

O CICLO HISTÓRICO DA NARRATIVA CASARIANA. A GALICIA DO SÉCULO XX E O PAPEL DOS INTELECTUAIS

Henrique Monteagudo
Real Academia Galega

Resumo: A presente achega coloca o foco no “arco central” da narrativa de Carlos Casares, un ciclo narrativo que ten como pórtico a novela *Xoguetes para un tempo prohibido* e que se completa coa triloxía formada por *Ilustrísima*, *Os mortos daquel verán* e *Deus sentado nun sillón azul*. Téntase unha aproximación temática a esta parte da súa obra, realizada desde a historia das ideas, co obxectivo de mostrar como neste ciclo se ofrece unha determinada lectura dun período da historia recente de Galicia –que abrangue, aproximadamente, os dous primeiros terzos do século XX–, e como nesa lectura do dito período se plasma tanto a visión que o autor ten do papel dos intelectuais no mundo contemporáneo, canto a súa concepción da súa propia posición como intelectual.

Abstract: The present contribution focuses on the “central arch” of Carlos Casares’ narrative, a narrative cycle which opens with the novel *Xoguetes para un tempo prohibido* and completes with the trilogy formed by *Ilustrísima*, *Os mortos daquel verán* and *Deus sentado nun sillón azul*. A thematic approach is adopted here by looking at this part of his work through the lens of the History of Ideas with the aim of showing, first, that this narrative cycle offers a particular reading of one moment in recent Galician history –a moment including roughly the two first thirds of the twentieth century– and, second, that the opinion of Carlos Casares on the role of the intellectual in the modern world and his perception about his own position as an intellectual are both encapsulated in that particular reading.

Palabras chave: Carlos Casares, narrativa galega, novela e historia, intelectuais.

Key words: Carlos Casares, Galician narrative, novel and history, intellectuals.

Sabido é que Carlos Casares se iniciou nas letras como poeta, pero a partir de 1965 foi abandonando o cultivo da poesía para dar preferencia ao cultivo doutros xéneros, ata acabar por converterse nun dos máis brillantes prosistas galegos. Un prosista polifacético, con incursións nos principais xéneros da escrita prosaica, ficcional e non ficcional. Sen dúbida, de toda esta variada produción o legado máis importante que deixou é a súa obra narrativa. Se nos cinximos á dirixida ao público adulto, esta concrétase en seis novelas e tres coleccións de relatos, o último das cales é unha recolla póstuma de contos soltos reunidos nun volume que leva por título de *O suicidio de Jonas Bjorklund e outras historias* (2017).

Sen desprezar os seus relatos breves, ao noso entender a súa achega máis importante á república das letras son as súas novelas. O arco central da novelística casariana está constituído por un ciclo que ten como pórtico *Xoguetes para un tempo prohibido* e que se completa coa triloxía formada por *Ilustrísima*, *Os mortos daquel verán* e *Deus sentado nun sillón azul*. Ese arco central veu precedido dun prometedor limiar, formado por un feixe de relatos (*Vento ferido*) e unha novela curta (*Cambio en tres*), e foi seguido por un magnífico epílogo, a novela *O sol do verán*. A colección de contos titulada *Os escuros soños de Clío* representa unha fuxida cara o fantástico un tanto excéntrica, á primeira vista, en relación á singradura literaria do noso autor, pero que, como máis adiante explicaremos, a pouco que se repare garda unha estreita relación con esta.

Na presente achega, imos centrar a nosa atención no que demos en denominar “arco central” da narrativa do noso autor. Sen pretensións de exercer unha crítica literaria rigorosa, o cal sería unha ousadía pola nosa banda, senón máis ben coa ollada da historia das ideas imos tentar unha aproximación temática a esta parte da súa obra, co obxectivo de mostrar como neste ciclo se nos ofrece unha determinada lectura dun período da historia recente de Galicia –que abrangue, aproximadamente, os dous primeiros terzos do século XX–, e como nesa lectura do dito período se plasma tanto a visión que o autor ten do papel dos intelectuais no mundo contemporáneo, canto a súa concepción persoal da súa propia posición como intelectual. Para tanto, botaremos man do seu testemuño, recollido en diversas entrevistas.

1. PRIMEIROS PASOS (1967-1970). ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA

Carlos Casares comezou a súa singradura creativa nos anos sesenta, por tanto, dunha banda, en pleno franquismo, doutra banda, aínda na resaca da Segunda Guerra Mundial. Isto é, en plena voga europea e española de correntes de pensamento –como o existencialismo– e estéticas –como o neorrealismo– ou, máis concretamente, poéticas –como a poesía social– que levaban na súa cerna as nocións de compromiso socio-político da arte e de responsabilidade cívica do artista. A

propia ditadura non deixaba lugar para a neutralidade ou o escapismo. Engádase a isto o feito de que desde os inicios da súa carreira literaria Carlos Casares optou pola escrita en galego: escribir en galego constituía, en por si, toda unha toma de posición. Se isto aínda hoxe é así, moito máis o era na década dos sesenta. Xa que logo, do mesmo xeito que a persoa histórica Carlos Casares se comprometeu activamente na militancia antifranquista, non hai dúbida que a súa escrita dos primeiros tempos era tamén unha escrita comprometida.

Como apuntamos ao comezo da presente achega, o noso autor iniciouse nas letras como poeta. Pois ben, na súa poesía manifestouse –ao menos nos textos publicados– como un creador de filiación claramente social. Poemas como “Primeira lembranza” (1965) ou o dedicado ao Che Guevara (1967) constitúen testemuñas irrefutables neste sentido. Pero ao longo da segunda metade da década dos sesenta, Casares vai deixando entre paréntese a súa carreira lírica para dedicarse á narrativa. Despois de dar ao prelo a colección de relatos titulada *Vento ferido*, que, ao vir o lume en 1967 se converteu no libro inaugural da súa traxectoria como narrador, Carlos Casares internouse no terreo da novela con *Cambio en tres*, publicada en 1969. Novamente, estas obras son reveladoras dun posicionamento consciente do seu autor ante a cuestión do compromiso social da arte.

Con respecto a *Vento ferido*, el mesmo deixou dito que o que pretendía era producir unha literatura con vontade de comunicación co público, fuxindo do hermetismo en voga na narrativa galega máis innovadora daquela. Deste xeito, refugaba unha certa concepción militante da literatura, nun dobre sentido, literario e sociopolítico: o noso autor aspiraba a dirixirse a un público lector amplo, alén dos circuítos *engagés*, fosen na vangarda literaria, fosen na resistencia política ou cultural. Así, en 1975 declaraba a Víctor Freixanes:

[Este libro] nace un pouco como resposta ao mito-Mourullo, que entón estaba moi de moda.[...] Eu lin *Memorias de Tains*, que é do 57, e non me convenceu. Vin que dificultaba moito o contacto cos lectores, que pra min debe ser sempre condición esencial á literatura, vía que a súa lectura era máis un esforzo da vontade, unha obriga moral que se impuña a sí mesmo o lector que un placer. [...] *Vento ferido*, con máis ou menos acerto, quixo ofrecer unha alternativa nese senso, facilitando a chegada ao lector (1976: 284-285).

Emporiso, Casares criticaba a narrativa que viñan producindo os *novos narradores* non só por parecerlle excesivamente hermética. Na liña do neorrealismo italiano (Bermúdez 2009), el quería unha literatura achegada á realidade social, que por unha banda viñese superar “o ruralismo temático e o tradicionalismo formal” que pesaban sobre a produción galega ata o seu tempo –e nisto coincidía cos

novos narradores—, pero por outra banda non se choese nos mundos simbólicos ou oníricos, fantásticos, intemporais e deslocalizados que aqueles se compracían en recrear: “tampouco me gustaba a deserción que da realidade galega facían os narradores novos”. Sendo certo que esteticamente refugaba a literatura *socialrealista*, por outra banda, como lle explicou a Tucho Calvo, si que “aceptaba os seus postulados éticos” (2003).

Todo o devandito está detrás da escrita da súa primeira novela, *Cambio en tres*. Así, con estas palabras confésalle a Víctor Freixanes a razón da escolla do tema de *Cambio en tres*: “A novela foi pra min un experimento. Penséi nun tema do país (porque me interesaba escribir sen afastarme dos problemas do país) e escollín un tan tópico e tan difícil de tratar como a emigración. Precisamente pra fuxir do tópico e dos lugares repetidos quixen facer unha novela vangardista” (1976: 285). Nunha entrevista con Ana Platas realizada anos máis tardes resumíao deste xeito: “quixen combinar un tema máis ou menos tópico, como a emigración, cun tratamento formal máis audaz” (1998). Dunha banda, escolleu un tema claramente social e galego, como a emigración, ao que pretendeu achegarse sen “tampouco renunci[ar] ao realismo, que era outra autoesixencia”, pero, para evitar verse atrapado no socialrealismo, propúxose adoptar un molde formal vangardista, o que viña a chocar coa súa vocación de producir unha literatura doada para o lector, apta para a comunicación cun público amplo. O resultado desas pretensións un tanto contraditorias non debeu de satisfacer o noso autor, quen renegou desta obra ata o punto de negarse teimudamente a republicala, malia a insistencia de sectores da crítica e o público, que a consideraban unha novela moi interesante.

Deixemos anotado aquí que, en realidade, un dos seus maiores desafíos como narrador consistiría en chegar a ese público amplo que pretendía sen renunciar a construír uns artefactos sofisticados desde o punto de vista formal. É así que en superar ese desafío dando unha enganosa impresión de facilidade radica unha parte non menor do seu mérito como escritor. En definitiva, a súa obra narrativa daqueles tempos –ben que adopte o ton lírico dos relatos de *Vento ferido*, ben que se entregue ao experimentalismo formal de *Cambio en tres*– contén unha poderosa carga de denuncia, refugando de plano o ton panfletario pero sen renunciar á calidade estética dunha prosa traballada con primor. Isto vai ser unha constante na súa produción literaria posterior.

No que levamos dito aparece esbozada a concepción que Casares tiña do seu compromiso como escritor: para el comezaba coa escolla do idioma (a opción polo galego era toda unha elección ética e cívica, así, cando Freixanes lle pregunta “Cando escribes, falo cunha conciencia política?”, responde de xeito contundente: “Si. Escribo cunha clara conciencia política fronte ao castelán, que é a lingua imposta. Isto téño moi claro”), plasmábase na selección dos temas (asuntos

reais da sociedade galega contemporánea), na abordaxe destes temas (fuxindo dos tópicos, sen compracencia), e no esforzo por gañar un público lector amplo; un esforzo especialmente necesario e difícil, e polo mesmo extremadamente custoso e valioso, no caso da literatura en galego.

2. O TEMPO DE XOGUETES (1970-75): LITERATURA E COMPROMISO

A súa seguinte entrega narrativa foi *Xoguetes para un tempo prohibido*, novela publicada en 1975 pero probablemente escrita, no fundamental, entre 1969 e 1971¹. *Xoguetes* é unha novela testemuñal, segundo recoñece o seu autor. “A obra estaba orientada a poñer en cuestión toda unha vida, que non era só miña, senón a de moita xente. *Xoguetes* pode considerarse unha novela autobiográfica dunha xeración enteira”, confesoulle ao xornalista Tucho Calvo, mentres que na devandita entrevista coa profesora Ana Platas manifestou: “Quería facer con ela a novela moderna dos universitarios do meu tempo”. En efecto, segundo o crítico Xavier Carro, o seu amigo e coetáneo, esta novela “é un relato fidelísimo do ambiente en que medraron e se de educaron moitos dos seus lectores, rapaces crucificados polo temor ao inferno” (2009). Nesta ficción autobiográfica atópase cruamente plasmada toda a miseria dunha infancia vivida durante a posguerra, a torturada experiencia do autor no Seminario de Ourense nos anos 50, así como o ambiente insubmisivo do estudantado universitario antifranquista da segunda metade dos anos sesenta, en boa parte vivido nas catacumbas da clandestinidade para fuxir das gadoupas dun aparello represivo implacable.

A obra constitúe unha impugnación contundente do nacional-catolicismo, a ideoloxía oficiosa do réxime franquista, un exemplo acabado da fórmula que Casares adoptou para recrear literariamente a realidade, e, ao mesmo tempo, unha demostración de como esa fórmula o comprometía como artista cuns determinados valores éticos e cívicos. En palabras do xa citado Xavier Carro: “Atopamos nesta obra moitos temas e motivos que logo serán recorrentes no seu universo novelesco, como son a inocencia, a infancia, o autoritarismo, a delación, a intolerancia, a violencia, a amarga realidade dunha sociedade vixiada e reprimida polo franquismo” (2009).

Polo tempo en que se publica *Xoguetes para un tempo prohibido*, Víctor Freixanes publica unha extensa entrevista co noso autor, unha das máis interesantes das moitas que se publicaron ao longo da súa vida, recollida no volume *Unha ducia de*

1 Nisto coidamos que hai que corrixir a algúns críticos que pensan que esta foi unha obra rematada con présa para ser presentada a tempo ao premio de narrativa convocado pola editorial Galaxia. O seu final puido ser redactado precipitadamente, pero non así o conxunto da novela.

galegos (1976). Que saibamos, esta entrevista constitúe o texto non creativo en que Casares reflexiona máis longamente e dun xeito máis directo e explícito sobre o compromiso do escritor, nun momento histórico decisivo, en que esta era unha cuestión candente. Os seus puntos de vista sobre as cuestións que aquí nos ocupan poderían resumirse en cinco puntos, formulados como cinco reivindicacións:

- 1) Reivindicación das facultades creativas do ser humano e da imaxinación. A creación literaria contribúe á humanización dunha sociedade cada día máis deshumanizada:

os membros da comunidade necesitan ou non necesitan da literatura de creación? Teño que dicir que si, que me parece fundamental. O primeiro aporte desa literatura creativa e imaxinativa á sociedade moderna podería ser a *humanización* desa sociedade cada día máis deshumanizada, máis escravizadora das facultades creativas do ser humano. [...] O ser humano ten o deber de desenrolar todas as súas facultades, necesita tamén dos mundos imaxinarios, por exemplo. A imaxinación, penso eu, ten moito que aportar á sociedade. Aquelo que se dicía durante o maio francés: *imaxinación ao poder*, fai falla imaxinación, hai pouca imaxinación. Incluso hai pouca imaxinación política. (1976: 289).

- 2) Reivindicación do dereito de todo ser humano a gozar da arte: “Eu defendo estes dereitos do individuo, pero quero tamén que eses dereitos non sexan cousa de minorías como agora, senón de todos os cidadáns” (1976: 290).

- 3) Reivindicación do ensino das artes como educación da sensibilidade:

A loita debe ser, pois, política, pero penso que hai tamén unha laboura de formación: educar a sensibilidade. [...] O arte ten eiquí unha laboura: facerlle ver á xente toda a abafante realidade na que vive, educar á xente pra a rebeldía. [...] O estudo do arte, o estudo da literatura, supón, dalgún xeito, un educarse pra a rebeldía contra todo iso. Penso que eiquí hai unha importante xustificación do arte, si é que o arte ten que se xustificar (1976: 290-291).

- 4) Reivindicación do dereito da sociedade galega a dotarse dunha literatura e unha arte propias: “Penso que a sociedade galega ten dereito a ter unha literatura, un arte como o de outras sociedades, de acordo ca súa sensibilidade, co seu espírito e carácter. Neste senso penso que a xustificación do escritor, como a do pintor, o músico, etc. está en crear obras esteticamente válidas” (1976: 291). É especialmente rechamante o feito de que deste principio non tira a conclusión de que o artista estea obrigado a crear unha arte especificamente galega, senón obras esteticamente válidas.

5) Reivindicación da liberdade para a creación artística:

O escritor é, por unha banda, un cidadán como calquer outro; por outra, é un cidadán que escribe. O compromiso político débese manifestar no primeiro plano, no plano cidadán, e respecto do segundo debe coidar que a súa pluma non esteña, claro, ao servizo de intereses opresores que atenten contra a liberdade da persona, contra os dereitos do ser humano. [...] Hai que garantir a liberdade para a creación, o seu dereito de creador, que tamén é un dereito humano (1976: 291-292).

No contexto da época, algúns dos puntos de vista do noso autor –en particular, o primeiro e o último, coa reivindicación da liberdade do artista e a afirmación polémica da autonomía da actividade artística– resultaban notablemente heterodoxos, ao menos en relación á doutrina socialrealista dominante entre a intelectualidade antifranquista de esquerdas, que tendía a entender a función social da arte en termos de militancia política, o que adoito implicaba subordinar a liberdade de creación aos obxectivos da denuncia ou da toma de conciencia, cando non a conxunturais estratexias de partido, ou sexa, ás finalidades de axitación e propaganda. Como teremos ocasión de comprobar, o Casares das décadas posteriores puntualizaría ou reformularía algunhas das afirmacións que expresou naquela entrevista e, se tivese ocasión, formularía outras dun xeito diferente (por exemplo, en vez de educación “para a rebeldía”, educación “para fomentar o espírito crítico”), pero o certo é que nunca volveu tratar directamente estes temas dun xeito tan concentrado, directo e expreso. Sería interesante pescudar máis en detalle e en profundidade a evolución destas posicións, pero tal pretensión reborda os límites da presente exploración. O que si imos tentar mostrar é que no ciclo narrativo que abordamos nesta achega toma forma a idea particular que o autor ten dunha literatura comprometida cuns determinados valores éticos e políticos, e de como nela se plasma a súa visión do papel dos intelectuais e os creadores nas sociedades contemporáneas.

3. O CICLO HISTÓRICO (1980-1996): DE ILUSTRÍSIMA A DEUS SENTADO

Segundo o mesmo Casares, entre *Xoguetes para un tempo prohibido* e *Ilustrísima*, publicada en 1980, produciuse unha inflexión: ata a primeira novela citada, a súa experiencia vital constituía a materia prima da súa obra, mentres que a partir da segunda, segundo el mesmo, “aquilo do que falo é exterior a min... non forma parte da miña biografía”. Por outra parte, semella claro –e esa será a perspectiva desde a que abordaremos aquí estas obras– que *Ilustrísima*, *Os mortos daquel verán*

e *Deus sentado nun sillón azul* forman unha triloxía, concibida como tal polo propio autor. Lembremos as súas declaracións a Tucho Calvo (2003): “N’Os mortos *daquel verán* quería seguir o ciclo que comezara con *Ilustrísima* de reflexión sobre o dogmatismo, e de feito é dar voltas sobre o mesmo tema pero utilizando como marco ambiental os días anteriores e iniciais da guerra. Era volver sobre o tema do fanatismo, do dogmatismo e da violencia”. Na época en que se realizou esta entrevista (a primavera de 1993), o escritor estaba traballando na terceira e última entrega deste ciclo: “A miña idea era escribir tres novelas arredor dese tema, e a última estou agora con ela, retomando o mundo dogmático e intolerante da posguerra”. En efecto, tres anos máis tarde deu ao prelo *Deus sentado nun sillón azul*.

En certo sentido, *Os escuros soños de Clío* (1980) mantén unha ligazón co devandito ciclo, non só pola temática (todos os relatos deste volume se relacionan dun ou doutro xeito coa historia de Galicia), senón porque o pano de fondo ideolóxico da maioría deles é a denuncia –plasmada con fantasía rebuldeira e un humor entre lúdico e irónico– do fanatismo, a superstición e a intolerancia. *Os escuros soños de Clío* está especialmente próxima de *Ilustrísima* tanto temática coma esteticamente, porén, así a fórmula xenérica elixida –o relato, que propicia a fragmentariedade– como o propio período histórico abranguido (séculos XVII ao XIX) e, por outra banda, o carácter fantástico e o ton marcadamente humorístico dos relatos, afastan esta obra do conxunto do ciclo que estamos considerando.

Por outra banda, no interesantísimo relatorio que presentou a este mesmo Simposio, o profesor Manuel Forcadela apuntou unha idea que acae perfectamente ao presente contributo: referíndose á novelística do noso autor, identificou un ciclo central, que estaría formado por *Ilustrísima* (1980), *Os mortos daquel verán* (1987) e *Deus sentado nun sillón azul* (1996), que el considera novelas “de feitos”, isto é, que desenvolven tramas protagonizadas por determinados axentes –personaxes que actúan con vontade e propósito–, e explicou que este ciclo está enmarcado por dúas novelas “de acontecementos”, isto é, nas que se tecen tramas protagonizadas pola continxencia, o azar, máis que pola acción voluntaria dos individuos, que serían *Cambio en tres* (1969) e *O sol de verán* (2002).

A proposta de Manuel Forcadela canxa perfectamente coa que desenvolvemos aquí. Non obstante, a diferenza do que sostivo este colega, o que imos tentar mostrar é que no fondo existe unha continuidade substancial entre *Xoguetes* e a devandita triloxía: para a nosa idea, a novelas da triloxía constitúen unha exploración do que puideramos chamar “os antecedentes” da situación de opresión de que o narrador de *Xoguetes* –isto é, o propio autor, dado o carácter autobiográfico da obra– fora vítima durante as primeiras décadas da súa vida. Conforme a lectura que propoñemos, despois de recrear nesta obra a experiencia da ditadura, que levaba gravada na súa propia pel, con aquela triloxía o autor propúxose novelar o que

poderíamos denominar a xenealoxía do franquismo. Noutras palabras, a triloxía trata de responder a pregunta: cales son as raíces históricas daquelas catástrofes que foron a guerra civil e a ditadura franquista?

Segundo este punto de vista, Casares concibiu a súa triloxía como unha exploración literaria da historia de Galicia na primeira metade do século XX. Non obstante, tal exploración non responde á pretensión de despreparar un fresco unitario e coherente dunha grandiosa historia total –o gran relato–, senón ao empeño por revelar, na modesta trama tecida cos feitos miúdos da vida corrente de persoas normais –ou non tan normais, pero en todo caso, non grandes persoeiros históricos actuando en escenarios políticos ou militares ostentosos– determinados factores que coutaran o progreso do país e abocaran a aquelas tráxicas experiencias da guerra civil e da ditadura.

Por tanto, se estamos no certo, nestas obras non se trataría unicamente de denunciar en abstracto o dogmatismo, a intolerancia e a violencia: estes males aparecen nas ditas invencións de Casares ligados ao papel que xogaron na historia real de España e de Galicia ao longo das primeiras décadas do século XX instancias sociais tales como o clero, o empresariado, determinados intelectuais e as forzas represivas. Pero isto faise desde a perspectiva aberta da creación ficcional e coas ferramentas propias da literatura, a través dunha serie de sucesos, episodios e personaxes inventados que se presentan como exemplares, e coa liberdade vedada ao historiador pero lícita ao novelista para mergullarse no fondo dos individuos por mor de escrutar os seus sentimentos, axexar as súas ansias, escudriñar nas súas paixóns e pescudar os seus motivos.

Ilustrísima, a primeira novela do ciclo, ambientada nos comezos do século XX, narra o conflito que estoupa nunha pequena cidade de provincias (trasunto de Ourense) por causa da chegada dunha novidade cultural, un cinematógrafo. O foco da novela colócase sobre o estamento eclesiástico, deixando as “forzas vivas” da cidade –os círculos políticos e xornalísticos–, nun segundo plano. Os cóngos do cabido catedralicio, encabezados polo lectoral, consideran que o cinematógrafo é un invento diabólico que virá traer a desorde moral e minará a autoridade da igrexa, polo que desatan unha feroz campaña para que o trebello sexa expulsado canto antes. Pero o protagonista da novela, o bispo, non concorda con isto e contempla o novo aparello con máis curiosidade que escándalo, ata o punto de que, nun dos episodios máis divertidos da obra, dá en disfrazarse para asistir de incógnito a unha sesión daquel estraño espectáculo. Por tanto, o conflito desta novela ten carácter cultural, pois vén provocado pola irrupción dunha nova arte propiciada pola tecnoloxía, pero tamén é un conflito de poder: vemos aí retratado un sector do clero que, aferrado fanaticamente a unhas crenzas e uns privilexios anacrónicos, rexeita unha innovación que o pobo acolle cunha mestura de pasmo

e entusiasmo. Finalmente, é o sector reaccionario o que acaba impoñéndose, provocando a violenta expulsión dos inocentes portadores da novidade.

Pero se *Ilustrísima* é unha obra cun certo voo fantástico e amenizada polo humor e, por isto último, ten un punto de comedia, a seguinte novela sitúanos nun escenario trágico: o *verán* do título remite ao ominoso estío de 1936, e *os mortos* son os paseados polos esbirros dos golpistas (Sánchez 2009). O asunto da novela consiste no esclarecemento da morte do boticario dunha pequena vila – trasunto de Xinzo de Limia–, que aparece morto nun camiño. A versión oficial é que a morte fora causada por un accidente, pero corre a aloia de que se tralara dun asasinato cometido polos sicarios do propietario da Fábrica, adherido ao golpe. Pero se este é asasinado polo patrón ou os seus sicarios, non mellor sorte corren os líderes do sindicato, comezando polo protagonista, Abelardo Pampín. Nun alarde de destreza técnica, o autor constrúe o texto mediante a transcripción dunha serie de oficios que un funcionario xudicial eleva á superioridade en que se recollen os resultados dos interrogatorios a diversos veciños acerca do dito suceso. Ao fío destes informes vanse evocando os antecedentes do caso e así imos sabendo dos conflitos que se sucederon na vila ao longo dos anos da República.

Os mortos daquel verán é a novela máis social da triloxía, pois xira arredor dun conflito laboral motivado polas pésimas condicións de salubridade en que os operarios da Fábrica se ven forzados a traballar, e que bate de fociños coa brutal reacción do patrón. Pero a complicidade do párroco con empresario introduce no conflito o elemento do fanatismo relixioso, do cal acaba sendo vítima o boticario, personaxe este –o único intelectual que aparece na novela– que introduce na obra un tema moi querido polo autor: o coñecemento científico como aliado do progreso. Entre outros méritos desta soberbia criatura de Casares non é o menor o de terse adiantado á voga da narrativa da memoria histórica, cultivada despois con excelentes resultados por autores como Xosé Fernández Ferreiro, Manuel Rivas ou Suso de Toro, entre outros.

E chegamos así a *Deus sentado nun sillón azul*, publicada en 1996, que ao noso parecer é a obra cimeira do autor: o seu obxecto é a análise do papel dos intelectuais no advento do Novo Réxime, co pano de fondo das accións da guerrilla antifranquista e as represalias do exército golpista (Villanueva 2003; Vilavedra 2004). Se en *Ilustrísima* se deixa sentir o acento cómico e n'*Os mortos* predomina o ton trágico, *Deus sentado* constitúe unha ficción intensamente dramática. Nela volvemos de novo a Ourense, escenario de *Ilustrísima*, como para pechar o círculo da triloxía. Pero, ademais, reaparece o elemento autobiográfico, tan potente en *Xoguetes*, de xeito que, no plano da historia, a última novela da triloxía empata cronoloxicamente con esta, isto é, cos tempos da infancia do propio Casares, anoando así a triloxía coa novela que lle serve de pórtico. Nun novo alarde de

pericia narrativa, o autor desenrola o nobelo de *Deus sentado* desde o punto de vista dunha muller que espereita a través da ventá da súa casa o seu veciño de enfronte, un intelectual xa caducante, que antes da guerra fora un brillante profesor con quen ela mantivera un intenso romance. O vaidoso escritor de antano converteuse após do golpe de Estado nun exaltado apoloxeta dos salvadores da patria, e hogano rebaixouse ao papel de louvamiñeiro servil da Ditadura. Pero a muller que espía os seus movementos non só o aborrece por isto, senón que o abomina pola súa complicidade no xuízo trucado en que un baril mozo republicano, compañeiro dela no Instituto, fora condenado a morte.

Ao longo da triloxía o discurso ideolóxico está expresado a través da experiencia vivida polos personaxes, que son figuras humanas de carne e óso, non máscaras de ideas, evitando a presentación descarnada dunha doutrina. O Casares narrador revela a opresión e as inxustizas mostrándonos as súas consecuencias concretas nas vidas concretas de concretos seres humanos, evitando coidadosamente o discurso catequizador. Non obstante, temos que contradicir o autor cando asevera que, por caso, en *Ilustrísima* “tiña moi claro que non quería facer unha novela ideolóxica, senón unha descrición dos feitos, dos que se podía facer a interpretación que se quixese”. Unha cousa é que as novelas non pretendan adoutrinar o lector e outra ben distinta é negar o seu carácter ideolóxico. A mensaxe das catro obras que nos ocupan é moi evidente e dificilmente os seus lectores poderían soste unha interpretación delas moi distinta á que, implicitamente, os propios relatos ofrecen. O que si é certo, e moi característico do autor, é que Casares refuga o maniqueísmo e procura non cargar demasiado as tintas, para o cal recorre ás veces ao humor, que introduce un factor de distensión e do que adoito se serve para caricaturizar os distintos sectores representados na ficción, reaccionarios ou progresistas sen distinción –no caso de *Ilustrísima*, os primeiros aparecen como fanáticos, os segundos máis ben como exaltados. A maior abundamento, o personaxe de *Ilustrísima* que encarna a oposición ao clero regresivo é un bispo bondadoso e conservador, non un afouto librepensador, de xeito que o conflito se localiza dentro da igrexa. Pero, conforme avanza a triloxía, aumenta a tensión, a polarización vai a máis e o humor acaba por evaporarse, ata estar totalmente ausente de *Deus sentado*. Así e todo, mesmo nesta obra a figura do abxecto protagonista aparece humanizada pola mirada que nola filtra, que é a dunha muller que estivo namorada del e que rememora con punxente saudade episodios daquel vello amor.

Xa que logo –insistimos–, a caracterización destas obras que fai o propio autor como impugnacións do fanatismo, o dogmatismo e a violencia queda curta. Casares concibiu un ciclo histórico que arrinca da súa propia experiencia vital e se retrotrae ao comezo do século pasado, tentando identificar as ideoloxías e os sectores sociais concretos que se opuxeron ao progreso do país e que, cunha

actitude inflexible de defensa violenta dos seus inxustos privilexios, o arrastraron á catástrofe. Foron o clero dogmático e a prensa reaccionaria que fomentaron o fanatismo e combateron con saña a renovación cultural e o progreso científico, foi o empresariado avaricioso que se enriqueceu explotando desapiadadamente os traballadores sen preocuparse da mellora das súas condicións de vida e traballo, foron os intelectuais irresponsables que alimentaron a fogueira da radicalización, enxalzaron a violencia e aplaudiron o totalitarismo, foi o exército ao servizo dos vellos poderes que non dubidou en esmagar o seu propio pobo, desatar unha guerra civil e implantar unha despótica ditadura. O noso autor despreza as súas teses sobre a nosa historia recente coa súa característica finura, dun xeito sutil, conciso e matizado, evitando os espaventos e as grandilocuencias, pero cunha contundencia de fondo demoleadora.

4. LA TRAHISON DES CLÉRCS: CRÍTICA DO INTELECTUAL

Ao longo do ciclo narrativo que estamos comentando, o papel do clero aparece retratado con tons especialmente negativos. Isto é obvio no caso de *Ilustrísima*, que pon o foco no estamento eclesiástico. N’*Os mortos daquel verán*, aínda que o protagonismo recae nas loitas entre o propietario, Andrés Fuentes Iglesias, e os obreiros da Fábrica, o conflito entre sindicato e patrón é inseparable das liortas arredor da influencia social da Igrexa e da relixión, cunha intervención moi destacada do párroco don Bernaldo Pérez Seara, cómplice activo do patrón, e con secundarios tan notables como Anunciata Romero (vidente e protagonista do contestado milagre que constitúe un dos *leit-motivs* da obra) ou o reverendo Isidoro Couto, Presidente da Comisión Investigadora do milagre. De feito, o asasinato do boticario Modesto Vilariño acaba sendo unha consecuencia da súa actuación no preito sobre o suposto milagre. Pero incluso en *Deus sentado nun sillón azul* (nótese a presenza no título de *Deus*), protagonizada por un intelectual leigo e na que gañan moita máis importancia os corpos represivos –exército, policía e Garda Civil–, comparece a repulsiva figura do “cura de Soutelo”, que testifica en falso contra Antonio Salgado París no xuízo en que este rematará condenado a morte.

Esa visión negativa do clero –contrapesada polo retrato agarimoso e simpático do bispo protagonista de *Ilustrísima*–, está moi presente no conxunto da narrativa casariana: obviamente, nos propios *Xoguetes para un tempo prohibido*, onde se reviven os terribles anos de internado no Seminario, pero tamén en varios relatos d’*Os escuros soños de Clío*, nomeadamente “O xudeu Xacobe”, en que se retrata en cores moi vivas o personaxe do frío e cruel Padre Héitor Joaquim Arrais, ou de don Antonio Vieites, o abade absolutista e *trabucaire* de Castrofeito. O severo xuízo a que é sometido o clero na narrativa de Casares é especialmente salientable cando se contrasta co seu propio marco biográfico e a súa traxectoria intelectual:

lémbrese a súa proximidade vital e afectiva a varios sacerdotes da súa familia, desde o admirado Enrique Pérez Serantes, arcebispo de Santiago de Cuba, ao benquerido Xosé Mouriño, abade de Beiro –dedicatario de *Ilustrísima*–, sen esquecer a súa fonda implicación nos debates que xurdiran na Igrexa católica co gallo do Concilio Vaticano II, que Carlos viviu intensamente. Pero o certo é que o seu criticismo con respecto ao clero vai perdendo forza na súa obra literaria, case diríamos que ao mesmo paso en que a súa rememoración dos tempos do Seminario se vai adozando nas sucesivas entrevistas en que se toca este tema: neste sentido, non hai máis que comparar a visión que ofrece en *Xoguetes para un tempo prohibido* e na xa citada entrevista a Víctor Freixanes –coetánea da publicación da novela–, coas evocacións progresivamente edulcoradas que debuxa nas entrevistas que deu nos últimos anos da súa vida.

Nese senso, é moi significativo o protagonismo que gañan en *Deus sentado nun sillón azul* os intelectuais laicos, nunha obra que xusto a presenza do clero pasa a un discreto segundo plano. Volvamos, pois, a esta novela. Falando dela, Casares confesou: “nos meus libros anteriores eu utilizaba bastante o mecanismo da parábola, e neste caso permitínome facer reflexións directas sobre cuestións que a min me interesaron sempre” (entrevista de Miquel Riera na revista *Quimera*, 1997). E cales son estas cuestións? Escoitemos de novo a voz do autor: “Quería escribir unha novela sobre a responsabilidade dos intelectuais, que é un asunto que me fascina” (Platas 1998). Máis por extenso, sostivo:

A figura do intelectual conservador que apoia os movementos antidemocráticos sempre me interesou. Eu tiña claro que quería facer o retrato do intelectual parafascista, ou profascista, sen ser exactamente fascista. O que eu quería facer era o retrato dun tipo de intelectual que a min me resulta especialmente repugnante: ese individuo moi seguro de si mesmo e capaz de facer grandes barbaridades, ou polo menos, de axudar a facelas (Riera 1997).

Pero se o protagonista da novela é un intelectual conservador que virou cara á extrema dereita e se converteu nun turiferario do totalitarismo, o certo é que a crítica de Casares aos intelectuais non se limitaba a esa concreta franxa ideolóxica. Na mesma entrevista que acabamos de citar, exprésase nos seguintes termos:

Detrás das grandes catástrofes hai sempre un intelectual. Os malvados son homes de acción, pero os que alimentan os homes de acción son os homes con ideas. O intelectual tende a ser categórico, seguro do que está dicindo, e se se engana, é posible que o que diga teña consecuencias irremediabes. A prudencia, que é a virtude que debora contrarrestar ese perigo, é probablemente

a virtude menos abundante no mundo intelectual. Ese intelectual que non é consciente do dano que pode facer, a min aterrorízame (Riera 1997).

Diríase que, se en *Ilustrísima*, no fondo, se certifica a decadencia da vella caste intelectual do Antigo Réxime, isto é, do clero, condenado a perder na batalla fronte ao progreso tecno-científico, en *Deus sentado nun sillón azul* se mostra que a substitución do clero por unha intelectualidade laica non necesariamente comporta un avance positivo, des que esta intelectualidade se pode deixar seducir pola súa propia intelixencia e abandonarse ao fanatismo ideolóxico, tan pernicioso ou máis ca o fanatismo relixioso do clero.

En definitiva, diríase que o coñecemento da historia, a súa propia experiencia persoal e a súa mesma evolución ideolóxica acabaron por converter en abertas reticencias as pequenas obxeccións de matiz que Casares expresaba por volta de 1975 en relación ao papel socio-político do intelectual. Nas entrevistas dos últimos anos da súa vida exprésase de xeito confuso á hora de distinguir as figuras do escritor e do intelectual², pero posiciónase de xeito moi claro en relación ao compromiso do escritor. Perante a pregunta concreta que lle lanza unha das súas últimas entrevistadoras “O escritor ten a obriga de ser unha conciencia crítica permanentemente exercida fronte ao poder?”, o noso autor responde:

Un escritor non é máis que un señor que combina as palabras máis ou menos ben e que despois constrúe historias con elas. Neste sentido, a opinión dun escritor é coma a de calquera cidadán. Respecto dese mito de que o escritor ten que ser unha especie de conciencia crítica, hai que ter en conta que os escritores –e incluso os intelectuais–, sendo conciencia crítica teñen dito tantos disparates e feito tantas parvadas que eu non lles arrogaría ese papel. Eu téñolles moito medo aos escritores cando se dedican a iso. Non hai máis que pensar na

2 A vulgar polas súas declaracións naqueles anos, Casares vacila na definición dos perfís do escritor e do intelectual. Así, nunha entrevista contemporánea da anterior, ofrece unha visión de ambas as figuras como figuras profesionais, atribuíndo ao intelectual o papel dun experto (dun técnico, logo), e confesando a súa dificultade para definir o papel do escritor:

“En primeiro lugar, creo que hai que distinguir o que é un intelectual dun escritor, porque un escritor pertence a un grupo profesional coma calquera outro, e non sei por que lle hai que supoñer unha opinión cualificada sobre todo o que acontece. Outra cousa é un intelectual. Un intelectual considérase que unha persoa experta nalgúns cuestións. Por exemplo, un sociólogo pode facer unha análise competente sobre o comportamento do electorado nunhas eleccións e iso si que ten algún valor. Pero o meu, ou o de calquera escritor, non ten ningún interese especial. Ás veces poden coincidir as dúas facetas: hai escritores que son intelectuais e outros que non o son, simplemente, son artistas que escriben contos ou novelas ou poemas, pero non son intelectuais. Por iso para min a función do escritor é moi difícil de situar” (entrevista de Chus Lama para o *Galicien Magazin*, 1999).

historia de Europa, por exemplo, e na cantidade de barbaridades que dixeron os escritores a favor dunha doutrina ou doutra (Fortes 2002).

Tal vez en declaracións como as anteriores teñamos unha explicación das reticencias de Carlos Casares a manifestarse como intelectual crítico co poder, ou mesmo a significarse politicamente, na última década da súa singradura vital. Neste senso, non pode deixar de chamar a atención o contraste entre o silencio político do Casares articulista na prensa, co carácter marcadamente político da súa novelística. Porque o certo é que, como tentamos mostrar neste relatorio, aínda que declaracións coma as que acabamos de reproducir puideran dar pé a outra conclusión, Carlos Casares si que expresa na súa obra narrativa unha determinada lectura ideolóxica da historia contemporánea de Galicia, na que tácita ou expresamente deixa testemuño patente dos seus compromisos cívicos co idioma galego, coa arte literaria, coas liberdades democráticas e co progreso social, político e cultural de Galicia.

Deste xeito, ao noso entender, na súa obra deixa nitidamente plasmada a súa propia visión do papel do escritor de ficción na sociedade contemporánea: ofrecer e ao tempo estimular unha visión crítica, non dogmática, das contraditorias forzas que operan na vida e na historia, sen escatimar os matices e claro-escuros que colorean as complexas realidades sociais. Claro-escuros e complexidades de que Casares subliña os matices non porque pretenda adoptar unha imposible posición equidistante ou procure unha vía de fuxida cara ao desentendemento, senón porque son imprescindibles para desentrañar tanto as reviravoltas das almas humanas singulares coma os rebirichos e recantos das complexas dinámicas históricas. En resumo, a triloxía central da narrativa casariana contén unha advertencia sobre a necesidade de afirmar, pero tamén repensar, afinar e contrastar uns principios éticos, políticos e estéticos irrenunciáveis como parámetros de xuízo e guías para a acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRA LITERARIA

- Casares, Carlos (1967): *Vento ferido*. Vigo: Galaxia.
 ——— (1969): *Cambio en tres*. Vigo: Galaxia.
 ——— (1975): *Xoguetes pra un tempo prohibido*. Vigo: Galaxia.
 ——— (1979): *Os escuros soños de Clío*. Santiago: Cerne.
 ——— (1980): *Ilustrísima*. Vigo: Galaxia.
 ——— (1987): *Os mortos daquel verán*. Vigo: Galaxia.

————— (1996): *Deus sentado nun sillón azul*. Vigo: Galaxia.

————— (2002): *O sol do verán*. Vigo: Galaxia.

ENTREVISTAS

Calvo, Tucho (2003): *Carlos Casares. O conto da vida*. A Coruña: La Voz de Galicia.

Freixanes, Víctor F. (1976): “Carlos Casares. Os dereitos do escritor”, en *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia, 273-294.

Fortes, Belén (2002): “Carlos Casares. Palabra de escritor”, *Tempos novos* 56, 61-65.

Lama, María Xesús (1999): “Entrevista con Carlos Casares”, *Galicien Magazin* 8, 22-29.

Platas Tasende, Ana M^a (1998): “Conversación con Carlos Casares”, *Revista Galega de Ensino* 21, 15-26.

Riera, Miquel (1997): “De lingua, tradicións e outros griaes. Entrevista a Carlos Casares”, *Quimera. Revista de literatura* 158-159, 69-74.

ESTUDOS

Basanta, Ángel (2012): “A traxectoria narrativa de Carlos Casares”, *Grial* 196, 16-27.

Bermúdez Montes, María Teresa (2009): “Ecos e lecturas da narrativa europea contemporánea na obra de Carlos Casares”, en Noia/Rodríguez/Vilavedra 2009: 11-30.

Carballa, Xan e Damián Villalaín (eds.) (2004): *Carlos Casares. Os amigos, as imaxes, as palabras*. Vigo: A Nosa Terra.

Carro, Xavier (2009): “*Xoguetes para un tempo prohibido*, unha novela clave na narrativa casariana”, en Noia/Rodríguez/Vilavedra 2009: 71-101.

Díaz-Fierros, Francisco e Henrique Monteagudo (eds.) (2003): *Carlos Casares. A semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Noia, Camiño, Olivia Rodríguez e Dolores Vilavedra (eds.) (2009): *Actas Simposio Carlos Casares*. [S. l.]: Fundación Carlos Casares.

Monteagudo, Henrique (2017): *Carlos Casares. Un contador de historias*. Vigo: Galaxia.

Sánchez Ferraces, Xosé Luís (2009): “Os mortos *daquel verán* vinte anos despois da súa publicación”, en Noia/Rodríguez/Vilavedra 2009: 239-259.

Vilavedra, Dolores (2004): “O mundo de Casares, visto desde un sillón azul”, en Carballa/Villalaín 2004: 177-178.

Villanueva, Darío (2003): “Unha presentación de *Deus sentado nun sillón azul*”, en Díaz-Fierros/ Monteagudo 2003: 197-204.