretas. Ensaio de auto-poética. En F. DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA e H. MONTEAGUDO (Coords.): *Carlos Casares, a semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 273-277 [Casares, C. (1991): “O morcego e as bolboretas”. *Encontro de escritores galegos e portugueses*. Documento sonoro: [www.culturagalega.org](http://www.culturagalega.org)].
- Enríquez, X.M. (1992). *Guía de lectura de Ilustrísima*. Vilaboa: Edicións do Cumio.
- Fernández del Riego, F. (1996). *A xeración Galaxia*. Vigo: Galaxia.
- Fernández del Riego, F. (2000). *Un epistolario de Ramón Piñeiro*. Vigo: Galaxia.
- Fernández Freixanes, V. (1982). Carlos Casares, os dereitos do escritor. En *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- Forcadela, M. (1994). *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Forcadela, M. (2005). Diálogos na néboa: Álvaro Cunqueiro e Ramón Piñeiro na xénese da literatura galega de posguerra. *Cadernos Ramón Piñeiro (VIII)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Franco Grande, X. L. (2004). *Os anos escuros. A resistencia cultural dunha xeración*. Vigo: Galaxia.
- Gaspar, S. (2002). El universo narrativo de Carlos Casares o retrato del mundo tras un cristal. *Quimera*, 217, pp. 34-37.
- González Fernández, A. (2003). Lírica e metafísica no proxecto filosófico de Ramón Piñeiro. En *Ramón Piñeiro: dúas lecturas*. Cadernos de Ramón Piñeiro I. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 15-40.
- González Fernández, H. (2001). Galicia, o com subjectivar la diferència. *Congrés Internacional Álvaro Cunqueiro i Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona, 22-24 de novembro.
- López Casanova, A. (1967). *Vento ferido*, de Carlos Casares, en *El Progreso*, 4-6-1967.
- López Facal, X. (1967). Un acercamento a *Vento ferido*. *Grial*, 16, pp. 252-253.
- Monteagudo, H. (2003). O espello á beira do camiño. Carlos Casares na cultura galega. F. DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA e H. MONTEAGUDO (Coords.): *Carlos Casares, a semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 17-45.
- Noia Campos, M. C. (1969). *Vento ferido*: que representa o libro de Casares na prosa galega contemporánea. *Grial*, 23, pp. 98-100.
- Noia Campos, M. C. (1992). *A nova narrativa galega*. Vigo: Galaxia.
- Noia Campos, M. C. (2002a). A narrativa de posguerra. En VV.AA: *Galicia. Literatura*. A Coruña: Hércules de Ediciones, tomo XXXIV.
- Noia Campos, M. C. (2002b). Casares en la Nova Narrativa galega. *Quimera*, 217, pp.38-39.
- Piñeiro, R. (1951). Carta a Álvaro Cunqueiro, trovador galego, falándolle dos males presentes de Europa



e do seu remedio, dende a ladeira dun castro lugués. *Cadernos Grial* 3. *Presencia de Curros y D<sup>a</sup> Emilia*. Vigo: Galaxia, pp. 103-107.

Piñeiro, R. (1956). Carta a Daniel Cortezón Álvarez En D. Cortezón: *As covas do Rei Cintolo*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, R. (1956b). Carta a Novoneyra. En U. Novoneyra: *Os Eidos*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, R. (1965). *Paisaxe e cultura*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, R. (1974). *Olladas no futuro*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, R. (2002). *Da miña acordanza*. Vigo: Galaxia.

Piñeiro, R. (2005). *Cartas a un mozo galego. Correspondencia con Xosé Luís Allué 1953-1967*. Vigo: Galaxia.

Rei Núñez, L. (1990). *Oficio de escritor*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

Riera, M. (1997). De lingua, tradicións literarias e outros gais. Entrevista a Carlos Casares. *Quimera*, 158-159, pp. 69-74.

Rodríguez Mourullo, G. (1957). Carta a Manuel Antonio, en *La Noche*, 26-1-1957.

Sucasas, X. (1965). A Lingoa e os libros: María Xosé Queizán na Nova Narrativa Galega. *Vieiros*, 3.

Wolf, N. (1995). *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*. Genève: Droz.