

1992: *Loira*. La novela es una historia múltiple en la que confluyen las distintas perspectivas y experiencias de unos hombres. Múltiples historias, múltiples personajes, múltiples narradores, y al lector le es difícil descifrar cuál es la voz que habla. Múltiples narradores que van dando una visión de un país –Galicia– bajo la dictadura de Sánchez Castillo. Ahora bien, un cierto fallo de «estrategia» narrativa, el exceso de digresiones, el control de los personajes que únicamente son capaces de hablar después de pasar por el cedazo del narrador, la sinuosidad de las frases –recargadas sobre sí mismas–, el desorden espacio-temporal debido a un fallo en el montaje, en el sentido cinematográfico del término, hacen que *Loira*, a pesar de su exceso de ambición, quede en una obra inferior a *Dos anxos e dos mortos*, con todas sus ingenuidades e infantilismos. Se quiso hacer creer que con Rey Ballesteros, con su primera obra, la narrativa gallega entraba definitivamente en la modernidad. Quizás lo cierto es que serán tres autores, distintos entre sí, Suso de Toro, Manuel Rivas y Xosé Cid Cabido, quienes firmarán, definitivamente, el acta de la modernidad de la novela gallega. Tal vez también el acta de defunción de esa misma modernidad, al ser conscientes de estar libres de ilusiones y al mismo tiempo cautivos de la imposibilidad de transformar el mundo. Es decir, con estos autores aparece –tenuemente, pero con firmeza– la espina del presente clavada en nosotros, la angustia, la incerteza, aún cuando aparezca enmascarada.

Suso de Toro (1956) se da a conocer con un libro de relatos, *Caixón de sastre*, de 1983. Tres años más tarde publica su primera novela, *Polaroid*, con la que se convierte en el narrador *moderno* por excelencia. Con una prosa natural, de sintaxis simple y períodos cortos, con una gran capacidad de recreación de tics corrientes de comportamientos, de registros no estrictamente literarios y de actitudes intrascendentes del individuo, que sabe reflejar y resaltar en el papel, Suso de Toro construye una «novela» diferente, que nada tiene que ver con el «minimalismo» americano, con el cual fue comparado. *Polaroid*, sea o no novela, es un texto fundador en la literatura gallega, no sólo por dar fe de vida de clases y capas sociales que hasta entonces sólo habían aparecido en la novela gallega de manera marginal, sino porque toda una serie de narradores jóvenes se basarán en él, citándolo o no, reconociendo o no su influencia. En 1986 aparece *Land Rover*, su novela mejor construida, influida por la tragedia shakesperiana y en la cual aparece el tema que será constante en sus obras: el drama que conforma la familia moderna. Drama que será central en su obra más compleja, *Tic-Tac* (1993), que en el fondo es una revisión del mito de Edipo. Drama que reaparecerá en *Calzados Lola* (1997), novela fallida al unir a un núcleo narrativo central, una historieta semipolicial, únicamente

comprensible por un intento de su autor de buscar nuevos y fáciles lectores. Historieta policial que destroza la novela, que se queda en casi nada<sup>11</sup>.

Manuel Rivas (1957) es conocido sobre todo como periodista y poeta cuando en 1990 publica *Un millón de vacas*, conjunto de relatos que lo convierten, también, en un narrador popular. Popularidad que se acrecienta con su primera y fallida novela *Os comedores de patacas* (1991), historia de un elemento urbano marginal que intenta la salvación en la aldea de sus abuelos. Si la primera parte está llena de humor y realismo, el elemento parafantástico de la segunda estropea lo que pudo ser una excelente novela. No será hasta 1994 cuando entregue su mejor obra por ahora: *En salvaxe compañía*. De difícil pero gratificante lectura, sin concesiones, excelentemente estructurada, uniendo sintéticamente la literatura popular de tipo oral con las técnicas más avanzadas de la novela occidental, Manuel Rivas da una novela que merece ser releída. Una novela en la que la oralidad va impregnando la literatura para dar fe o plasmar el mundo, reinventándolo, el mundo-caos. Tres años más tarde, y después del inmenso éxito, tanto en gallego como en castellano, de ventas de su libro de relatos *¿Que me queres Amor?*, publica *O lápiz do carpinteiro* que, personalmente, me parece un retroceso en su narrativa: demasiados personajes sin ser una novela coral, capítulos y escenas completamente aleatorios, y una exorbitante simpatía hacia sus personajes, lo que no impide un excesivo control de éstos por parte del autor. Manuel Rivas aún debe la gran novela que dejaba entrever *En salvaxe compañía*.

Pero el novelista en el que las categorías de la modernidad hacen más mella es en Xosé Cid Cabido (1959), que publica en 1988 su primera novela, *Fouman*, y en 1989 la segunda, *O camiño de Middelharnis*. Dos novelas de difícil lectura, debido tanto a la impericia narrativa del autor como a la superposición progresiva de diferentes planos narrativos que acaban por convertirse en mera yuxtaposición, como a una posición ideológica moderna, es decir, aquélla que tiende a la historización, la periodización y la paranoia de la ruptura. Mas en 1991 aparece su libro de relatos *Días contados*, que marca un cambio en su narrativa; cambio que se ve confirmado con su novela *Panificadora* (1994). Una novela a caballo entre el cómic y la parodia. Escrita en un estilo directo, preciso, concreto, huyendo de toda grandilocuencia y plena de humor, *Panificadora* introduce al lector en un mundo opresivo y peligroso que intenta impedir la eclosión de la verdad, el amor, la libertad. Una excelente novela no bien leída, nos parece. La obra de Cid Cabido es, en cierta manera, el eslabón que une la modernidad con

<sup>11</sup> A finales de 1998 apareció la última novela de Suso de Toro, *Círculo*.

la posmodernidad en la narrativa gallega, ya que diversas categorías de esta última están presentes, de modo tal vez inconsciente, en su narrativa.

### La narrativa posmoderna

Si pensamos que las categorías de la posmodernidad son, entre otras: juego de citas, autonomía de los códigos y las percepciones, fragmentarismo, discontinuidad narrativa, simulaciones, simulacros y disyunciones calculadas, asunción de la crisis como tal, etc., la novelística de Xurxo Borrazás (1963) rezuma posmodernidad por todas sus partes. Posmodernidad que aparece en su primera novela, *Cabeza de chorlito* (1991) y que eclosiona en *Criminal* (1994). El juego posmoderno alcanza sus cotas más altas en *Eu é* (1996), novela fallida debido a que el autor se excede en la parodia (en el sentido bajtiniano del término) del *Cándido* volteriano, y a que demanda del lector más de lo que éste pueda darle: que rehaga la novela. Borrazás es un excelente narrador que, pensamos, aún no ha dado todo de sí.

Esta misma posmodernidad, no tan coherentemente, hace acto de presencia en otros narradores, como Xerardo Méndez (1964), que después de un interesante libro de relatos, *O cazador* (1991), en 1997 publica una metaficción policial que no lleva a sus últimos extremos, por lo que la novela, *As horas que nos quedan*, se queda a medio camino entre la novela clásica y la novela posmoderna, tal vez por no asumir el autor la crisis narrativa como tal, es decir, como crisis. Los dos últimos nombres dentro de este apartado son los de Manuel Seixas (1961), quien en 1996 gana el Premio Xerais de Novela con *A velocidade do frío*, obra en la cual por vez primera en la novela gallega aparece como protagonista, con carácter fuertemente alegórico, la carretera, la autovía. A pesar de algunas incoherencias estructurales, como el querer atarlo todo, Seixas entrega una excelente novela. Y Xosé Carlos Caneiro (1963) que debuta en 1992 con una fallida novela, *O infortunio da soidade*, que mejor es olvidar. En 1997 aparece *Un xogo de apócrifos*, Premio Torrente Ballester 1996, una novela (?) en la cual el juego intertextual falla por localista –es decir, si el lector no está introducido en la vida literaria gallega, no entiende nada–, y en la que la parodia acaba por ser obra de arte. No obstante, a la novela le sobra como un centenar de páginas, ya que parece que el autor no supo contenerse. Por otra parte, la voz narrativa se identifica, demasiadas veces, con el autor, con lo cual la parodia corre el riesgo de convertirse en un simple ajuste de cuentas.