

O SABER DO RELATO EN CARLOS CASARES

Manuel Forcadela
Universidade de Vigo

Resumo: Un achegamento panorámico á obra narrativa de Carlos Casares a partir da análise de dúas polarizacións básicas: o feito fronte ao acontecemento e a opacidade fronte á transparencia. Da mestura destas dúas tensións, ficcional a primeira e diccional a segunda, obtense un mapa xeral do percorrido intelectual e creativo do autor.

Abstract: A panoramic approach to the narrative work of Carlos Casares from the analysis of two basic polarizations: the fact in front of the event and the opacity in front of the transparency. From the mixture of these two tensions, the first as a fictitious one to the second as a rhetoric tension, an author's intellectual and creative general map is obtained.

Palabras chave: Carlos Casares, narrativa, feito, acontecemento, opacidade, transparencia, panorama.

Key words: Carlos Casares, Narrative, fact, event, opacity, transparency, general map.

INTRODUCCIÓN

A derradeira vez que vin a Carlos Casares, con quen, por certo, non tiveron excesivo trato ao longo da súa vida, foi na sobremesa dunha comida na que, como supoño que era bastante habitual nel, se prodigaba contando historias e anécdotas. A anécdota que contaba neste caso era a dunha vez que fora a Buenos Aires e, no camiño en taxi desde o aeroporto ao centro da cidade, fora conversando co taxista sobre o imperativo categórico kantiano. É esta unha anécdota que, como veremos, contén bastante máis substancia da que parece.

Imos dispor sobre a mesa unha idea de Xavier Carro, que foi o seu amigo ao longo de toda a súa vida e, ademais, un personaxe que aparece con outro nome en relatos e novelas de Casares. Nese fragmento, que a seguir citamos, Xavier Carro

(2003: 142-143), falando neste caso dos artigos xornalísticos, sinala que Casares é un teórico que teoriza a través do relato.

Casares non teoriza, non recorre a textos argumentativos nin expositivos, non pontifica nin senta cátedra... Carlos pensa a través da narración –“todo relato é unha idea en si”–, os feitos e as accións levan a semente dunha idea simple ou complexa que vai fluíndo ata o final, onde morre o río da historia, pero queda unha corrente silenciosa que se vai adentrando no noso pensar.

E isto condúcenos directamente a outra idea, moi difundida polo existencialismo francés (Jiménez 2002): a consideración de que a ficción era unha das posibilidades da filosofía. A filosofía non tiña que estar cinxida ao gran volume de exposicións sistemáticas, como poden ser *A Crítica da Razón Pura* ou *Ser e Tempo*, senón que tamén cabía dentro do teatro, da narrativa, da poesía, do filme, e que, por tanto, esa fusión entre mitos e logos era algo posible e mesmo desexable.

Nós teríamos que ser quen de extraer o saber do relato, o coñecemento que está oculto por baixo do relato, e, ao mesmo tempo, sermos quen de proxectar un saber no relato.

Nesta liña de indagacións asomou, como non podía ser doutra maneira, a coñecida máxima lacaniana de que “o inconsciente é un saber artellado como unha linguaxe” (Lacan 1981). O que nos leva de volta ao que acabamos de sinalar: o saber do relato. O relato como un saber que se artella, obviamente, a través dunhas estruturas narratolóxicas, duns fíos isotópicos, duns sistemas diexéticos, actanciais etc. mais que, basicamente, o que contén é esa especie de gramática da imaxinación e da ideoloxía que, dalgún xeito, coincide con estouta gramática do inconsciente.

Na nosa opinión é moi importante que un autor, un escritor, estea atento a ese saber do relato. Ese é un río que o guía e que, ao mesmo tempo, lle sinala os moitos meandros e curvas, afluentes e cadoiros, fervezas e presas, do curso da existencia.

De feito, se nós lemos toda a obra de Casares, vemos que esta lóxica do saber do relato onde se dá fundamentalmente é nas novelas. E exclúo das novelas os *Xoguetes para un tempo prohibido* porque considero que non é exactamente unha novela, aínda que poidamos considerala como unha obra de transición que conduce desde a novela primeira ás catro novelas finais.

Vou falar, por tanto, deste saber do relato en Carlos Casares, cinxíndome ás cinco novelas que considero. Comezaremos por *Cambio en tres*, de 1969, seguiremos, despois, con *Xoguetes para un tempo prohibido*, de 1975, coas salvidades referidas, e logo, remataremos coas catro novelas finais: *Ilustrísima*, de 1980, *Os*

mortos daquel verán, de 1987, *Deus sentado nun sillón azul*, de 1996, e *O sol do verán*, de 2002.

Quero dar fin a este preámbulo botando man dunha cita moi querida de Michel Foucault cando postula que “unha institución é, sobre todo, un modo de enunciación”. O discurso, di o teórico francés, sería unha propiedade que a institución concede aos suxeitos suxeitados (Gauna 2001: 96).

AS DÚAS POLARIZACIÓNS BÁSICAS DA ESCRITA CASARIANA

FEITO E ACONTECEMENTO

Unha das consideracións máis útiles da narratoloxía é aquela que nos permite distinguir feito de acontecemento. Un feito sería cada un dos elos da cadea da historia que é o resultado dun proxecto de vontade, dun proxecto actancial. Algo ten lugar na historia porque obedece ao proxecto de alguén. Algo pasa porque alguén quere que pase. E subliño aquí o sintagma “quere que pase” para salienta a presenza do querer no feito. Un acontecemento, pola contra, sería sempre o resultado do azar, da continxencia. Un acontecemento que sería, para Greimas (1982: 26), unha transgresión dos límites semánticos.

Unha historia é sempre un fío de sucesos que son, en parte, feitos e, en parte, acontecementos. O curioso é que, nos textos narrativos, os acontecementos, que na vida real son relacionados coa intervención do azar, do caos, da continxencia, da providencia, de Deus, para quen crea nel, na realidade ficcional son responsabilidade directa do autor, que é o deus da realidade da ficción. De tal maneira que nós, analizando o comportamento deste deus autorial, estamos analizando nin máis nin menos a ideoloxía do autor. O que sucede na realidade ficcional é que os acontecementos teñen lugar porque forman parte da lóxica ideolóxica, valla a redundancia, do autor. Hai unha lóxica dos feitos que está definida no carácter dos personaxes. Mais hai unha lóxica dos acontecementos que remata por ser un correlato da ideoloxía do autor.

Creo que o saber do relato de Casares está ligado a esta dicotomía, a este conflito entre o feito, por un lado, e o acontecemento, por outro. Hai unha novela inicial que é unha novela dedicada enteiramente ao acontecemento, *Cambio en tres*, de 1969, da que logo falaremos brevemente, e logo hai catro novelas nas que se manifesta a busca dunha saída ao drama do acontecemento. Hai, por tanto, unha poética inicial do acontecemento, en *Cambio en tres*, e outra poética da vontade que, en cada unha das novelas finais, vai procurar un medio propio. Primeiramente, unha poética da vontade como deber, en *Ilustrísima*, de 1980. Logo, unha poética da vontade como poder, en *Os mortos daquel verán*, 1987. Logo, unha poética da vontade como saber, en *Deus sentado nun sillón azul*, 1996. E finalmente

unha poética da vontade como querer, como desexo, en *O sol do verán*, de 2002, que fecha o círculo da análise da solución da vontade ao devolvermos de novo ao acontecemento, na medida en que reconece que o desexo é pura continxencia, puro acontecemento.

OPACIDADE E TRANSPARENCIA

Ao lado desta primeira oposición, entre feito e acontecemento, hai outra oposición, desde a nosa perspectiva fundamental tamén, e que non é outra que a interrogación sobre os modos en que se produce a relación entre o mundo e a súa representación, entre o mundo e a linguaxe. As formas e maneiras que permiten o relato do mundo. E encontramos que as diferentes repostas que vai dando a esta interrogante van variando de novela en novela. Por dicírmolo de novo cunha máxima lacaniana, “unha cousa é o pasado e outra cousa é a historia” (Lacan 1981).

Se botamos unha ollada rápida á evolución do estilo casariano vemos que aparece ao principio unha novela que é radicalmente formalista, *Cambio en tres*, de 1969, moi pendente da lingua, da expresión e dos procedementos narrativos que trasladan os feitos ao lector. Mais logo desa primeira tentativa aparece unha novela, *Ilustrísima*, de 1980, que sería unha obra moito máis cinxida ao que sería o seu ideal, debedor dunha certa fascinación polo clasicismo do modelo realista decimonónico.

Lembro a respecto diso unha mesa redonda do ano 1984 ou 85 en que estaban Carlos Casares e Darío Villanueva, daquela teorizador do realismo, na medida en que estaba a desenvolver o que logo sería o seu traballo principal sobre o realismo (1992), na que Carlos Casares espuxo a súa célebre teoría do cristal. Para el, segundo dixo alí e deixou escrito e dito tamén noutros lugares (Freixanes 1982; Platas 1998), a linguaxe da narrativa tiña que ser unha linguaxe transparente, xamais opaca, que deixase ver con claridade a realidade que se manifestaba a través da palabra. Anxo Tarrío (2003: 34) ten escrito ao respecto, falando agora sobre *Deus sentado nun sillón azul*:

É doado decatarse de que Carlos Casares non foi indiferente á procura dun punto de vista que se axustase ás necesidades da materia narrada, pero con pouca fortuna. Utilizou un punto de vista que en ocasións segue dun xeito absolutamente fiel ó que Robbe-Grillet utilizara, por exemplo, en *La jalousie* (1957), ou Faulkner, ás veces, en *The Sound and the Fury* (1929). Neste sentido, podemos dicir que, paradoxalmente, nunca Casares foi tan seguidor como nesta novela de certos aspectos do *nouveau roman*. Pero non o mantén, ou non lle importa abandonalo, a favor da omnisciencia. Un punto de vista, por outra

parte, difícil de soste sen danar o principio de verosimilitude, anque non sexa máis que pola reserva e intimidade que, nos anos en que está localizada a historia, rexían a vida privada dos domicilios urbanos europeos das clases máis ou menos acomodadas da burguesía e da pequena burguesía. Unha vida privada que se vía protexida por cortinas ou visillos impenetrables á mirada curiosa dos veciños. Neste aspecto conculcou Casares unha das convencións básicas da escritura realista, eido que era, como xa sabemos e recordamos máis arriba, onde adoitaba ubicarse o noso escritor no que se refire ó mundo da ficción.

Porque, efectivamente, tamén en *Deus sentado...* insiste Casares na súa metáfora da fiestra e a escritura, atribuíndolla agora ó seu personaxe (“el”). Así, na rememoración que o narrador “transcribe” dos recordos da noutrora dubidosa noiva do personaxe central:

Na catedral de Santiago, diante dun dos vitrais policromados da ábsida, un día puxo el os dedos en forma de pistola e fixo o xesto simbólico de disparar, como se quixese destruílo. Logo dixo que unha fiestra non debía ser outra cousa que un oco cuberto de cristal, limpo e transparente, para ver con claridade o que hai ou o que sucede no exterior. Un cristal de cores como aquel era unha pura inutilidade. Considerar que o debuxo e a pintura do vitral son máis importantes que o anaco de mundo que se pode ver a través dunha ventá, parecíalle unha pretensión ridícula e aberrante, tan estúpida como comer un caramelo con papel. De aí o seu desprezo por toda clase de preciosismo e a historia que lle entraba cada vez que relía unha páxina e notaba que unha gangosidade de adxectivos se interpuña como unha barreira de cores entre o seu pensamento transparente e os folios que acababa de escribir (p. 43).

Isto, na nosa opinión, non deixa de ser un paradoxo do pensamento de Casares, na medida en que a linguaxe é sempre opaca. Non hai grao cero da linguaxe. O que hai nun texto son letras. E as letras son manchas, garabatos, grafos que a historia foi enchendo con funcións fonolóxicas representativas, mais que están moi lonxe de poderen dar conta do mundo real. E o estilo, o *stylo*, non o esquezamos, é un punzón, etimoloxicamente. A idea da linguaxe plana, da linguaxe transparente, conduciría radicalmente ao silencio, á páxina en branco. A un humano que non “existise” e non estivese, por tanto, exectado no mundo e separado del pola linguaxe. Un humano que, en definitiva, tería de ser animal ou anxélico, mais nunca histórico e cultural. Non hai linguaxe que non sexa epocal e local, estilo que non presente as marcas individuais dunha existencia.

Quen escribe márchase e quen escribe está a transmitir, tamén, a mancha do mundo. O mundo é unha mancha e aínda máis o é a súa representación a través da linguaxe. O *noúmenon* kantiano, a cousa en si, irrepresentable e inatinxible.

Estes dous grandes núcleos de oposicións están intimamente ligados e perfectamente claros ao longo de toda a obra de Casares. Por unha banda, o feito e o acontecemento e, por outra, a opacidade e a transparencia do cristal da linguaxe.

Temos, despois, unha novela sobre a guerra civil en que o modo de enunciación se complica a partir da figura dun inspector de policía que escribe uns informes que serán o corpo principal da novela.

Segue despois unha novela sobre un vello profesor dedicado por enteiro ao coñecemento, e na que volven asomar historias da guerra civil, na que alterna narradores e puntos de vista, sen encontrar ese punto de transparencia que segue a ser o seu ideal de escrita.

ESCRITA E EXISTENCIA

É moi curioso, ademais, que Casares escriba cada unha das súas novelas en momentos de crise existencial, en momentos en que as mudanzas persoais e políticas lle esixiron un esforzo, manifestado por medio dos seus libros, de reflexión e de aclaración da súa posición no mundo e na existencia.

Temos unha novela do sesenta e oito, *Cambio en tres*, de 1969. Novela que dá conta das inquietudes dun mozo escritor e intelectual que quere dar conta do seu propio tempo. Novela na que se preocupa de *être à la page* e testemuñar todos e cada un dos topos e dos tropos comúns na moda literaria do seu tempo.

Así, nesta primeira das súas novelas, fórmulase unha historia moi simple. Un rapaz dunha vila de Galicia, encontra unha pistola cargada nunha mina. A pistola cargada e abandonada ou escondida é, obviamente, un eco da guerra civil recente. Difúndese a noticia do achado da pistola entre toda a rapazada do lugar. Todos queren ver a pistola e xogar con ela. Xorde entón unha pequena disputa pola pistola. A pistola dispárase e un rapaz morre. A partir de aí o personaxe principal é xulgado e condenado a pasar uns anos en prisión. Cando sae de prisión non encontra traballo e decide emigrar a Francia, para traballar de albanel. Ao pouco tempo de estar en Francia ten un accidente de circulación e morre.

O que nos está a contar aí Casares é que unha vida sometida ao acontecemento e á continxencia é unha vida absurda. Ese é un dos grandes temas do existencialismo francés.

Estamos, por tanto, diante dunha novela plenamente existencialista. De principio a fin.

Cal é a solución que nós podemos encontrar diante deste mundo rexido polo acontecemento e a continxencia. A vontade. Só temos como solución a vontade. Se deixamos que a vida nos viva, a vida fará connosco o que ela queira, levaranos por aquí e por alí, someteranos ás regras do azar, do caos, do puro absurdo. Nós

non temos outra alternativa que termos un proxecto sometido á vontade. Codificarmos os nosos obxectivos, planificarmos os obxectos do noso desexo.

Casares pasa bastante tempo sen escribir, sen botar man do que estamos a definir como o relato como un saber. E a seguinte vez que o fai non é con *Xoguetes para un tempo prohibido*, publicada en 1975 e que desde o noso punto de vista é unha colección de relatos un tanto estraña, na medida en que é un libro forzado, feito para presentarse a un premio, que finalmente gañou. *Xoguetes...* representa unha continuación da estética do acontecemento iniciada en *Cambio en tres*.

Tal e como nos informa Xavier Carro (2003):

A novela obtivo dous importantes galardóns: Premio de Narrativa “Galaxia, 25 anos” para conmemorar a data da súa fundación e, unha vez editada, o “Premio da Crítica Española” (1976). O xurado do certame da editorial integrábano Álvaro Cunqueiro, Gonzalo Torrente Ballester, Celestino Fernández de la Vega, Francisco Fernández del Riego e eu mesmo, actuando como secretario sen voto Ramón Piñeiro, en cuxa casa de Compostela nos reunimos. Presentáronse baixo plica oito orixinais, dos cales pasaron ás deliberacións finais *Antón e os inocentes*, de X. L. Méndez Ferrín; *No cadeixo*, de Paco Martín; e *Xoguetes para un tempo prohibido*. Quedou finalista *No cadeixo*, novela da que recomendamos a súa publicación, recaendo por unanimidade o premio na obra de Carlos Casares.

Xoguetes para un tempo prohibido, de 1975, preséntasenos como un cruce entre dous subxéneros da novela que foran, pouco e pouco, converténdose en clásicos: a novela de educación (Erziehungsroman) e a novela de formación (Bildungsroman).

De partirmos da afirmación de Bajtín (1992: 200) de que “o heroe sempre se representa como un ente concluído e invariable, xa que todas as súas calidades se presentan desde o inicio e, ao longo da novela, simplemente se comprobán”, podemos constatar que, no caso da novela de Casares, como é común na novela existencialista, o heroe é un ser intrascendente que adoce de trazos persoais superiores, agás a constante teima en reformular o fundamento da realidade e da súa existencia. Ben lonxe, por tanto, dun heroe estático a revelarnos unha experiencia do mundo que non xere coñecemento, que non contribúa ao seu propio crecemento interior, senón aqueloutra que sirva como campo de probas das certidumes do protagonista, como constatación do seus achados en relación coa certeza. Non se trata das aventuras dun heroe que é igual antes e despois do relato, senón, como é o caso, dun humano que acaba convertido nun ser enteiramente renovado e madurado, transformado, por mor das experiencias vividas e das

decisións tomadas, nun home engrandecido, para ben e para mal, logo de gorentar a ruína das ilusións e un coñecemento máis fondo do mundo e da humanidade.

Así, o heroe non aparece blindado a calquera novidade que a experiencia lle proporcione. Antes ben, a súa busca é, sobre todo, unha busca interior, unha renovación constante que non cede perante os distintos valos que lle van cou-tando o camiño.

O libro presenta, certamente, unha serie de aspectos de moito interese. Un deles é que, nas páxinas 17 e 43 da primeira edición, aparece unha frase, referida ao pai do personaxe principal, que é un completo correlato do propio Casares, entrevistado na distancia a ler no interior da biblioteca que prelude unha futura novela: *Deus sentado nun sillón azul*.

Un día non veu cear nin durmir, e o papá pasou a noite fundido no vello buta-cón azul, coa cabeza apoiada na mau dereita, decindo algún pecado de cando en vez.

Seguro que colle o periódico e ponse a ler, ou séntase no butacón azul coa cabeza apoiada na man dereita, mordendo as uñas dos dedos da esquerda, e pensa que por qué coño as cousas han de ser así.

Esta figura do pai, mestre e lector, dá lugar a outra das novelas de Casares, agora unha novela sobre as posibilidades de saber como proxecto de vontade.

Temos, depois, unha novela de inicios dos anos oitenta, *Ilustrísima*, de 1980. Un momento histórico irrepitible en que os novos tempos da transición política, coa Constitución Española, a Autonomía, a Lei de Normalización Lingüística, construían o imaxinario dun gran futuro, unha grande ilusión.

Resulta de moito interese facermos unha comparación cunha novela de finais dos oitenta, *Os mortos daquel verán*, 1987, en que volve á guerra civil, manifes-tando unha certa desilusión e desencanto polo curso da historia neses primeiros tempos da Democracia. E resulta aquí sorprendente a moita utilidade da frase de Foucault que citábamos no inicio, no sentido de que “toda institución é un modo de enunciación”, xa que cada unha destas novelas, e as dúas que aínda virán, manifesta un modo de enunciación diferente e que ten moito que ver non só coa historia que están a contar mais, tamén, co momento persoal do autor e o momento epocal colectivo do seu país.

Ben certo é que a finais deses anos oitenta Carlos Casares deixa a política representativa como deputado autonómico e pasa a se ocupar de tarefas que máis teñen que ver coa cultura, na editorial Galaxia, na revista *Grial*, no Consello da Cultura Galega, e, cousa que podemos ver en *Os mortos daquel verán*, de 1987, asoma de novo a dúbida sobre o Pacto Constitucional, a posibilidade de que a

dereita do país e do estado asuma un comportamento verdadeiramente democrático.

Aquel mundo opitimista de *Ilustrísima* ao que un podía enfrontarse botando man simplemente do imperativo categórico, un mundo que se podería intuír como moral, como posuído pola ética, cede paso agora a unha traxedia histórica aínda non superada como a que se narra en *Os mortos daquel verán*, de 1987, novela na que o único personaxe que o autor sinala como continuador da súa aposta anterior polo imperativo categórico é, ademais do boticario asasinado, a esposa do dono da fábrica local, un fascista que se dedica a pasear obreiros e sindicalistas, e que vive atemorizada na casa, da que só sae para asistir aos servizos relixiosos, sufrindo a violencia simbólica do seu home, situada nunha posición intermedia mantendo o contacto cos obreiros.

Será o Casares culturalista, saído deste abandono da primeira liña da política representativa, o que asome despois na súa seguinte novela *Deus sentado nun sillón azul*, de 1996, que formula agora unha interrogante sobre a vontade como saber, sobre a posibilidade de dedicarse ao saber e ao coñecemento como resposta á continxencia e á inmersión da existencia no acontecemento.

Existe un saber neutral, un saber que poidamos situar á marxe dos consensos que rexen en toda sociedade? Casares reflexiona sobre isto nunha entrevista que lle concede a Miquel Riera publicada no número de maio-xuño da revista *Quimera* en 1997

La figura del intelectual consentidor que apoya los movimientos antidemocráticos siempre me ha interesado. La verdad es que esta novela se empezó a componer en Berlín. Yo tenía claro que quería hacer el retrato del intelectual parafascista, o profascista sin ser exactamente facista. Y entonces, en Berlín, [...] fui a pasear a orillas del lago y me encontré con un letrado que decía, “Casa de la conferencia de Dantzig”. [...] Estás en aquel lugar tan bonito, a orillas del lago, un sitio paradisíaco, donde todo te invita a estar tranquilo, feliz, y es precisamente ahí donde los nazis deciden acabar con los judíos... Aquella noche después de tomar la decisión de eliminar a los judíos, dos de los jefes [...], sentados al fuego de la chimenea se recitaban poemas románticos alemanes y cantaban canciones. Este es un hecho que nos ha costado mucho entender; [...] que un caballero puede ser extraordinariamente sensible, recitar poemas románticos y decidir sin inmutarse la muerte de otro ser humano... Aquella visita me sirvió para reflexionar sobre el papel del intelectual, sobre su responsabilidad [...]. Lo que yo quería hacer era el retrato de un tipo de intelectual que a mí me resulta especialmente repugnante, ese individuo muy

seguro de sí mesmo y capaz de hacer grandes barbaridades o, por lo menos, de ayudar a hacerlas.

Estamos, daquela, diante da exploración do saber como unha das saídas do círculo do absurdo e da prisión da continxencia. Tal e como sinalan os existencia- listas franceses: a filosofía e a arte son as condicións de desempeño máis dignas da humanidade. Non por non estaren sometidos á continxencia, como o universo enteiro, senón por seren os buscadores de vías para acceder ao coñecemento do mundo. O saber compréndese entón como unha solución necesaria, aínda que este se produza nun contexto histórico e social como o do franquismo profundo da inmediata posguerra.

Mais tampouco vale un saber calquera, un saber por saber. E é moi curioso que, aínda que aí polo fondo, e tal como ten sinalado a crítica¹, haxa un pouco de Vicente Risco, na medida en que moitos dos trazos do personaxe principal coinciden en parte co personaxe histórico de Vicente Risco, a quen Casares lle dedicou unha biografía, que parte dos materiais da súa inacabada tese de doutoramento

1 José María Paz Gago (2002) declara que “Estoy convencido de que, si alguno había, el drama personal de Carlos Casares se encerraba en el argumento de esta novela: la biografía contradictoria de su querido y admirado Vicente Risco”.

Olivia Rodríguez González (2007: 23) escribe que:

“A historia que conta Casares ten, ademais, epílogo. Non me refiro agora á organización dun Congreso Vicente Risco en 1994, caracterizado pola pluralidade case exhaustiva e polo afloramento das tensións ideolóxicas e emocionais; nin ao labor de publicación da obra case completa de Risco en Galaxia. O epílogo está na novela de 1996 *Deus sentado nun sillón azul*, onde esconxura literariamente os terribles artigos de Risco durante a guerra e primeira posguerra. En 1997, nunha entrevista para as páxinas culturais da revista *Eco11*, Casares aclárame o que a crítica di aqueles días e el quere rebater. Sirvan as súas interesantes palabras como peche do presente traballo:

«Aínda que este señor se parece, non é Risco. Se eu tivese querido facer unha novela con Risco como personaxe, non sería como este. Risco era bondadoso, tiña un sentido moral evidente. Esta é a novela dun personaxe intelixente, pero sen humanidade. Isto é o que os diferencia claramente. Que é o que leva a xente a dicir que o personaxe é Risco? Que se parece sicamente e parécese na maneira de pensar sobre algunhas cousas [...]. Incluso algunha xente di que algúns artigos que aparecen na novela son de Risco. Eu a iso podo contestar: e outros escribinos eu previamente. Están publicados co meu nome en *La Voz de Galicia*. Un personaxe literario sempre se fai con material moi diverso e era inevitable que eu pensara en Risco á hora de facer o meu personaxe. Pero de aí a dicir que o personaxe é Risco, hai un treito importante. (Casares 1997)».

Mais o autor recoñeceralle a Platas Tasende (1998: 23) que:

“Valimme dalgúns rasgos de Risco, incluso utiliceí algún artigo del, que lle atribuíñ ao escritor protagonista da novela, da mesma maneira que lle colguei no seu haber artigos que escribín eu na miña sección diaria de *La Voz de Galicia*”.

E o profesor Anxo Tarrío (2003: 27) conclúe que:

“O certo é que a circulación pública da novela foi asentando no ánimo de moitos lectores, quero dicir, dos lectores iniciados nas claves da cultura galega, a convicción de que Vicente Risco foi o modelo no que se inspirou Casares á hora de deseñar a figura física, a formación, a biografía intelectual e os costumes do home que vive fronte á fiestra dunha muller que fora compañeira na Universidade e noiva peculiar súa en anos pasados e que o segue coa mirada día tras día nos seus costumes e hábitos sistemáticos”.

sobre a Xeración Nós, o certo é que, no fondo, Casares, por medio dese personaxe centrado no coñecemento e na investigación e o estudo, está a falar, en realidade, de si mesmo. Casares está a contar, como sempre fai, unha e outra vez, a súa propia biografía, a través de caracteres que son e non son el mesmo; que, por unha banda, se achegan moito ao seu propio perfil, mais, por outra, son independentes e asumen trazos individuais do seu rol de personaxes dentro dunha historia. Hai sempre un xogo de luces e de sombras, de aspectos que si e de aspectos que non.

Estamos diante da novela do Casares culturalista, do Casares que abandona xa o espazo público máis notorio da política representativa como deputado no Parlamento Autonómico e tentar facer un traballo máis concentrado na sombra, nos seus propios proxectos de coñecemento.

E, finalmente, hai unha novela que nos parece a mellor de Casares con moito, sobre todo porque é unha novela que culmina este proceso de querer saber a través do relato, e que é unha novela sobre o incesto: *O sol do verán*, de 2002. Unha novela que é unha volta á análise do acontecemento e da continxencia, unha novela sobre o fracaso da vontade, na medida en que é a continxencia quen está por tras do desexo. O personaxe principal da última das novelas de Casares, Carlos de nome como o propio autor, está tan exposto á continxencia como o personaxe principal da primeira.

O curioso de todo isto é que Casares só encontra o modelo narrativo que el sinalaba como o seu predilecto para o tipo de literatura que quería crear, esa literatura de linguaxe como cristal transparente, que fuxise da opacidade da linguaxe e tentase reflectir dun modo directo o eco do mundo, na terceira das súas novelas, *Ilustrísima*. O resto das veces complícase, non encontra o modo de enunciación necesario para crear esa transparencia que ansía. Conta a guerra civil a través dun comisario de policía que realiza unha investigación sobre un crime perpetrado polos fascistas, a vida dun intelectual de provincias a partir da ollada dunha antiga noiva que o contempla desde a xanela da súa casa. Un historia de amoríos incestuosos a partir da ollada da muller que chora polo seu irmán amante morto.

CONCLUSIÓNS

Todo isto lévanos a unhas conclusións que, dalgunha maneira, estaban xa no punto de partida do proxecto ficcional e existencial de Casares.

En primeiro lugar: quen fala é a Fala. Por moito que alguén se empeñe en falar, quen fala é a Fala, a gramática sutil que xace por baixo de todo canto dicimos, non só no aspecto lingüístico senón tamén, e sobre todo, nos aspectos ideolóxicos e imaxinarios. Esa gramática, chamémoslle así, que ten que ver co consenso ficcional dunha época e, fóra da que, resulta imposible narrar nada que se separe dese acordo social e condicionado pola historia. Como dicíamos no inicio, citando

a Foucault, o discurso é unha propiedade que a institución concede aos suxeitos suxeitados.

E, en segundo lugar, unha frase que tomo de L. Wigenstein, e que é a primeira das sentencias do seu *Tractatus Logico Mathemáticus*, “o mundo é o que acontece”. “Die Welt ist alles, was der Fall ist”. Velaí o auténtico litixio, os feitos dos homes fronte aos acontecementos do mundo.

O mundo, por tanto, é continxencia. Non a sucesión de feitos que teñen lugar como consecuencia da vontade dos humanos, senón unha sucesión de acontecementos que están radicados, tamén, no mesmo núcleo do desexo.

Esta é a aprendizaxe á que chega Casares no final da súa andaina pola literatura. Un proxecto de coñecemento, de querer aprender a partir do saber do relato, de escoitar o saber do relato, que, finalmente, o que lle revela é que a única forma de chegar á verdade é a través da mentira. O gran mentireiro, que é o narrador, o propietario dun discurso ou dun contradiscurso, concedido ou non por unha institución, é quen máis se achega á verdade. E, diante do misterio do mundo, o narrador, por medio dos seus saberes aprendidos e das súas estratexias de ficción, resulta ser o único que se pode achegar ao desvelamento do misterio do mundo.

Queremos facer, para rematar, un breve apuntamento final, a xeito de resumo do que na nosa humilde perspectiva significa o proceso creativo de Carlos Casares.

É moi interesante, tamén, ver como na última das súas novelas, a personaxe principal que se chama Carlos, como o escritor, que ten unha Harley Davidson, como o propio Casares, o que sofre é o que o profesor Anxo Tarrío (2003: 28) denominou, considerando a figura argumental grega, Hamartía, o fracaso do heroe. A hamartía de Edipo, que consiste en matar o seu pai. Non porque non saiba que está a cometer un asasinato, senón porque non sabe que o que está a matar é o seu pai, alén de rei de Tebas. O fracaso de todos e cada un dos nosos heroes, o ego propio incluído, que, logo de emprenderen mil feitos e proxectos, fenecen como consecuencia do grande acontecemento, xunto co feito de nacer, ese instante en que a temporalidade nos bota do mundo do mesmo xeito que o nacemento nos exectou nel: a morte.

De todo isto o que nos queda sería:

Unha poética do acontecemento: *Cambio en tres*, de 1969.

Unha poética da vontade como deber: *Ilustrísima*, de 1980.

Unha poética da vontade como poder: *Os mortos daquel verán*, de 1987.

Unha poética da vontade como saber: *Deus sentado nun sillón azul*, 1996.

Unha poética da vontade como querer, que nos revela que o desexo é, tamén, acontecemento: *O sol do verán*, de 2002.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, Mijail Mijáilovich (1992): *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI [5ª ed.].
- Basanta, Angel (2012): “A traxectoria narrativa de Carlos Casares”, *Grial* 196, 17-27.
- Bouzada Fernández, Xan Manuel (2002): “Carlos Casares: de la utopía a la institución”, *Químera: Revista de literatura* 217, 14-17.
- Carro, Xavier (2003): “Un escritor na marxe de cada día”, en Francisco Díaz-Fierros e Henrique Monteagudo (eds.), *Carlos Casares: a semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 142-143.
- Casas, Arturo (2003): “Poética da marxe: retratos e variantes fisiognómicas nas columnas xornalísticas de Carlos Casares”, en Francisco Díaz-Fierros e Henrique Monteagudo (eds.), *Carlos Casares: a semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 145-153.
- Dasilva Fernández, Xosé Manuel (2007): “Carlos Casares como autotraductor: *Deus sentado nun sillón azul* en castelán”, *Anuario de estudos literarios galegos* 2007, 52-61.
- Deleuze, Gilles (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. [Publicación orixinal: *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969].
- Freixanes, Víctor F. (1982 [1976]): *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia. [3ª ed.].
- Galanés Santos, Iolanda (2014): “Carlos Casares y la traducción: obra dispersa e inédita”, *Quaderns: Revista de traducció* 21, 183-198.
- (2014): “El agente de traducción en la recuperación de un sistema cultural: a propósito de Carlos Casares”, en Xoán Montero Domínguez (ed.), *Traducción e industrias culturales: nuevas perspectivas de análisis*. Frankfurt am Main: Peter Lang, [35]-48.
- Gauna, Anibal (2001): *El proyecto político de Michel Foucault: estrategias para la cultura venezolana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Greimas, Algirdas Julien e Joseph Courtés (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jiménez Ruiz, José (2002): “Tipología y funciones del ‘Auctor’ en el romance sentimental: del testimonio a la participación”, *Analecta Malacitana* 12. Disponible en: <http://www.anmal.uma.es/numero12/JIMENEZ.htm>.
- Lacan, Jacques (1981): *Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Barcelona: Paidós.
- Monteagudo Romero, Henrique (2003): “O espello á beira do camiño. Carlos Casares na cultura galega: [biografía e bibliografía]”, en Francisco Díaz-Fierros

- e Henrique Monteagudo (eds.), *Carlos Casares. A semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 17-45.
- Paz Gago, José María (2002): “Carlos Casares”, en *Tertulias Literarias*. Oleiros: Biblioteca Central Rialeda. Disponible en http://www.oleiros.org/c/document_library/get_file?p_l_id=14092&folderId=122717&name=DLFE-15132.pdf.
- Piñeiro Pais, Laura (2015): “Identidade e alteridade en *Vento ferido* de Carlos Casares”, *Madrygal* 18, 127-137.
- Pena Presas, Montse (2014): “A relación de Carlos Casares co mundo da infancia: os anos do pensador da cultura, 1968-1985”, *Grial* 201, 80-89.
- Rodríguez González, Olivia (2007): “Carlos Casares e a Xeración Nós”, *Anuario de estudos literarios galegos 2007*, 74-85.
- Roig Rechou, Blanca Ana (2007): “Teatro do absurdo, humor e realismo crítico en *As laranxas mais laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Casares”, en Blanca-Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López (coords.), *Teatro infantil. Do texto á representación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 241-250. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4585582>.
- Platas Tasende, Ana María (1998): “Conversación con Carlos Casares”, *Revista Galega do Ensino* 21, 15-26.
- Riera, Miquel (1997): “De lingua, tradicións literarias e outros griaes. Entrevista a Carlos Casares”, *Quimera. Revista de literatura* 158-159, 69-74.
- Tarrío Varela, Anxo (2003): “A obra narrativa de Carlos Casares”, *Revista Galega do Ensino* 38, 15-45.
- Vega, Rexina R. (2002): “Carlos Casares, palabras de escritor” *Quimera: Revista de literatura* 217, 43-45.
- Villanueva, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa- Calpe.