

Carta inacabada a Xoán González-Millán

A propósito dunha recensión de *Loaira*

ANXO A. REI BALLESTEROS

Querido Xoán:
En primeiro lugar debo manifestar che o meu asombro e a miña admiración pola túa crítica tan amorosamente detallada, tan pormenorizadamente penetrante e intelixente. Se alguén encarna, de maneira paradigmática e exemplar —polo menos no caso dun texto tan pouco convencional como *Loaira*— aquela non moi frecuente actitude que G. Steiner chamaba a “cortesía da recepción”, esa persoa, ese lector privilexiado, privilexiadamente esforzado, es, sen o menor xénero de dúbidas, ti.

Alégrame moito que non prestes importancia excesiva ás intencións subxectivas do autor —do “autor real”— e que, pola contra, dediques xenerosamente tanta ó texto en si e como tal, texto que existe independentemente dos propósitos ou declaracións de quen o redactou.

Comunícoche, sen embargo, algunhas meditacións miñas sobre *Loaira*, suscitadas, en parte, as máis delas, pola recente lectura da túa crítica e, en parte, polo intenso traballo reflexivo que, mentres a escribía, lle ía dedicando á “miña” obra.

De entrada, unha primeira cousa que, para min, está bastante clara: durante a —bastante difícil e complexa— escritura de *Loaira* houbo unha “preocupación” (chamémoslle así) que me perseguiu sempre. A tal preocupación pódese formular de diversas maneiras, en distintas modalidades discursivas, incluída a política. Politicamente expresada sería así: tentar de plasmar ou de obxectivar un Orde (ou unha totalidade, ou un “macrotexto”, se entendín ben esta palabra que ti empregas) *non coactivo*, ou o menos *coactivo posible*. Un orde (ou unha macro-unidade, ou unha “totalidade” etc...) que tratase, por tódolos medios de non estruturarse como tal a conta (ou, máis ben) en contra da autonomía, da soberanía, do meirande grao *posible* de independencia (ou, se se quere, de “liberdade”) das partes, das distintas micro-unidades, dos diferentes momen-

tos singulares, que *con-sentidamente* contribuirían a compoñer ese orde —ese inestable status-minimamente coactivo.

O grande desafío de *Loaira* (polo menos desde este punto de ver do que che estou agora a falar) consistía para min, para Anxo Ballesteros (a partir de agora A. B.) en como cohonestar, con certa eficacia estética, a necesaria “unidade” que esixía a novela (se non quería sucumbir nun puro fragmentarismo ou nunha pura caoticidade amorfa e sen tensión) coa *tendencia á emancipación* (emancipación ou “soberanía” tendencial, non total, senón toda *tensión* desaparecía) da pluralidade de elementos que, se se quería escribir *unha* novela, habería, dalgún peculiar xeito, ineluctablemente, que “unificar”.

Loaira non se nos presentaría, daquela (polo menos na intención do autor), coma un corpo completamente desmembrado, escuartexado (como se rumoraba que estaba o cadáver de Salgado no interior do cadaleito: un Salgado xa morto, xa definitivamente inanimado) nin tampouco coma un corpo (ou un “corpus”) cerradamente íntegro, totalitariamente unificado e sen fisuras (sen cicatrices, sen “pequenos ferimentos”, como creo recordar que “ve” Ana (Brigit) ó capitán. Pensa na cicatriz de M.^a Antonia, na ferida que se autoproduce Xosé Salgado cando lle dedica o poemario a Liberata, pensa no raspuñazo que lle causa a Mauro a porra dun policía durante a algueirada que seguiu ó enterramento de Salgado, pensa nas tres puntadas que recibe Xurxo nun dos capítulos finais do libro, pensa, incluso, no peculiar desfloramento que practica Mauro Vilas cando ten que atravesar co seu sexo o debuxo da muller acéfala que Brigit lle mostra debuxada nun papel, pensa nos mordiscos en que remata o *ménage à trois* entre Brigit, A e A’... totalitariamente unificado e sen fisuras, estábache a dicir, coa pluralidade irreductible dos seus membros —e dos diferentes órganos— encadeada e plenamente —i. e. *abstractamente*, ou sexa, coac-

tivamente— subsumidos (como nas novelas de factura máis “clásica”) pola Totalidade-Unha quer dicir, polo Ego, pola “conciencia”, polo principio de identidade que arrasa toda diferenza (A=A), toda disidencia, toda resistencia ó Orde e que, pretendendo hipocritamente “representala”, o que en verdade fai é silenciala e mesmo, se pode, aniquilala. Esta *conciencia*, esta vontade de dominación, este reflexo do poderío do Deus Un (que o “sabe” todo, que o “ve” todo; que convirte todo en *saber* ou en visión total, ata o extremo de que non se podería concebir a idea de Todo sen presupoiñer, de forma explícita ou, máis modernamente, máis “cientificamente” implícita, a noción dun suxeito privilexiado que sabe ese Todo, é dicir, que o sabe Todo, un pouco como na súa escala microscópica pretendía facer o protagonista daquel pequeno conto de Mauro titulado “Triste no seu país”; e igoalmente, é algo desto o que está na base da reacción de Salgado Rebolledo ante o feito da traición dun —;nin sequera logra *saber* quen!— dos membros do grupo político no que milita: unha perda de confianza no “saber” que a el o fai caer nunha desconfianza e nunha auto-desconfianza absolutas, que, curiosamente se traduce nun anxeio desesperado e patolóxico de “saber máis”, o que dá lugar, na novela, ós seus razoamentos delirantes, aínda que non sempre necesariamente “estúpidos” e os seus desvaríos paranoicos; tema este da “traición” que, dito sexa en *pasant*, re-appeare no derradeiro capítulo da novela, “Doce Amalia” —¿os doce dóces discípulos de Cristo menos Xudas?—, cando convertida a relación amorosa entre Amalia e Mauro en algo pre-sabido, en tópico, a complicidade que se rexistra nun momento determinado entre a moza e Paulino Couce é vivida por Mauro, pateticamente, como unha especie de traición. Aínda a risco de prolongar de forma abusiva e máis alá do tolerable esta paréntese que xa está a resultarme a min mesmo monstruosa, engadirei que este tema da traición que, agora que me acabo de acordar, tamén está presente non só en “Triste no seu país”, senón, de forma explícita, na boca de Mauro cando lle confesa a Brigit que, por momentos se sentía algo así coma “un pequeno traidor”; este tema é o natural resultado de petrificar ó outro, de atribuírlle unha identidade firme e estable, de identificar policiacamente ó ou ós outros, de convertirla vida, o pasar da vida, en clixé, en “tópico”, en foto fixa, en “imaxe” ou “idea” esencialmente invariable, é dicir, inmóbil e paralizada de si mesma. De xeito que, desde a lóxica funesta da identidade, o fluír da vida, a irrupción do verdadeiramente vivo, é, angustiosamente experimentado como traición: “¡Yo no soy el que soy!” Ou tamén, “Mi nombre es legión”. Pero esta angus-

tia, esta inseguridade, esta desconfianza que precisa constantemente reforzarse mediante un desbocado aumento de saber —actitude esta que en *Loaira* tende a manifestarse mediante un certo protagonismo do ollar, do “voyeurismo” ou da mirada, como creo que se documenta, por exemplo, nos prismáticos que utiliza Salgado en “Lindo Belvís”, como asimesmo, no propio título deste capítulo (belvís é, en galego, belvedere ou *mirador*), ou, tamén en “Cas Elisa”, onde Salgado mira e é mirado, ou na descripción que en “Ollos amarelos” Mauro fai da forma de mirar que ten Salgado Rebolledo, e que tamén está, aínda que de xeito menos unívoco, nalgúns partes de “O baño de Diana”, onde amais do significado mitolóxico e pictórico do título (Acteón, etc...) Xurxo Bugallal *mira* ou contempla a nudez de Patricia, tal como se el mirase a desnudez da súa “patria” desde unha actitude na que se rexistra, como mínimo, unha certa ambivalencia, unha oscilación entre a simpatía ou a compaixón e a desconfianza mutua; ou, tamén, volvendo sobre a importancia da mirada como expresión de desconfianza ante as dificultades de “fixar” definitivamente ó outro nunha *imaxe* mental, recordemos —acabo de recordar agora— a Mauro Vilas no derradeiro capítulo da novela, cando en vez de bailar con Amalia, límitase a mirala con inquietude e angustia e como querendo descifrar un alfabeto que descoñece. E, en fin, aquel libriño que creo que se menciona na introdución, *A arte de ollar* ou *o apagón de luz*, entre X. B. e Arturo Lens; en “O dragón e a doncela”. Toda esta actitude de sospeita cara ó exterior (de querer, en último de contas, estabilizar unha identidade, tanto persoal como colectiva) tradúcese asemade en inseguridade e problematicidade interior: en incerteza sobre a propia identidade. Daí, en “Operación Gato con Botas”, a prefiguración do tema da “traición” (a chamada telefónica que recibe Salgado despois de todo o viacrucis que tivo que soportar, dicíndolle que NON mate a Soria, chamada que el non obedece) pero, sobre todo, a necesidade que experimenta Salgado, neste mesmo capítulo da novela, de asegurarse de saber (mediante a execución de Soria) que *verdadeiramente é quen aparenta ser*, daí as alusións a Beethoven etc... E paga, pola adquisición deste saber, pola consolidación da súa identidade (e da mortal *seriedade* que de toda identidade emana) non só o precio da morte de Soria, senón, tamén, da propia. É claro que o rapaz non quere ser tomado, carnavalescamente, de “cachondeo”, prefire morrer a ser un pallaso, a ser un “ninguén”. Non quere saberse ser aquel “pallaso” que ameaza a Secundino Freire cun coitelo e que non chega a culminar a súa acción. Quere ter un *destino* persoal, salvarse aínda ó precio da destruc-

ción. Algo similar ocórrelle, nun certo momento, a Mauro, cando, falando Brigit, propugna a Loita Armada. A loita polo recoñecemento (e polo auto-recoñecemento); por evitar que nos tomen como unha “mera conxectura pintoresca”, pasaba, segundo Hegel, polo enfrontamento a morte. Só separándonos da “vida” afirmámonos como figuras sombrías da Dominación. Chegamos a *saber* quen somos e facémollos *saber* ós outros. Transformámonos así en “figura”, en “imaxe”, en representación descarnada e hierática, en morta foto-fixa de nós mesmos.

Para rematar co tema da traición (ou da súa vertente máis atenuada de “dobrez” ou “duplicidade”) permítome aludir ó capítulo titulado “Virgo Clemens”, ós dous rostros tan distintos que Liberata lle ofrece ó, daquela, aínda —en asuntos amorosos— inxenuo Salgado. E, tamén, a un certo xogo onomástico: Liberata/Ata. Un “atar” que se opón a “liberar”.

Cerro aquí este descomunal inciso —dificilmente asumible pola paciencia do máis pacienzoso dos lectores— e retomo o que inicialmente trataba de dicir. E era que este principio de identidade que inspira a estrutura e a forma do que, para entendérmonos, poderíamos denominala “novela clásica”, na miña opinión consistiría en mostrar como todo aquilo que semellaba ser distinto, vén re-sumirse finalmente, tras da inevitable mediación cronolóxica, nun conxunto de meros disfraces temporais ou sucesivas manifestacións do Mesmo. Así toda aparente heteroxeneidade, queda, co Tempo, co andar do tempo, plenamente domesticada e reducida á máis tautolóxica homoxeneidade. Como nesa novela filosófica de Hegel, esa “novela de aprendizaxe” que ten como protagonista o Espírito Absoluto (refírome a *Phänomenologie des Geistes*) as partes quedan plenamente subsumidas, sen restos de heteronomía ou heteroxeneidade, na Totalidade-Unha, simples momentos, eslabóns, elos, do autodesenvolvemento temporal e da progresiva auto-conciencia e auto-transparencia dese todo. A diferenza do que, na miña opinión, vemos que sucede cos distintos capítulos do *Home sen cualidades* de R. Musil, nesa “novela de aprendizaxe” ou novela do Saber Absoluto, escrita ós trinta e tantos por Hegel, e titulada a *Fenomenoloxía do Espírito*, as partes, liberadas de calquera periculosa tentación que as levase, a cada unha delas, a establecerse, de forma directa ou —como diría o propio Hegel— dun “pistoletazo no Absoluto”, resultan ser simples medios instrumentais subordinados á maior gloria dun orde triunfal e totalitario (e que prefigura a exaltación que o propio Hegel, máis tarde, na *Filosofía do Dereito*, habería de facer do Estado) que os transcende a todas e acaba convertíndoas en

sucesivos disfraces temporais ou manifestacións redundantes de Si Mesmo.

En *Loaira* eu creo que esta difícil *tensión* entre a totalidade unificadora e a tendencia centrífuga das partes aparece “escenificada”, de forma paradigmática, no capítulo titulado “Monsieur” e a loucura ou o erótico desvarío de Ana —a muller do Capitán— viría ocupar, no citado capítulo, un espacio agónico da fenda ou da ferida, tensión inestable que une-separando e separa-unindo ó Capitán e á indefinida pluralidade dos soldados.

Sobre a *ferida* ou cicatriz como, tal vez, o principio organizativo de *Loaira*, coído que habería bastante que falar. A cicatriz (e as súas diversas variantes: marca, raspadela, ferida etc...) reaparece en *Loaira* como principio de comunicación, mesmo na descripción de certos obxectos, en aparencia, inanimados, tales como a mesa que hai na pensión de Mauro ou, por exemplo, as baldosas da coziña do domicilio de M.^a Antonia. A través das *marcas* deixadas neles polos anteriores ocupantes ou usuarios —o escuro tropel dos precursores— certos obxectos ou espacios especialmente vencellados co ámbito doméstico do “morar” ou do “habitar”, comunícanse con Mauro, anímense, cobran unha especie de vibrante corporeidade, de “materialidade sensible”, ata o extremo de vírense transformar, os tales “obxectos inanimados”, en animais.

[...] da memoria viva do insólito animal no que se acabara virando a casa para el. E eran precisamente as feridas, a multiplicación azarosa das amatas, as que o dotaban —ó animal doméstico e sonoro— de animación e vida. Dígoche que parecía respirar por elas. Cada raspelazo equivalía a un susurro, cada arrañadela a unha confianza... (p. 177).

Por certo que tamén Xurxo fala de “memoria viva” na páxina 12 de *Loaira*, ó referirse á tradición. Se na senda de Hölderlin e de Heidegger, admitimos que a lingua ou a fala —segundo como queiramos traducir a palabra “Sprache”— é “a voz da terra”, entón poderíase dicir que en *Loaira* (ou mesmo, na páxina 82, a amosa que hai nun dente de Amalia, producida por un accidente de cando ela estaba aprendendo a andar en bicicleta) viría ser como a memoria sensible ou o rexistro escrito —físicamente inscrito e non só mentalmente recordado— desa voz comunitaria, Lingua do Pobo ou Ser (entre-ser) común.

A súa cicatriz: [...] impronunciable desgarradura do entre-ser (p. 328).

Este motivo da ferida (ou cicatriz sensible, eroticamente sensible como na cita que ti fas no teu

¿Que é o estilo? Ou, máis ben, ¿cal sería a resposta que, de maneira tácita, en *Loaira*, se lle daría a esta pregunta?

Contestación: o estilo sería a singular maneira segundo a cal iso que convencionalmente chamamos “realidade” se relaciona coa linguaxe

traballo referida á vulnerabilidade erótica da cicatriz de M.^a Antonia) aparece tamén, levemente disfrazado, na xa aludida páxina 82, baixo a forma atenuada de “delicadísimo tremor” ou de “levísimo arreguizo”

que lle confería ó sorriso aquel unha cualidade tal que sería imposible atopar no diccionario adxectivo ningún que verdadeiramente lle cadrase.

Ou, moi significativamente, no mesmo capítulo (“A desincorporación”) que trata dunha frustración, dunha (in)comunicación ou fracaso da inter-penetración mutua ou con-penetración recíproca (ausencia de entre-ser) entre a copa e Mauro Vilas. Aí, na páxina 88, a *ferida* que non se produce é evocada pola voz autorial da seguinte forma:

a espida sensación irrecusable de sentir cravados e incrustados na palma da súa man —na carne veraz e inocente— os fragmentos resultantes: as achas, os cortantes anacos —luxuriosamente sanguinarios; intimamente penetrantes, ávidos, exaltadamente puros— do cristal (p. 88).

Por iso son tan importantes en *Loaira* —coma ti sinalas con acerto— as condicións físicas e gráficas, é dicir, sensibles e “corpóreas” do manuscrito. Pois a ferida acentúa aquela dimensión “material” ou “sensible” ou aínda “sensual” dos homes e das cousas (a prioridade do *sentir* fronte ao *pensar*, diría eu, recordando a cita de X. B. que, ó lado de De Quincey, abre a novela) en contraposición á fría representación mental ou imaxe puramente ideativa ou conceptual que, para controlalas, para as dominarmos, para convertilas en sub-misox “obxectos” do (noso) saber *obxectivo* e obxectivo, normalmente nos formamos *sobre* elas.

A “ferida” simbolizaría, en *Loaira*, a dimensión utópica da Comunidade (que se opón de xeito radical, a “Sociedade” e, tamén, de pasada, a unha certa forma de concebi-lo tempo propia dese Orde Social historicamente establecido) que no decurso da novela se nos presenta, da maneira intermitente e disruptiva (entre-cortada) dun acontecemen-

to: a desuxeición ou desencadeamento súbitos que dan lugar (e que, por veces, non o dan) a un acto de comunicación ou *inter-con-penetración* intensa. Fica así, ó meu entender, implicitamente planteado o que eu chamaría o problema do *estilo*, e, asimesmo, o do estatuto da linguaxe en relación coa “realidade” ou co posible marco extra-textual e referencial. E queda tamén xustificada a cita de Colin MacCabe que ti fas no teu traballo, aquilo de: “but with experiencing language through a destruction of representation”.

Tocante ó estilo conviría quizais non esquecer aquel instrumento punxente (punxente é feridor) que era o “grafón”, como tampouco a coñecida existencia (como recordaba Jacques Derrida non sei onde) dun certo tipo de navalla italiana chamada “estilete”.

¿Que é o estilo, pois? Ou, máis ben, ¿cal sería a resposta que, de maneira tácita, en *Loaira*, se lle daría a esta pregunta?

Contestación: o estilo sería a singular maneira segundo a cal iso que convencionalmente chamamos “realidade” se relaciona coa linguaxe. Nun pequeno ensaio titulado “A outra memoria”, o noso autor, A. B., balbucía, con inexcusable torpeza, algunhas vagas ideas sobre o tema. Fundamentalmente: unha cousa e falar *sobre* algo determinado e outra, ben distinta, sería deixar que ese algo determinado fale ou chegue á linguaxe *a través* dun: *atravesando* a un.

Normalmente, cando a xente se para a pensar neste asunto do estilo, soe dar por suposto a existencia dunha “realidade obxectiva” previa, anterior e exterior a calquera acto de escritura. Só a partir daí tería lugar un proceso de selección de rasgos (o artista enfatizaría algúns e atenuaría outros) orixinándose o que se soe chamar o estilo propio de tal escritor ou tal pintor, a concreta maneira (ou maneiras) que el ten de *estilizar* a presunta realidade pre-existente. Este “estilo” reflexaría a forma en que esa “realidade” pre-establecida *ferre a sensibilidade* (ou a alma, ou o sistema nervioso) do escritor, o modo como se adoita producir esa especie de penetración mutua, de posesión recíproca ou con-penetración erótica (e, daquela, simpática e con-padecida, posto que a tradución latina do termo grego sin-patía é, pre-

cisamente, con-paixón) nos sucesivos encontros que se poidan dar entre o poeta e a pluralidade dos suxeitos e os obxectos cos que se atope. O tema da *sin-pathya* ou da con-paixón (páxina 273 e 275, por exemplo, entre outras) inseparable do motivo da *ferida* ou cicatriz, percorre o texto de *Loaira* de filo a fondo, instituíndo a posibilidade dun tipo de coñecemento (poético, erótico etc...) que será a contrarréplica daquela pretensión de saber —de saber absoluto (e de absoluto dominio do sabido) do que che falaba— citando a Hegel e, aludindo, sen mencionalo, a Goethe ó comezo destas páxinas. O estilo, esa outra forma de referírmonos á ferida, é, ó mesmo tempo, un modo de distancia e de aproximación: unha proximidade que separa, unha separación que aproxima. Este xeito, digamos, “paradoxal” de pensamento, que trata de fuxir da lóxica da identidade e das súas dicotomías consabidas (verdade/mentira, “realidade”/“Literatura” etc...) está expresamente manifesto nalgunhas frases, como, por exemplo, a que Mauro pronuncia referíndose á nudez de M.^a Antonia: “Parécesme re-vestida de nudeza”. Distancia que unifica, proximidade que separa: con-sentimento, con-padecemento, ou sexa: simpatía, “pathos” compartido ou con-paixón.

Loaira sería entón un “animal ferido”, o tra-sunto textual dese “nós agónico” do que lle fala Xurxo a Arturo Lens, ofrecido á *simpatía* ou *con-paixón* da sensibilidade do lector que, un pouco como, na Introducción, Patricia se detén a reunir as páxinas dispersas do libro que estaba a escribir Xurxo, deberá unifica-los distintos capítulos dos que se compón a novela, unidos-separados por esa tensión ou indisimulada ferida que de forma incesante os atravesa e que pon de manifesto a radical heteroxeneidade entre “saber” e “ser”, entre metafísica e “fysis”, entre o “corpo” e a “cabeza”, entre as ideas preconcebidas que nos facemos sobre as cousas (os preconceptos) e a *experiencia* que, cando acontece, se manifesta como agretamento deses tópicos. Neste agretamento do “saber” inherente ó acontecer da experiencia (e ó acontecer de *Loaira* como experiencia) desempeña un papel moi importante o humor e, por tanto (como no capítulo en que M. V. fala xigantescamente bébedo da “diferencia ontolóxica”) a risa: o *risum* dionisiaco e primordial. Pois, situándonos agora, un tanto intempes-tivamente, na óptica de Schopenhauer (cando, en *O mundo como Vontade e Representación* medita sobre este tema) e, tamén, cicais, na de Bergson, ou na de Celestino [Fernández] de la Vega etc... penso que estaríamos autorizados a dicir que, no humor, maniféstase con especial acuidade ese desaxuste, heteroxeneidade, ruptura ou radical non-coincidencia (esa discontinuidade, para o dicirmos dunha vez) entre “concepto” e

“intuición”, entre a gasta representación mental e a *experiencia* orixinaria das cousas: *intus-legere*, ou sexa, “ler dentro”, un “dentro” que alude a ese proceso de mutuo adentramento ou inter-penetración entre o poeta e as cousas (precisamente o que non chega a producirse en “A desincorporación” entre Mauro e a copa de coñac, malia ós voluntarios esforzos que o malpocado do home realiza. Como tampouco se produce, non sobrevén, ou, mellor, non acontece, non sub-vén, esa outra forma de recordo ou “sub-venir”, esa “outra memoria”, no caso de Xurxo Bugallal con respecto a A. Lens; e non por falla de vontade, senón por exceso dela) cunha dupla caracterización “masculina” e “feminina” ó mesmo tempo representadas polo estilo e a ferida. Cópula entón; coito (co-ire), metáfora eminentemente erótica, *biblica*, dun coñecemento poético e creador que se opón á vontade dominadora do suxeito e, xa que logo, ó “saber convencional”.

Con este tipo de memoria (memoria viva, re-viviscencia ou reactualización da experiencia orixinaria das cousas, da esquecida experiencia das cousas) sucede un pouco como di Freud que lle pasa ó chiste e a súa relación co subconsciente. E esta memoria comunitaria que sub-vén é, por forza, *involuntaria* e *sub-versiva*. Un exceso de *vontade*, de forza de vontade, ou de “voluntarismo” dificulta e chega a impedir mesmo a súa súbita eclosión. Daí as palabras que Brigit lle dirixe a Mauro antes de chegar a establecer contacto sexual con el e, pondo de manifesto a súa “fysis”, a súa corporalidade, debilitar a vontade exacerbada del. Vontade nihilista: “Querer a nada antes de non querer nada”, como escribira Nietzsche.

Hai en *Loaira* a aposta por un coñecemento poético que se opón ó seguro saber convencional. Unha maneira de coñecer que implica necesariamente un co-nacer, unha co-nacencia (*connaissance*, en francés) e que é, daquela, simultaneamente “creador” (non se adapta a unha realidade pre-existente, senón que a palabra, en *Loaira*, funda ela mesma o mundo que, no seu decurso, a “novela” vai dando a luz ou vai creando) e “nacional”, no senso de que en *Loaira* se está a mostrar un parto, se está a *parir* conxuntamente ou a facer *nacer* (daí o de “nacional”, palabra que alude ó acto mesmo de (sub)vir á luz) —como, probablemente o concepto grego arcaico de “Fysis” — ou de nacer: co-nacer. E daí, tamén, no capítulo titulado, significativamente, “No Hotel de las *Naciones*” a presenza do motivo do Nadal e a presenza na habitación que ocupan Patricia e X. Bugallal daquela especie de caricatura —a negación de toda fysis, de toda *nacionalidade* real— da árbore que “representa”, i. e., que usurpa o lugar da



En 1992, en Santiago de Compostela, na presentación de *Loaira* aos medios de comunicación. Fotografía Xoán A. Soler

verdadeira experiencia da natividade: o cosmopolita “Hotel de las Naciones” é, precisamente, o lugar da expatriación e do desterro). Un mundo.

En *Loaira*, na miña opinión (e supoño que tamén na de A. B.) o *estilo* non se concibe como o resultado dunha operación derivada dunha realidade re-coñecida como pre-existente e exterior á novela mesma (despois falaremos da ironía que posibilitaría enganosamente unha lectura de *Loaira* como *roman à clé*) senón que, ben pola contra, no “meu” libro a palabra pretendería fundamentar a (esquecida) *esencia* das cousas (a “esencia” de A. Lens; ou, dun xeito erótico-humorístico, a captura de espíritos das posibles amantes de Robertos á que se dedicaban Brigit e o seu mozo) nun acto no que “recordar”, “coñecer” e “crear” fosen sinónimos.

Coñecemento, ou co-nacemento (e se me permites un chiste malo, cona-cemento, a cementación pola cona...) “poético” que se oporía á razón representativa, ó seu “saber” e á vontade de dominio que o caracteriza. Daí a repetición ó longo da novela —como moi ben ti sinalas— de expresións como: “imaxinemos...” ou “como imaxinamos nós que Salgado etc...”, dado que este imaxinar creador e poético dista moito de ser o que, normalmente, entendemos por “saber”. Vic/Bic (clara alusión ó bolígrafo) frustra finalmente ou polo menos debilita a victoria do saber

que, se o escribimos con “v”, o seu nome promete. Cito de memoria: “yo no sé nada, escritor. Imagino. Como tú”.

Se en *Loaira* a linguaxe pretende fundar a “esencia” das cousas; se nela, na novela, recordar, imaxinar poeticamente e (re)crear son tres distintos nomes para o mesmo (co “trastorno” temporal que isto necesariamente implica e que se manifesta na “miña” obra, coma ti indicabas na túa reseña, na incesante transgresión do Orde Cronolóxico; pois este revivir ou (re)actualizar o pasado propio da memoria involuntaria e viva significa, para a concepción habitual do tempo, que algo “morto” (que algún morto) resucita ou entra, de forma escandalosa, no presente (e figúraseme que o señor Marcel Proust sabía algo disto) co conseguinte trastocamento ou sub-versión das nocións convencionais do “antes” e “despois” da sucesión temporal e do que se adoita entender por “pasado”, “presente” e “futuro”. Nocións que, para a “memoria viva” son irrelevantes, porque ese “transporte” que ela é, ese “quedarse transportado” que —como soubo ver Proust— lle acaece a aquel que padece a irrupción desta clase de memoria; esa *metáfora* que ela é (e non esquezamos que, en grego, e aínda en grego actual, “metáfora” vén significar precisamente “transporte”: ese abri-las portas que, para a lóxica da identidade deberían permanecer pechadas)

apunta a unha dimensión do Tempo que, en ningún caso coincide ou se “identifica” co orde cronolóxico socialmente establecido. Ó contrario, é só producindo feridas, gretas, incisións (ou incisos, ou parénteses) na irreversible linealidade dese orde; e só rompéndoo ou inter-rompéndoo, como aquela temporalidade *outra*, logra, agonicamente, manifestarse. *Loaira*, animal ferido. Sobre este tema da comunicación e do “transporte”, acabo de recordar agora as palabras que, na páxina 275 do libro, Xurxo Bugallal dirixe a Mauro. Ou tamén as palabras que na páxina 296 pronuncia Mauro falando con Carmen-Paula. Ou, igualmente, a exclamación aquela de Brigit, que ti citas no encabezamento do teu traballo: “¡Todo é unha metáfora!” Exclamación esta que, cabalmente interpretada, viría significar a disolución ou o fin de toda metáfora; pois —como sinalaron non *sei* se Derrida ou Paul de Man nalgún ensaio— para podermos falar con propiedade de metáfora ou de calquera tropo (e advirtamos de pasada, outra alusión, nesta última palabra grega, á comunicación e ó transporte: os tropismos) teríamos que recoñecer-la existencia previa dalgún grao cero da linguaxe ou nivel neutro, ou nivel puramente denotativo, non metafórico el mesmo e que posibilitaría a circulación dos diversos tropos e figuras: a trans-figuración da realidade ou a transformación poética da lingua. O devandito “grao cero” da linguaxe sería o espazo privilexiado da “verdade”, da exacta adecuación entre as palabras e as cousas (coma se a linguaxe fose unha especie de representante ou de sosias que reflexaría, na súa propia estrutura, a estrutura dunha Orde do Mundo que existiría paralelamente e con independencia del, tal e como creo en interpretar que pensaba, máis ou menos Wittgenstein na época da redacción do *Tractatus*), o *Locus* por excelencia do discurso representativo e da lóxica da identidade. Lóxica da identidade que, tocante ós seres humanos e no ámbito da nosa cultura europea-occidental, habería que localizar na zona anatómica do “rostro”, na nudez da cara, na “cara descuberta” ou na face entendida como fiel e adecuada representación (como tradución paralela e non enganosa, ou sexa, non traicioneira) da “alma” do “eu” ou calquera outra palabra que queiramos utilizar para definirmos a endurecida sustancia metafísica que se lle atribúe ó suxeito: o papel rector e dominante da súa “conciencia”. Pero, parecidamente ó que sucede coa metáfora en relación con aquel recoñecido nivel neutro, unívoco, ou asceticamente denotativo da linguaxe, fronte ó poderío do Rostro Nu e Verdadeiro, aparecería, como a súa sombra e a súa transgresión, o Rostro Trans-figurado: a máscara.

E tocamos con isto un dos aspectos fundamentais para unha lectura comprensiva de *Loaira*, e que eu considero decisivo tanto no que atinxe ó seu “contido” coma á súa “forma”. Antes de pechar esta longuíssima paréntese (¿e que sucede, por exemplo, co repetido uso das parénteses nunha novela como a *Recherche* de Marcel Proust?) quixera expoñerche algunhas reflexións sobre o tema do mascaramento en *Loaira*, a importancia do cal a ti non se che pasou, como era de esperar, desapercibida.

En primeiro lugar recordar que este tema está indisoluble e intimamente vencellado con outro: a tensión, na nosa novela, entre “realidade” e “ficción”. Empezo citando de memoria aqueles famosos versos de Pessoa: “O poeta é un finxidor / finxe tan completamente / que chega a finxir que é dor / a dor que de veras sente”.

A máscara sería, pois, unha transgresión do Rostro. A primeira vista presentaríase entón coma unha forma de subversión do principio da identidade persoal. Ata aquí tal vez non estaría mal lembrarnos de Bajtin, a quen ti citas, ou das teorías de, por exemplo, G. Bataille verbo da “transgresión”.

Pero o verdadeiro problema empeza ó que reparamos no feito consabido da transgresión vir confirmar a lei. Máis aínda, emana dela. Do mesmo xeito que as festas do carnaval ou outras similares non ameazan seriamente o Orde social establecido senón que, máis ben, pola contra, contribúen á súa consolidación, o home que se disfraza durante as festas do antroido (que se disfraza, poñamos, de muller) recoñece en si mesmo e nos máis a primacía do “rostro”, “sabe” moi ben a que sexo verdadeiramente pertence e daí o goce tipicamente transgresivo que experimenta ó presentarse en público como quen *verdadeiramente* (“sabe”) que non é. Non pode haber transgresión da Lei (no terreo moral ou en calquera outro) sen un profundo acatamento, na alma do transgresor, da autoridade e o poderío desa mesma lei que se transgrede. Canto meirande resulte ser este íntimo recoñecemento do Ben —ou do pretense Ben— que, ante os ollos do transgresor a Lei representa, maior e máis intenso habería de ser o goce transgresivo obtido. Despois de todo, a conducta chamada “licenciosa” —e igualmente as chamadas “licencias poéticas”— evocan un certo significado da palabra “licencia” que nos remite ó xesto de pedir permiso, de consentirse certa liberación (o licenciarse nunha carreira, o licenciarse da mili etc...) *permitida* pola autoridade de turno. Pois ben; volvendo ó tema da metáfora, esta non pode ser *sentida* coma tal, non pode ser comprendida nin avaliada coma tal (a súa permitida ousadía, o seu consentido atrevemento etc...) se non se lle

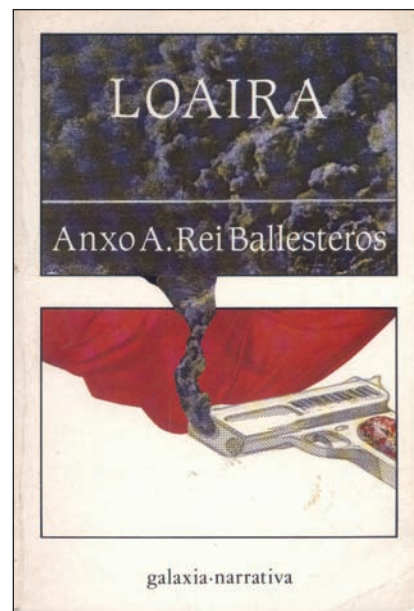
confire autoridade (crédito, fe, ou incondicional aceptación) a aquel xa aludido nivel da linguaxe onde se ubicarían os prestixios da “verdade” da identidade, da seriedade, ou sexa, da (verdadeira) “Realidade”.

Ora; xa dixemos que cando *todo* é metáfora, non hai (non hai xa) posible metáfora. E deberíamos engadir que, cando *todo* é máscara, non hai xa, de querermos falar con propiedade, ningún significado preciso para a palabra “máscara”. E coa abolición da máscara desaparece tamén a supremacía do “rostro”. A dicotomía Rostro/Máscara, na que se fundamenta a identidade, deixa, automaticamente de funcionar. Se non hai “vestido” non hai transgresora nuez que vala. E vice-versa: se non hai nuez etc...

Pois ben; (e retomo aquí o que tiña pensado dicir antes de abrir esta paréntese), se en *Loaira* a linguaxe pretende fundar a “esencia” das cousas; se, na nosa novela, a linguaxe pretende escapar do dominio (“realista”) da Representación, daquela necesariamente *Loaira* non pode recoñecer ningunha autoridade —ningunha supremacía, non pode emprestarlle a menor fe— a aquela dimensión da linguaxe que configura e outorga coherencia a iso solidamente establecido —solidamente estatuído na súa “mentira” esencial— que chamamos “a realidade”.

E aquí reaparece o gume paradoxal de *Loaira*: a súa “inestabilidade”; a súa decidida *indecisión*; a súa “mostrada” (no senso de Wittgenstein cando dicía que, nos campos da ética e máis da estética, había cousas que non se podían “dicir” pero podíanse “mostrar”) *indecibilidade*. Porque *Loaira* non podía propoñerse a si mesma (non podía “identificarse” ou “auto-identificarse” a si mesma) NIN, plenamente, como unha “historia real” (dado que rechaza todo “realismo”) NIN, tampouco, plenamente, coma unha historia de “ficción”, posto que aceptar o tranquilizador estatuto da ficción presupón implicitamente recoñecer e acatar a supremacía do “principio de realidade”, relativamente ó cal, a “ficción” (*id est*, á Literatura) funcionaría como autorizada “transgresión” ou coma servil e “licencioso” exceso socialmente promovido e “des-culpado”, é dicir: banalizado.

Daquela, aceptándose ou autorrecoñecendo (i. e., “sabéndose”) a si mesma como simple “ficción”, a Literatura viría ser “literatura”. E selo no sentido pexorativo —xustificadamente pexorativo— que se percibe no famoso verso de P. Verlaine: “todo o resto é literatura”. Aínda que quizais sexa mellor dicir que a literatura, domesticada e instituída socialmente, viría converterse merecidamente nese trénguele-trénguele da industria cultural e das dóciles conachadas académicas que aínda hoxe se chama, con descon-



vencida e insegura rimbombancia, con cortés solemnidade, que apenas sabe disimular a súa fatiga e o seu desprecio, “Literatura”.

En *Loaira*, pois, a “realidade” entra no terreo da “ficción” e a “ficción” contamina a “realidade”. O primeiro caso documéntase de forma clara coa presenza de nomes de persoas “reais” (Ramiro Fonte, Cáccamo etc...) no comezo do capítulo titulado “Virgo Clemens”, na páxina 423. O segundo aspecto é o que xustifica a vocación irónica de *Loaira*, que a levaría a presentarse como “roman à clé”. De xeito que se o estatuto de “ficción” é o que normalmente se lle outorga, na nosa sociedade, á Literatura; *Loaira* non se auto-propoñería como Literatura, senón, máis ben, como a manifestación da forza creadora do poder fundador da Linguaxe situado antes e máis alá —nun “lugar” distinto— daquela dicotomía que se deriva del e que, por tanto, o presupón; a dicotomía realidade/ficción. Aquilo, que fundamenta esa dualidade non pode en ningún caso ser incluído “dentro” dela, en ningún dos dous extremos da alternativa. Un pouco como sucede coa “diferencia ontolóxica” heideggeriana segundo a cal o Ser, a apertura que o Ser produce, non pode ser incluída no mesmo nivel dos entes que esa apertura permite iluminar.

Por outra banda, os nomes propios pertencentes a persoas “verdadeiras” que aparecen no citado capítulo da obra, de lle facermos caso ó que o editor-narrador afirma na “Introducción” —que tódolos nomes propios correspondentes a persoas son falsos— tampouco poderían ser considerados como “verdadeiros”; do que se deduciría que, desde o punto de ver de *Loaira*, a

chamada “realidade” viña ser, en último de contas, un produto ligüístico, unha modalidade de ficción; e, viceversa, a “ficción” unha forma de “realidade”

Esta tensión realidade-ficción, ou “verdadeiro/falso” percíbese xa na portada do libro. “Anxo A. Rei Ballesteros”, que figura, baixo o título da obra, como autor da mesma, se lle facemos caso ó que se di na “Introducción”, ben podería ser o nome dun “autor ficticio” inventado polo narrador. A chamada ficción *disfrázase* de “realidade”; a chamada “realidade” *disfrázase* de “ficción”

Con outras palabras: se é a obra, a existencia da obra, a que fai poeta ó seu poeta, a verdade de “Anxo A. Rei Ballesteros” como (posible) poeta non pre-existiría ó texto; sería máis ben creada, producida e fundada en virtude do posible poder fundacional e creador dese texto que se chama *Loaira*. Poder que se situaría máis aló e en distinto terreo do previamente acoutado na realidade pola pre-establecida alternativa “realidade/ficción”.

Verbo do tema do “mascaramento” en *Loaira*, penso que cómpre diferenciarmos dous usos, dúas funcións distintas da máscara. Para determinarmos claramente a diferenza entre as dúas, quixera introducir *ad hoc*, dándolle un sentido moi preciso, a palabra *disfráz*.

O disfráz introduciríanos no xogo da “verdade” e da “mentira”; na ocultación ou no disimulo de algo (o “rostro”) que, no fondo, resulta admitido como “verdadeiro”. Estaríamos daquela establecidos no campo semántico do *engano*, da hipocresía, da dobrez, do fraude, da insinceridade etc... Ou sexa: da aparencia que, de maneira interesada, pretende ocultar a verdade das cousas. O *disfráz* (o que aquí eu chamo *disfráz*) manifestaría o poder ou a supremacía do “eu”, da identidade persoal, sobre a máscara. Poñería a máscara ó servicio das intencións inconfesables do “Eu”.

En *Loaira* o personaxe que parece sentirse máis afectado polo aspecto enganador e traicionero do “disfráz” (e que está obsesionado por atopar, baixo as falsas aparencias, o Rostro Verdadeiro da Señora, fronte á insinceridade e á simulación que encarna, por exemplo, a Prostituta) é Galgado Rebolledo.

Hai, pois, en todo o texto de *Loaira* a preocupación por descubrir (por de-sencubrir) o verdadeiro ser de Galicia e ó mesmo tempo o malestar e a desconfianza perante as Formas Exteriores que, pretendendo expresalo, o falsifican. Esta actitude de inadecuación e non-coincidencia entre “Formas convencionais” e “contidos vitais” —ou, se se quere, entre Galicia e as institucións que, inadecuadamente, a representan— queda tamén patentizado en *Loaira* polo uso rei-

terado da parodia dos xéneros e modalidades narrativas convencionais.

Ora, en *Loaira*, e xunto con esta dialéctica Rostro/Disfráz, Rostro Nu/Rostro Disfrázado, percíbese aquela outra dimensión que suprimiría esta oposición dialéctica entre os dous termos e aludiría á restauración final da Máscara entendida como algo distinto e ontoloxicamente superior á dicotomía Rostro/Disfráz, Rostro Verdadeiro/Rostro (verdadeiro) Disfrázado. Isto maniféstase de forma ben explícita nas palabras que pensa Xurxo Bugallal e que ti citas no teu traballo:

naquela rexión inconfesable [...] onde o real e o irreal, a sinceridade e a mentira, non estaban aínda definidos.

Con facilidade pode adiviñarse aquí a evocación dun mundo utópico, situado limáis aló do Ben e do Mal” e, por tanto, “máis alá, tamén, dese tipo de “ética” ou de “moral” que caracterizaría a destrución da comunidade e a súa conversión ulterior nunha definida e numerada pluralidade de “egos” socializados. Sería este un mundo eminentemente poético (na medida en que Poesía e Verdade non se distinguirían) e no cal a “máscara” sería a expresión inmediatea (maximamente adecuada e “inocente”) dos sentimentos e as paixóns do corpo, sen pasar pola mediación culpable e nihilista da identidade persoal e a conciencia. Sería o Reino Milenario restaurado polo que Robert Musil tanto debecía. Sería, en fin, a añoranza dun mundo no que *sentir* e *pensar* fosen indistinguibles, onde “corpo” e “cabeza” estivesen maravillosamente harmonizados, onde a parella actual compaixón-coacción quedase suprimida, dando lugar a unha especie de con-paixón activa, de acción con-padecedora ou compasiva.

En *Loaira* a Memoria está ferida, escindida en “memoria voluntaria e representativa” e “memoria involuntaria creativa”; a marca desa escisión é a cicatriz ou a ferida, ó mesmo tempo experiencia gozosa e dolorosa. Porque en *Loaira*, a “outra memoria”, “a memoria comunitaria”, irrompe, de xeito ata certo punto violento, no seo da “realidade” e do tipo de memoria voluntaria e representativa que a caracteriza. E é así que a ferida testemuña ó mesmo tempo o “goce” que a memoria involuntaria causa e a resistencia que a sociedade lle opón. É ó tempo a *marca* da comunidade e a testemuña da súa non (completa) realización: a nostalxia da súa falta ou a presenza dunha ausencia. Un pouco como o que se di, pax. 329, sobre as bragas de M.^a Antonia. Se nos queremos deter nos posibles aspectos utópicos e heterotópicos de *Loaira*, poderíamos afirmar

que ela mesma, como tal novela, sería a escrita que corresponde a ese “entre”, a esa ferida ou gozosa e dolorosa fírgoa que separa-une e que une-separa as dúas formas de memoria, sen ela, o texto que é *Loaira*, vir identificarse de forma total con ningunha delas. Quixera situarse máis alá e nun lugar “outro” —nun lugar innominable— que se localizaría fóra dos dous polos desa división. Quixera —e quizais este sexa o máis importante segredo “utópico” ou “heterotópico” que se ocultaría na novela— recuperar a perda integridade da “experiencia”.

Nota final sobre a “alegoría”

En *Loaira* non se acepta, non se dá por boa, sen máis, esa diferenciación tan burguesa (tan eminentemente “liberal” e burguesa) que pretende separar de forma radical, os contrapostos ámbitos do “privado” e do “público”. Na páxina 381, no capítulo titulado “Finale capriccioso con Madonna”, pódese ler: “As inquietudes eróticas de Brigit, que ela se negaba rotundamente a ‘separar’ de calquera desaqueado doutro tipo: cultural ou político”.

Na miña opinión, as situacións e os personaxes que nos encontramos en *Loaira* non deben ser entendidos NIN como puramente alegóricos NIN como puramente individuais. Unha vez máis, a novela sitúase, tamén neste aspecto, nesa tensión, nesa desgarradura ou nese “entre” que non dá —que non quere dar— sen embargo lugar a ningunha “síntese” presuntamente (hegelianamente) “superadora” nin a ningunha falsa conciliación estable. No noso libro a Carne loita por se facer Verbo e, asemade, o Verbo pugna por se volver Carne. Situámonos entón no inevitable “entre” ou entrilladura comunitaria, dende a “óptica” do cal o entre-sermos da comunidade nunca se identificaría plenamente NIN con esa dimensión que a sociedade denomina “pública” ou “colectiva” nin, tampouco, con aquela outra constituída polo terreo da “particularidade” —o individuo particular— ou a “privacidade” —a persoa privada. Esta tensión e recíproca interacción entre o “privado” e o “público”, entre o “particular” e o “colectivo” móstrase, de maneira moi notoria, creo eu, no capítulo titulado “Monsieur”.

Con frecuencia, en *Loaira* os personaxes intentan *pensar* o que, previamente, espontaneamente, *senten*; pero outras esfórzanse por lograr sentir o que previamente pensaron; ou sexa, por transformar desesperadamente nalgunha posible forma de experiencia, o baleiro, a nada, a morte; ou sexa, a falta de experiencia: a experiencia ausente ou faltante de Galicia, por exemplo, convertida nunha simple representación mental e, por tanto, non efectivamente vivida. Asunto este que, en Mauro e

en Salgado, suscita, entre outros conflitos, a desesperada resolución de entregarse á loita armada. A “nada vivida”, ou Galicia vivida como pura ausencia ou como “nada”, quixera transformarse, traducirse, de maneira activa e violenta, en destrución: en aniquilación dos outros (os inimigos) e (máis subrepticamente) de si mesmo.

“Seinsvergessenheit”. Nota sobre o problema nacionalista en *Loaira*

En toda a novela —e en diversos niveis da mesma— móstrase unha inmitigable tensión, recorrente heteroxeneidade ou adocida non-coincidencia entre Representación e Ser; ou, se se quere, entre “pensamento representativo” e Ser; ou, aínda, entre “Saber” e Ser. Ou, derradeiramente, entre representación conceptual e experiencia vivida. En *Loaira* enténdese que a “idea” ou “representación conceptual” ou “imaxe mental” dunha cousa (que non é o mesmo que a comparecencia *mítica* de algo determinado) usurpa o lugar que lle correspondería á “experiencia” da cousa.

Reflexionemos primeiro un pouco sobre isto para, despois, poñérmolo en relación co tema do “galeguismo”.

Todo parece indicar (e despois acarrexarei algunhas citas para apoiar no propio texto esta miña afirmación) que, na nosa novela, o galeguismo ou, máis ben, o nacionalismo exacerbado dos principais protagonistas, presentaríase como sendo ao mesmo tempo un “plus” e un “minus”. Ser galeguista é ser máis ca galego pero tamén, noutro sentido, é vir ser menos, dolorosamente menos, que galego. Se Mauro lograra ser plenamente galego (como el, o propio Mauro lle dá a entender a Carmen-Paula) non tería porque auto-identificarse como galeguista. E, daquela, a dificultade de *ser* galegos (je non esquezamos que tanto en Salgado como en Mauro, como mesmo no propio Xurxo Bugallal, sen excluírmos a Brigit, hai moito de inadaptación e desarraigo!) a que os levaría a *sabérense*, a pensárense conscientemente como galeguistas. É a precariedade do “ser” nacional o que os torna —intelectualmente, conscientemente— “nacionalistas”.

E entón o progresivo deterioro da experiencia (da experiencia vivida de Galicia) o que os conduce a identificarse cada vez máis, cada vez de forma máis exclusiva coa simple representación mental ou “Idea” de Galicia. Na dor ou na desesperación inherente a esa “Idea” late, por dicilo con fraseoloxía heideggeriana, o recordo do “olvido do Ser” (recordar que o Ser está esquecido) pero xa non, en cambio, a súa rememoración —reactualización— efectiva, o que só acontece... [no orixinal *manuscrito*, o texto *interrómpease aquí*] ■