



# Ourense de auga e pedra

Carlos Casares  
Manuel Sendón

# Textura descriptiva e espazos literarios na produción narrativa de Carlos Casares

**María López Sáenz**

Universidade de Santiago de Compostela

Os achegamentos á modalidade descriptiva adoitan estar presididos por unha tendencia dominante: o enfoque mimético. Este enfoque fai énfase no obxecto descrito e mesmo establece unha clasificación dos textos descriptivos en relación a el; mais, evidentemente, non é a única perspectiva posible neste tipo de análises. Os traballos pioneiros de Franco Moretti (1997) abriron unha liña emerxente no eido dos estudos da representación literaria dos espazos que se desenvolveu posteriormente, dando lugar a diversas cartografías literarias e á análise dos modos nos que a representación mediante mapas pode levar ao campo da representación visual a dimensión espacial dun texto literario.

Podemos inserir a Carlos Casares dentro dunha ampla nómina de autores, vencellados á cidade de Ourense, que a recrearon literariamente ata o punto de conformaren un fenómeno que ten sido reiteradamente salientado e que foi denominado coa expresión “singularidade da Auria Miñota”, empregada por Ramón Villares na súa *Historia de Galicia* (2004: 402) para referirse á confluencia arredor desta cidade de intelectuais e escritores<sup>1</sup>. Non cabe dúbida de que, na súa plasmación literaria de Ourense, Casares segue unha tradición que conta cos precedentes de Lamas Carvajal, os homes da Xeración Nós ou Eduardo Blanco Amor, por citarmos só algúns dos nomes máis senlleiros pertencentes a

ela, nin tampouco de que é unha figura destacada no asentamento do espazo urbano no ámbito da literatura galega. Ourense é, en palabras de Dolores Vilavedra, o “particular Macondo de Carlos Casares”, unha cidade “caleidoscópica” e “mutante” segundo a novela, por veces urbana, episcopal e decimonónica ou “blancoamoriantemente proletaria” (Vilavedra 2002: 40).

Así pois, unha cartografía do Ourense literario, ou dos espazos da produción literaria de Casares, resultaría de sumo interese; pero cómpre non esquecermos que a relevancia da dimensión descriptiva na produción deste autor transcende a súa vinculación ao espazo ourensán,

1 No mesmo sentido exprésase, por exemplo, Bieito Iglesias (2002: 31): “Carlos Casares y Ourense. Es decir, Casares y un territorio de ficción (...) balizado por cierto número de escritores que, desde el siglo XIX (...) y sobre todo en las primeras décadas del XX (Vicente Risco, Otero Pedrayo, sus diáconos y epígonos) han erguido sobre los pilares de la nostalgia y el dolor”.

como demostra a atención explícita que estes aspectos recibiron nas reflexións metaliterarias do autor.

A incorporación da cidade na obra de Carlos Casares vese favorecida pola estética dominante na que se insire e pola súa vontade de renovación, que atopou no escenario urbano un xeito de distanciarse respecto aos autores anteriores á guerra, como sinala de xeito explícito Casares en *Un país de palabras*: “[O]s escritores da posguerra tiñamos unha vontade clara de distanciarnos da estética dos nosos predecesores, que considerabamos ruralista” (Casares 1998: 133). Esta dimensión do texto descritivo, propia dun enfoque ou paradigma formalista que se achega á descrición desde a dimensión estilística, abriría igualmente unha liña interesante de achegamento ao autor. O *Nouveau Roman*, significativamente designado *école du regard*, fixo da descrición e do seu inevitábel efecto espacializador un elemento esencial do relato (Ricardou 1973).

No seo do paradigma formalista sinaláronse para a descrición funcións estruturais, organizativas e demarcativas (Hamon 1973), ademais da función máis puramente ornamental ou a ligada a unha determinada vontade estética, xa que a descrición ten, esencialmente, unha forte capacidade de integrar un texto nun determinado sistema estético-retórico (Riffaterre 1972, Hamon 1973). Neste sentido, é sumamente ilustrativo o percorrido histórico desde a novela realista ao *nouveau roman* levado a cabo

por Elrud Ibsch (1982). Na súa análise das funcións das descrições espaciais, identifica na novela realista un nexo entre a psicoloxía dos personaxes e mais a descrición espacial, de xeito que esta subliña ou repite, redundante e metonimicamente, a aquela. No Naturalismo, pola súa parte, e de acordo co modelo determinista, a descrición adquiriría un valor predictivo, pasando a desempeñar o papel de anticipador dos acontecementos narrativos. Mais a mudanza máis radical chegaría nos últimos anos do século, coa inversión da xerarquía entre narración e descrición, de maneira tal que, en ocasións, a acción está ao servizo da inclusión dun fragmento descritivo: “For instance, a stroll, an encounter, a journey are fragments of action which prepare the spatial description” (Ibsch 1982: 103).

A renovación e a experimentación propias da escrita do século XX acadaron a culminación, no tocante ás estruturas descritivas, co *Nouveau roman*. Prodúcese, entón, unha revalorización desta modalidade como unha vía de superar e subverter a secuencialidade propia das orientacións teleolóxicas. Mediante a descrición elimínase, nestes textos, a dimensión antropocéntrica e redúcese o mundo a unha materialidade indiferente ao ser humano (Jouve 1997). O valor que Carmen Mejía Ruiz (1997) lle atribuíu ao detallismo e á minuciosidade descritiva de Casares relaciónase con este posicionamento, pois interpreta que é un xeito de amosar o mundo na súa complexidade e posicionar o

lector ante el para que o pense e interprete<sup>2</sup>. A noción dunha descrición produtiva supuxo unha ruptura radical coa mimese. Consagrouse a transformación de espello en lámpada, segundo os termos metafóricos empregados por M. H. Abrams (1953), para expresar esta metamorfose cultural que afecta á concepción do signo e da arte. Da imitación pasouse á produción, á creación: “C’est que la place et le rôle de la description ont changé du tout au tout. Tandis que les préoccupations d’ordre descriptif envahissaient tout le roman, elles perdaient en même temps leur sens traditionnel (...) Elle prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice” (Robbe-Grillet 1963).

Pode dicirse, daquela, que a narrativa de Casares se insire nun marco no que a modalidade descritiva está a suscitar enorme interese e a revelar dimensións profundas dos textos literarios e a súa relación con aspectos filosóficos e cos modos de habitar o mundo. Non pretendemos reabrir o debate sobre a adscrición ou non do autor á chamada Nova Narrativa Galega, nin o do nexo desta corrente co *Nouveau Roman*, aspectos que xa foron abondosamente tratados e para os que nos remitimos á revisión que Anxo Tarrío Varela (2003) fixo da obra narrativa de Carlos Casares<sup>3</sup>; pero é evidente que o interese que o escritor ourensán amosou polos aspectos descritivos e espaciais da creación literaria posibelmente fixo del un dos autores con maior conciencia e cun posiciona-

2 “Su minuciosidad narrativa recuerda el detallismo de Castelao, ese deseo de que todo quede organizado en un conjunto armónico cobra en su obra narrativa una gran relevancia. Si el detallismo castelano buscaba emocionar al lector, la minuciosidad casariana consigue llevarnos de la mano por un universo narrativo estructuralmente complejo para mostrarnos la vida desde prismas diversos pero siempre con una finalidad didáctica peculiar, la de reflexionar” (Mejía Ruíz 1997: 291).

3 “En efecto, Casares foi un dos puntais indiscutibles da narrativa galega moderna. Non é estraño atopalo incluído na nómina de autores da denominada pola historiografía literaria nova narrativa galega, a pesar de que el mesmo, en declaracións varias, dubidaba da pertinencia de tal inclusión” (Tarrío Varela 2003: 18).



mento explícito máis claro sobre estas dimensións do proceso de escrita. Moitos dos textos recollidos en *Un país de palabras* teñen unha importante dimensión teórica e reflexiva sobre a literatura como conformadora de espazos. Isto acontece, por exemplo, en “O amigo que inventou unha cidade”, onde analiza a transformación de Santiago de Compostela e a súa relación coa descrición literaria da mesma por parte de Gonzalo Torrente Ballester. A perspectiva que adopta non é a dunha análise de similitudes ou diferenzas, da influencia do referente real na creación literaria, senón a da capacidade do texto literario para construír e modi-

**Podemos inserir a Carlos Casares dentro dunha ampla nómina de autores, vencellados á cidade de Ourense, que a recrearon literariamente ata o punto de conformaren un fenómeno que ten sido reiteradamente salientado e que foi denominado coa expresión “singularidade da Auriá Miñota”, empregada por Ramón Villares na súa *Historia de Galicia* (2004: 402) para referirse á confluencia arredor desta cidade de intelectuais e escritores.**

ficar a cidade, entendida dun xeito semiótico, como signo que se descifra, tal como explicitamente se revela en “Unha cidade que é como unha novela”. Casares é, asemade, moi consciente dos valores emotivos dos espazos literarios e do significado e transcendencia que adoptan en determinadas épocas ou momentos nas diferentes culturas:

*Cada época ten o seu símbolo e unhas poucas paisaxes ilustres. Unha gran masa da humanidade ama as altas chairas do Tíbet sagrado; millóns de seres humanos saúdan con emoción o escenario da paixón de Cristo. As culturas clásicas rodean de viva devoción as paisaxes de Grecia e de Italia (Casares 1998: 162).*

Se, por unha banda, a vontade renovadora e rupturista e o desexo de conexión coas innovacións da literatura europea do século XX atopa no escenario urbano unha das marcas identificativas máis evidentes, o propio Casares explora tamén, na xénesis da súa inclinación literaria, o gusto polos “lances fortes, dunha bravura rural altiva” que atopaba no xeito de narrar do seu avó. O conxunto da obra creativa de Casares amosa, efectivamente, un equilibrio entre espazos rurais e urbanos, unha alternancia entre eses espazos reais inspiradores que constitúen Xinzo e Ourense (Platas Tasende 1998: 18) e as súas respectivas transposicións literarias.

A constatación da enorme relevancia narratolóxica do espazo na obra de Casares vese apoiada pola análise que el mesmo fai do seu propio proceso narrativo e pola súa afirmación categórica (que cumpriría matizar se a contrastamos coa realidade da

obra) da absoluta subsidiariedade do tempo en relación ao espazo na súa produción literaria. Cómpre lembrarmos, a este respecto, a indisolúbel imbricación de tempo e espazo no eido narratolóxico e o xiro espazo-céntrico producido nas últimas décadas (Smethurst 2000) tras a constatación, en certo xeito iniciática e profética de Michel Foucault (1967, 1976), de que as preocupacións do mundo actual teñen moito máis que ver co espazo ca co tempo. Neste sentido, a concepción do relato en Casares vólvese representativa do seu contexto histórico:

*[E]ntendín que a substancia do relato non estaba nin na orixinalidade da historia nin no carácter insólito do final, senón nas pequenas miudezas descritivas e a súa xerarquización gradual e ordenada. (...) É esa a razón de que nos meus contos e novelas o tempo careza de sorpresas e non se complique xamais dado que a función que lle corresponde no relato é sempre subsidiaria doutros elementos que si teñen a categoría de feitos principais (Casares 1998: 140).*

Xavier Carro (1991:54) refírese ao relato liñal como propio da primeira parte da produción narrativa de Casares; mais, en relación a unha segunda fase, máis experimental, sinála o seu abandono, que pode verse, por exemplo, en *Os mortos daquel verán* (1987). Unha das excepcións a este principio enunciado aquí de xeito global prodúcese na última das novelas do autor, *O sol do verán*, na que as analepses e a superposición e o entrecruzamento de tempos tecida arredor dun traxecto percorrido en sentido inverso xogan un papel central na trama e son elementos necesarios para a creación do suspen-

se e da revelación gradual dos feitos. Con todo, o predominio dos factores descritivos e do detallismo como elementos básicos do discurso son trazos caracterizadores da narrativa de Casares que o conectan co Nouveau Roman e que confiren unha relevancia radical á dimensión espacial da súa obra.

Na análise sobre a descrición como modalidade textual do texto literario recibiu especial atención o estudo das súas funcións narrativas. Neste sentido, unha das finalidades básicas e máis frecuentes que foron sa-lientadas é a xeración dun efecto ambiental de verosimilitude, un aspecto que, no conxunto da produción de Casares, vai da man doutra grande función descritiva, a simbólica:

*Non me importaba que nos contos ou as historias que me contaban houbera acontecementos rechamantes, é dicir, mortes, fugas, pelexas, roubos, senón que estes fosen acompañados sempre de pequenas pinceladas descritivas, de breves datos ambientais ou de observacións persoais do narrador capaces de facerme crer que o que ocorría nos contos era tan certo como a vida mesma (Casares 1998: 138).*

Un exemplo claro de detallismo descritivo atopámolo en “Agarda longa ao sol”, de *Vento ferido* (1967). A descrición sensorial e perspectivizada da cidade, da luz que se transforma co transcórren das horas e as outras luces que se van acendendo ao tempo que os sons que se apagan e soa unha vella canción na radio de alguén que pasa baixo o balcón son os elementos imprescindibles dese “estar aí” do vello inválido, que só pode agardar inmóbil a visita do

neto que finalmente non chega. Exemplos coma este fixeron que a creación de ambientes se sinalase como unha das principais características da narrativa de Casares (Hernández 1995: 384).

Pero, malia todo o dito anteriormente, Casares non é autor de descrições demoradas e prolixas, senón, máis ben, un magnífico exponente do cultivo da descrición homérica. *Ilustrísima* é, de feito, un exemplo paradigmático desta técnica, que toma o seu nome dun texto clásico, a *Ilíada*, e concretamente da descrición que no seu Libro XVIII se fai do escudo de Aquiles, profusamente adornado con gravados de inspiración mitolóxica, xa que nela se fusiona a descrición co acto de fabricación, introducindo, así, unha dimensión narrativa e unha lóxica temporal no proceso descritivo. Malia a antigüidade do texto de onde toma o seu nome, a descrición homérica foi abundantemente utilizada no século XX, precisamente como resultado do rexeitamento das longas e profusas descrições da literatura realista, que axiña arrastraron a pexa de constituíren espazos mortos da narración, “pausas descritivas” que comportaban fastío e podían mesmo expulsar ao lector do texto (Hamon 1972, 1993). A descrición homérica e a descrición de accións ocupan un lugar relevante nos estudos sobre esta modalidade descritiva por situárense nun terreo lindeiro entre a narración e a descrición fundamentada particular (Hamon 1981: 57; Adam e Petitjean 1989: 152-156; Cervenka 1982: 22).



**Ourense é, en palabras de Dolores Vilavedra, o “particular Macondo de Carlos Casares”, unha cidade “caleidoscópica” e “mutante” segundo a novela, por veces urbana, episcopal e decimonónica ou “blancoamorrianamente proletaria” (Vilavedra 2002: 40).**

Fronte á descrición pura, a homérica permite introducir a dimensión temporal, ao ser o tempo a cuarta dimensión na que se estrutura o texto: verticalidade, lateralidade, profundidade e tempo (Adam e Petitjean 1989: 82). En *Ilustrísima*, unha novela breve e densa, pouco propicia para as pausas descritivas ou de calquera outra índole, a sensorialidade e espacialidade das cousas ocupa un lugar destacado tanto no nivel temático como de caracterización dos protagonistas. A solución técnica a este problema radica no emprego da descrición homérica, na que os espazos se describen fusionados co percorrido do protagonista e focalizados por el, contribuíndo

do así, de xeito rápido e eficaz, á súa caracterización: “A ponte do crime noxento. Ao fondo, á súa dereita, extramuros da cidade, no barrio alto de Vilachá” (Casares 1998b: 36).

Utilízase o mesmo procedemento en *O sol do verán*, xa sexa para describir a casa de Beiro, ou o traxecto entre esta aldea e Ourense. O carácter perspectivizado e homérico da descrición permite imbuír os espazos de valores emocionais (focalizalos desde os personaxes) e evitar as descrições prolixas e desligadas do fío argumental. O detallismo descritivo propio do estilo de Casares plásmase na abundancia de pormenores, na

concreción dos posicionamentos espaciais dos personaxes e na focalización dos obxectos recorrendo a primeiros planos. En *Deus sentado nun sillón azul*, sen ir máis lonxe, o obxecto do título convértese nun sintagma repetido insistentemente, ata acadar un forte valor expresionista e simbólico, ao tempo que a concreción do posicionamento de certos obxectos, aparentemente insignificantes, e a minuciosidade descritiva acadan un nivel moi singular, mesmo caracterizador da súa obra.

*A locomotora Mikado de color verde que el mercou en Berlín nun anticuario da Kantstrasse tena no terceiro estante da dereita, entre un cabalo azul de lapislázuli e unha navalla de Taramundi. Xusto debaixo, unha cámara de fotos que descubriron xuntos hai anos, un día que estaban paseando ambos os dous por Santiago, despois dunha xornada que ela dedicara enteira a preparar exames: detivéronse debaixo dos soportais da Rúa do Vilar, moi cerca da Praza do Toural, onde esperaban que parara a tromba de auga que uns minutos antes os sorprendera na Alameda* (Casares 1996: 254).

Houbo correntes literarias marcadas pola prolixidade descritiva nas que poden rastrexarse funcionamentos ideolóxicos moi interesantes da *pragmatografía* ou descrición de obxectos. É o que acontece, por exemplo, coa obra de Balzac ou, en xeral, coa literatura realista, que cónpre vencellar á relación establecida cos obxectos nunha fase histórica de desenvolvemento do capitalismo: "Ce que ces descriptions laissent entendre, c'est: ne craignons pas de faire porter l'attention du récit sur ces cho-

ses-là, qu'il est éventuellement bon de posséder, et qui sont des signes de ce que nous sommes, comme tout ce que l'homme possède" (Lafon 1982: 309). Mais, no caso da narrativa de Casares, a atención e o pormenor que certas descrições de obxectos acadan vencéllase, por unha banda, ao efecto de verosimilitude do detalle descritivo ao que tanta importancia concedía o autor e, por outra, á forte expresividade simbólica que certos obxectos conseguen atanguer na súa obra, particularmente no seu vínculo afectivo co personaxe.

É significativa, pola súa recorrencia, a presenza e precisión da especificación dos espazos de sentar e os espazos da visión, que se xustifica pola súa dimensión compartida de definición dunha focalización. Philippe Hamon (1972, 1981, 1973), nos seus estudos xa clásicos sobre a descrición, salientou a relevancia de certas operacións de embrague que serven para introducir o texto descritivo no seo da narración, para marcar ou delimitar as fronteiras e a imbricación entre o narrativo e o descritivo. É frecuente que as descrições se liguen á narración a través dunha operación de embrague que define e posiciona unha perspectiva (unha focalización). No caso de Casares, o uso destas técnicas foi repetidamente sinalado pola crítica (Gaspar 2002) e é algo tan característico que ás veces se chegan a duplicar os marcadores de posicionamento: "Visto desde a outra beira da rúa, desde a parte de aquí do ventanal..." (Casares 1996: 278).

Fronte ás descrições máis neutras e panorámicas da narrativa realista do século XIX, a descrición focalizada establece un valor emocional ao ligar o espazo ou obxecto descrito ao personaxe, subxectivizándoo e

proxectando sobre el as valoracións, xuízos e evocacións do personaxe ou convertendo o acto de ollar nun xeito de posicionarse ante o contemplado (ante o mundo) e, por tanto, ligándose poderosamente a unha función caracterizadora do personaxe. Neste sentido, a forte tendencia a posicionar o personaxe focalizador en posición sentada como punto de arrinque da operación de embrague que dá pé á descrición semella estar vinculada a un posicionamento existencial, a unha preferencia polos personaxes que contemplan e avalían dun xeito reflexivo máis que de actuación: xa sexa o vello que agarda o día enteiro a chegada que non se produce ou a Helena, fiel ao espazo e á solaina da casa ou á cadeira da biblioteca na que espera a Carlos, mesmo cando cónpre pechar as contras a un mundo neboento no que el xa está morto.

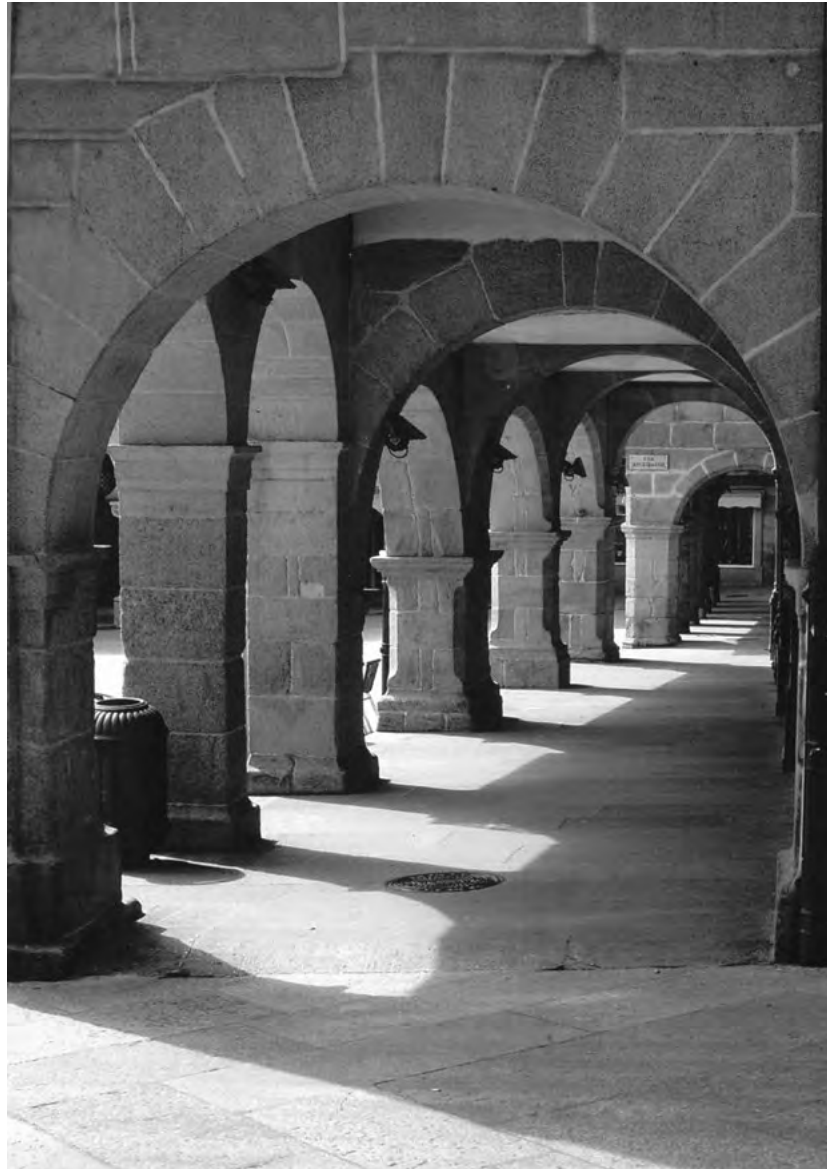
Tanto os espazos da violencia como os espazos da felicidade teñen unha forte representación na narrativa de Casares. A irrupción da violencia adoita ir precedida de detalles ambientais que preparan o devir dos acontecementos. Así acontece en "A tronada": "un vento lene, triste, movía as follas. Era o único ruído. O demais estaba quedo, en silencio. Atopárono coa cara desfeita como un tomate estoupado". O binarismo espacial, que tende mesmo a polarizar as espacializacións míticas, atopa na narrativa do escritor ourensán expresión a través da cadea, o cuarteliño ou a cuneta de, por exemplo, "Cando cheguen as chuvias" ou "Coma lobos", por unha banda, e outros espazos arquetípicos de fortes resonancias existenciais como o río de "A rapaza do circo" ou *O sol do verán*.

Os espazos da felicidade tínxense, decote, dos valores connotativos da

infancia. O tópico do paraíso perdido da infancia é, sen dúbida, un dos temas máis recorrentes da produción de Casares, aspecto que resulta congruente coa importancia que o autor lles outorga ás descrições e aos espazos. Non pode esquecerse, a este respecto, a forte ligazón entre descrição espacial e tópicos literarios. O *locus amoenus*, o *vita flumen*, o *beatus ille*, o *homo viator* ou o paraíso perdido da infancia son só algúns dos temas fixados pola historia literaria nos que a dimensión espacial ocupa un primeiro plano. Unha revisión dos tópicos como a que fixo Curtius (1948) permite poñer de relevo que este nexo entre lugar e tópico literario soborda o casual, algo que subliña a propia etimoloxía da palabra tópico, que remite ao *topos* (ao lugar). Este nexo entre os *topoi* e os *loci* retóricos tense visto como unha proba de conexión íntima entre o lugar (*sedes argumentorum*) e a inspiración: “N’y a-t-il qu’une métaphore entre lieu physique et lieu rhétorique?” (Jean-Marc Ghitti 1998: 160).

Raymond Williams (1973) analizou as fortes conexións espaciais do tópico do paraíso perdido da infancia e fixo notar como a recreación da infancia e a súa evocación sensorial teñen unha forte compoñente espacial. Infancia e paraíso perdido comparten, en palabras de Cabo Aseguinolaza (2001: 53), unha temporalidade retrospectiva; constitúen “utopías retrospectivas”, “metáforas dunha integridade orixinal perdida”.

Esta conexión entre espazo e infancia, entre temporalidade retrospectiva e nostalgia, ten un tratamento explícito en *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975), como apunta xa a cita de Jean-Paul Sartre coa que se abre a obra: “Coñeceu o paraíso e



perdeuno. Era un neno e expulsárono da súa infancia” e reaparece de xeito recorrente e explícito no corpo textual:

*De repente fixéronte home, bótáronte para sempre do paraíso. Agora, cando o sol empece a ser máis feo, cando a poeira da estrada se agarre ao chan con esa primeira chuvia que aparece a traizón todos os anos por alá, entre os montes da Pereira collerás o autobús unha mañá ben cedo e volverás ao piso aquel (Casares 1975: 17).*

**Moitos dos textos recollidos en *Un país de palabras* teñen unha importante dimensión teórica e reflexiva sobre a literatura como conformadora de espazos.**



*O sol do verán*, a última novela de Carlos Casares, sintetiza, de xeito paradigmático, os trazos e funcións propios da descrición na narrativa do autor ourensán: o efecto ambiental, os valores connotativos e simbólicos e a subxectivización do espazo que vimos sinalando como aspectos clave no tratamento do espazo na obra do autor. Nesta novela ilústranse, tamén, aspectos como a tendencia ao emprego das metáforas antropomórficas nas descricións espaciais, que apuntan a unha expansión do eu, a unha fusión entre espazo e suxeito. Trátase, ademais, dun texto que lle confire unha relevancia especial á casa habitada (á casa da infancia) como conformadora da subxectividade, dun xeito que inevitabelmente evoca a topoanálise (unha indagación das implicacións psicanalíticas do espazo) de Gaston Bachelard (1957), para quen a memoria do espazo ten unha pegada na psique humana moi superior á da construción dun relato autobiográfico.

**O conxunto da obra creativa de Casares amosa, efectivamente, un equilibrio entre espazos rurais e urbanos, unha alternancia entre eses espazos reais inspiradores que constitúen Xinzo e Ourense (Platas Tasende 1998: 18) e as súas respectivas transposicións literarias.**

Como apuntabamos no comezo, esta novela, construída sobre unha analepse, cuestiona a suposta simplicidade e liñalidade no tratamento do tempo que o propio Casares consi-

deraba característica da súa narrativa; mais, en grande medida, o xogo de tempos é o requerimento estrutural para esoutro xogo, alternancia e choque de espazos. O propio título da obra evoca a solaina, ese espazo tan intimamente ligado a unha perspectiva do ollar, e xa nas primeiras páxinas se fai presente ese elemento recorrente da narrativa de Casares, o do personaxe sentado nun espazo de focalización:

*Pechada eu soa nesta vella biblioteca, paso horas ordenando papéis, movendo libros dun sitio para outro, ou simplemente sentada na butaca de coiro que está ó pé da ventá que se abre cara ó río, pero coas contras arimadas porque me molesta a luz do sol (Casares 2002: 10).*

A irrupción do feito tráxico (o corte vital) preséntase no comezo como a imaxe arquetípica dun acto sacrílego (a destrución dun paraíso), expresada cunha explicitude e unha terminoloxía espacializada que semella exemplificar as teorías de Gaston Bachelard sobre o valor arquetípico da casa orixinal:

*Con seguridade, ningunha daquelas persoas podía imaxinar o mundo que se gardaba entre aquelas paredes, as horas alegres que eu tiña vivido naquel espazo por onde eles pasaban agora como se fose soamente o escenario tráxico dunha morte inesperada. Aquel fora, sen embargo, o espazo da miña dita e das miñas aventuras. Sentía que me gustaría dicírllelo, berrarlles que aquela casa que acababan de invadir como corvos en busca de carroña fora antes un recuncho delicioso do meu paraíso infantil (Casares 2002: 24).*

A casa é a depositaria do tempo e da memoria, de aí a renuencia de Helena a calquera cambio que a altere. A fusión metafórica da casa cos personaxes faise decote explícita no texto, nun uso moi especial das metáforas antropomórficas que son tan frecuentes nas descricións espaciais. Helena séntese identificada, a través da ollada de Arturo, cos despoños de obxectos arrombados, cun uso que fai presente a imaxe do faiado como metáfora das lembranzas remotas convertidas en obxectos rotos e inservíbeis:

*Arturo estaba calado, observándonos, e eu sentín a aprensión de que puidese vernos como se fosemos figuras cubertas de polvo, arrombadas nun faiado entre móbiles antigos, espellos sen azougue, bonecas sen brazos nin pernas e trastes inútiles. A simple sospeita de que Arturo estivese véndonos daquela maneira producíame o mesmo malestar que me causaba cando se puña a criticar a decoración da casa e suxería cambios que eu non estaba disposta a facer (Casares 2002: 155).*

Son tamén arquetípicos o uso simbólico das estacións do ano e o da luz como expresión de estados anímicos e emocionais. O título apunta a estes valores connotativos, converténdose o sol do verán na expresión máxima do paraíso infantil truncado e perdido, dun xeito que se vai repetindo, xerando no texto un leitmotiv de cadencia rítmica. Do sol dos veráns da infancia dise que “constituía o regalo máis fermoso daqueles días felices” (38), e a irrupción da morte provoca que adquiran “a aparencia fantasmal dunha realidade debuxada entre nubes” (38). Luz, memoria e apagamento son imaxes

recorrentes que se entrecruzan e que se repiten en eco ao longo da narración: “eu pensaba naquel instante que a luz dos nosos veráns, que eu levaba acendida na memoria como un sol amarelo, se estaba apagando” (158). De feito, a propia morte de Carlos se describe como o correr dunha cortina: “ó avanzar a color branca da morte sobre o rostro de Carlos igual que unha cortina que se pecha lentamente ata deixar un cuarto en penumbra” (38). O xogo antitético faise explícito e marcadamente recorrente, como ao afirmar que a ausencia de Carlos nun dos veráns fixo que se tornase “tan feo como calquera inverno da cidade” (43). Os veráns compartidos na casa de Beiro convértense, así, no arquetipo do paraíso e a súa ruptura dá lugar a todo un conxunto de imaxes de escurecemento (de contras pechadas ao sol, ou de nubes e néboas reais ou simbólicas) nas que a oposición entre interior e exterior, entre subxectividade e mundo externo acaba por se confundir: “Era como se me atopase vivindo soa nun val pechado entre montañas, ocupado pola néboa, e non conseguía saber se aquela sensación de fume ou de algodón procedía do interior da miña cabeza (...) ou dos meus ollos” (36). Respecto ao uso da luz, Tarrío Varela (2003: 35) sintetiza do seguinte xeito a súa presenza nas últimas obras narrativas do autor ourensán:

*[T]reitos temporais nos que a luz do sol lle permitise a composición de cadros que por veces resultan dun cromatismo plástico que non pode ser casual. Cores, luces, vestuario dos personaxes, flores, rosas, aparecen con certa frecuencia compoñendo fotogramas ou cadros pictóricos de estética fun-*

*damentalmente modernista e mesmo art deco (en varios aspectos nos que este pode conectar con algúns movementos de vangarda, como o fauvismo.*

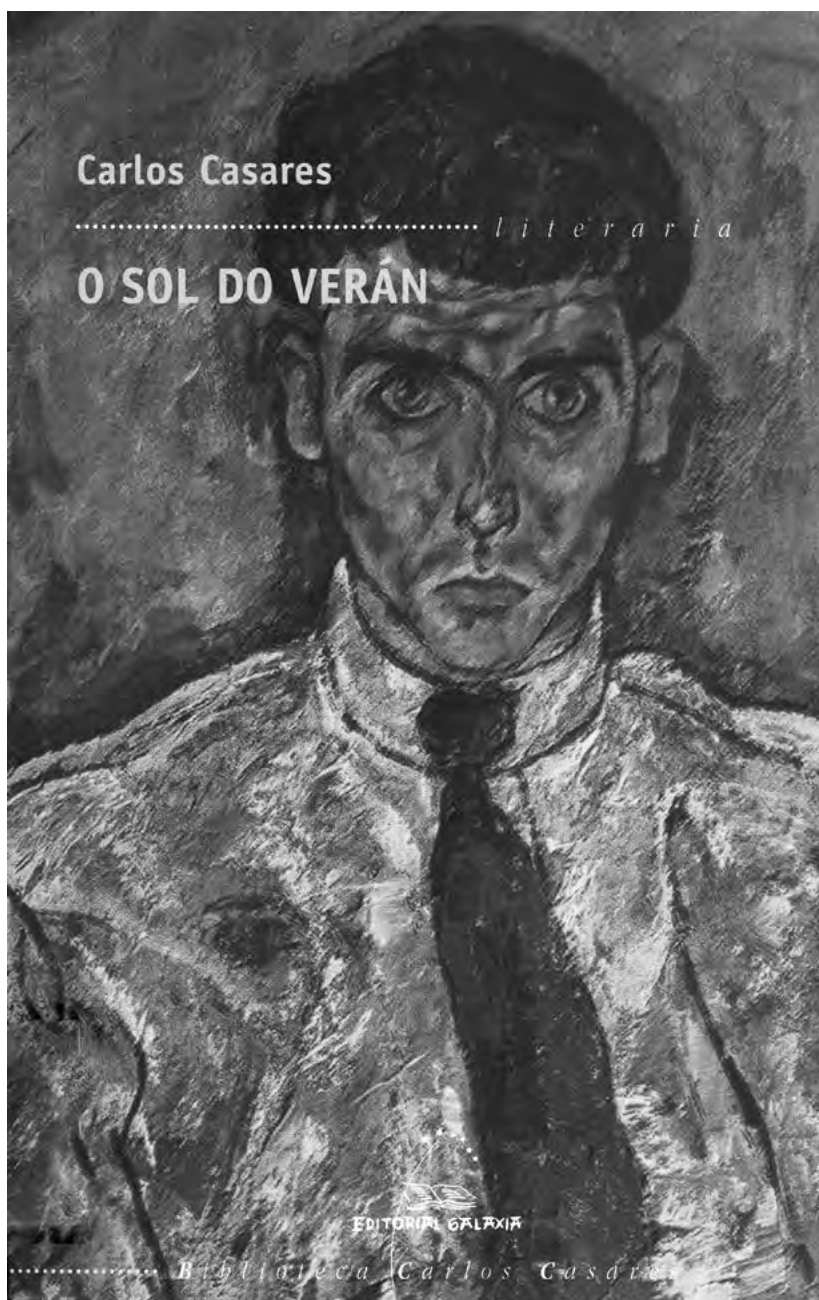
A solaina, inevitabelmente vencellada, como dixemos, co título da obra, convértese no espazo privilexiado dunha focalización que é, simultaneamente, espacial e existencial. Significativamente, esta parte da casa ábrese sobre o río, facendo presente o tópico do *vita flumen*, que premonitoriamente se presenta ante Helena e Carlos como a folla curvada dunha gadaña. Conséguese, así, un efecto no que o espazo prepara e preludia o acontecemento trágico dun xeito que evoca o funcionamento propio dos textos naturalistas, nos que o determinismo xera decote elementos premonitorios nas descrições espaciais:

*Estabamos os dous sentados na solaina, despois de cear, tomando o fresco, coa mirada perdida no fondo do val, onde o resplandor da lúa debuxaba a canle do río cunha luz de metal, igual que a folla curvada dunha gran gadaña brillante (Casares 2002: 76).*

Os demais elementos da trama están ao servizo da recreación do tema do paraíso perdido da infancia. O incesto é o ámbito dos primeiros afectos e os intentos fracasados de desenvolver outras relacións expresan a incapacidade de deixar atrás a nenez. Deste xeito, o movemento de ida e volta, de afastamento e retorno, confire un valor moi peculiar ao desprazamento espacial como “símbolo ou figuración do desexo” (Jouve 1997: 187), tal como pode ser visto en moitas modalidades narrativas, desde os contos infantís ao

xénero de aventuras ou a literatura de viaxes.

A dor de medrar e abandonar o paraíso, contida xa arquetipicamente no relato bíblico, atopa en *O sol do verán* unha formulación radical á que se supeditan todos os elementos da narración e, moi particularmente, a constitución dun xogo de tempos e espazos que se entretecen indisolubelmente coa renuencia a saíren do espazo-tempo máxico da infancia. E, cando se quere obstinadamente permanecer nun paraíso, este degrádase, corrómtese e prodúcese unha expulsión. Como sinala Olivia Rodríguez González (2004: 166) no seu achegamento comparado a *O sol do verán* e *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, “a desfeita do mundo dos personaxes é o acabamento do paraíso infantil que os alleos profanan”. Por algo é moi frecuente que nos relatos do autor ourensán o acto de saída da infancia sexa abrupto e violento. Mais o impulso humano de aferrarse ao tempo pasado, mesmo a unha construción ideal que como tal nunca existiu, está cargado dunha beleza nostálgica que constituíu un dos temas recorrentemente visitados na literatura. O personaxe de Carlos é o que leva a cabo un intento activo de renuncia; o que se ausenta e o que propón queimar o *wigwan*, convertido no máis claro símbolo da infancia e dos soños infantís. Significativamente, cando Helena oe falar de Alejandra vai sentar á beira do *wigwan*, que cristaliza, en tanto que obxecto, a infancia perdida á que ela se aferra. É imposible non lembrar neste punto a escena de Ciudadán Kane (outra grande historia sobre o paraíso perdido) na que a zorra dos xogos infantís sucumbe ao lume arrombada coma un trasto inservíbel. Nun exem-



***O sol do verán*, a última novela de Carlos Casares, sintetiza, de xeito paradigmático, os trazos e funcións propios da descrición na narrativa do autor ourensán: o efecto ambiental, os valores connotativos e simbólicos e a subxectivización do espazo que vimos sinalando como aspectos clave no tratamento do espazo na obra do autor.**

plo extremo de fusión de tempo e espazo, ou de metaforización da memoria a través da súa espacialización, Beiro convértese en expresión metafórica da infancia: “fixome pensar en Beiro como un lugar alleo e afastado, e sentínome triste” (144). O paradóxico de sentir distante un espazo que se habita resólvese cando ese espazo é, en realidade, un tempo que, como na obra emblemática sobre o tema de Marcel Proust, xa está perdido.

A descrición ocupa un lugar esencial na narrativa de Carlos Casares e está ligada, dun xeito profundo, á súa poética, ao seu modo de entender o fenómeno literario. No escritor ourensán, a descrición conecta coa tradición (a través da súa relación coa oralidade e coa violencia), mais tamén coa innovación (mediante a conexión cos novos modos e repertorios que incorporan esta modalidade desde perspectivas intimamente ligadas a unha nova estética). A minuciosidade do detalle cumpre, para Casares, unha función ambiental de primeira orde, da que depende a verosimilitude do texto e a eficacia global da narración, dun xeito no que insistiu enfaticamente en diversos escritos e ocasións; mais o espazo transcende, na súa obra, este valor ambiental (por moi importante que este sexa) e adquire riquísimos matices de valores simbólicos, connotativos e emocionais. O espazo convértese, a miúdo, nas súas páxinas en expansión da subxectividade, dando expresión ao paraíso perdido e preludiando o feito trágico ou impregnándose de vitalismo e sensualidade, como no baño no mar de *O sol do verán* ou

nos paseos do protagonista de *Ilustrísima*, fragmentos que exemplifican, magnificamente, a erotización da paisaxe da que falou Alain Roger (1997). Nun contexto como o actual, no que se pode falar dunha emerxencia do espa-

zo como elemento filosófico e narratolóxico e no que proliferan os intentos de cartografiar os espazos literarios e entender dun xeito profundo como se interrelacionan os espazos reais e as creacións culturais, a obra de Carlos

Casares ofrécese, sen dúbida, como un eido fértil de especial interese no que espazo, tempo, narración e memoria se interrelacionan de xeito profundamente suxestivo.

### Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: The Norton Library, 1958.
- ADAM, Jean-Michel e André Petitjean (1989). *Le texte descriptif: poétique historique et linguistique*. Paris: Nathan.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: P.U.F.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho.
- CARRO, Xavier (1991). "A madurez creadora de Carlos Casares". *Dorna* nº 18, 51-60.
- CASARES, Carlos (1967). *Vento ferido*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (1975). *Xoguetes para un tempo prohibido*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (1996). *Deus sentado nun sillón azul*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (1998). *Un país de palabras*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (1998b). *Ilustrísima*. Vigo: Galaxia.
- CASARES, Carlos (2002). *O sol do verán*. Vigo: Galaxia.
- CERVENKA, Miroslav (1982). "Narration and Description from the Standpoint of Functional Sentence Perspective". En Peter Steiner, Miroslav Cervenka e Ronald Vroon (eds.). *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam e Filadelfia: John Benjamins, pp. 15-44.
- CURTIUS, Ernst Robert (1948). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1955.
- FOUCAULT, Michel (1967). "Des espaces autres" (Conférence au Cercle d'études architecturales 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité* nº 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- FOUCAULT, Michel (1976). "Questions à Michel Foucault sur la Géographie", *Hérodote* nº 1, p. 85.
- GASPAR, Silvia (2002). "El universo narrativo de Carlos Casares o retrato del mundo tras un cristal", *Quimera* nº 217, 34-37.
- GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- GHITTI, Jean-Marc (1998). *La Parole et le Lieu. Topique de l'inspiration*. Paris: Les éditions de Minuit.
- HAMON, Philippe (1972). "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* nº 12, pp. 465-485.
- HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris: Hachette. (Corresponde a unha 4ª ed. de *Introduction à l'analyse du descriptif*, publicado por primeira vez en 1981, Paris: Hachette. Ademais do cambio de título introducíense mínimos modificacións).
- HAMON, Philippe (1997). "Génétiqque du lieu romanesque. Sur quelques dessins de Zola", en Lavergne, Gérard (ed.) (1997). *Création de l'espace et narration littéraire*. Cahiers de Narratologie nº 8, Université de Nice (Sophia-Antipolis), pp. 27-43.
- HERNÁNDEZ, Pedro (1995). "Os mortos daquel verán na traxectoria narrativa de Carlos Casares", *Grial* 127, Vigo.
- IBSCH, Elrud (1982). "Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts". *Poetics Today*: 3/4, pp. 97-114.
- IGLESIAS, Bieito (2002). "La ciudad cuyo nombre contiene oro", *Quimera* nº 217, 31-33.
- JOUVE, Vincent (1997). "Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens", en Lavergne, Gérard (ed.) (1997). *Création de l'espace et narration littéraire*. Cahiers de Narratologie nº 8, Université de Nice (Sophia-Antipolis), pp. 177-191.
- LAFON, Henri (1982). "Sur la description dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle". *Poétique* nº 51, pp. 303-313.
- MEJÍA RUIZ, Carmen (1997). "Artificios narrativos en Deus sentado nun sillón azul de Carlos Casares", *Revista de Filología románica* nº 14, vol. 2, 290-297.
- MORETTI, Franco (1997). *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*. Turín: Einaudi. Tradución ao castelán de Mario Merlino, *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Trama editorial, 2001.
- PLATAS TASENDE, Ana Mª (1998). "Conversación con Carlos Casares", *Revista Galega de Ensino* nº 21, 15-46.
- RICARDOU, Jean (1973). *Le Nouveau Roman*. Paris: Le Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1973). "Interpretation and Descriptive Poetry: a Reading of Wordsworth's Yew-Trees". *New Literary History*: 4 (2), pp. 229-256.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2004). "Carlos Casares y Emilia Pardo Bazán: os enigmas da vida en *O sol do verán* e *La Madre Natureleza*", *La Tribuna* nº 2, 157-176.
- SMETHURST, Paul (2000). *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- TARRIO VARELA, Anxo (2003). "A obra narrativa de Carlos Casares", *Revista galega do ensino* nº 38, 15-45.
- VILAVEDRA, Dolores (2002). "La verdad de ser y de sentir: *O sol do verán*, última novela", *Quimera* nº 217, 40-42.
- VILLARES, Ramón (2004). *Historia de Galicia*. Vigo: Galaxia.
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Chatto & Windus.