

A ESCRITA DE CARLOS CASARES: UNHA POÉTICA DA DESCRICIÓN LITERARIA

María López Sández
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: As autopoéticas, ou expresións persoais do xeito de concibir a creación literaria, son moi frecuentes no ámbito da poesía e pode afirmarse que son poucos os poetas que non contan con algunha composición de índole metapoética. Mais esta ollada recursiva sobre a propia obra é menos frecuente no eido da narrativa. As análises dos mecanismos creadores, ao xeito de “Filosofía da composición”, de Edgar Allan Poe, concitaron unha enorme atención crítica. Dentro da literatura galega, o caso de Carlos Casares é particularmente interesante desde este punto de vista, porque se trata, sen dúbida, dun dos narradores que revela unha maior autoconciencia e que formulou, de xeito máis explícito, unha reflexión sobre os mecanismos da súa produción, algo que fixo, curiosamente, poñendo a énfase na descrición. Casares confire ao descritivo unha forte relevancia narratolóxica ao facer recaer na “miudeza descritiva” o efecto de verosimilitude e a eficacia do texto narrativo. Revisar a obra do escritor ourensán á luz da súa teoría sobre a descrición literaria e a centralidade que lle atribúe para a eficacia do relato resulta profundamente revelador. No xeito particular e persoal de concibir o texto e a descrición atópase unha clave, tal vez a esencial, para comprendermos os mecanismos narrativos da construción de mundos na obra de Carlos Casares.

Abstract: Statements by an author on the way of conceiving literary creation are fairly frequent in poetry, so that it could even be affirmed that few authors do not have at least a poetic composition that deals with poetry itself, but this is not so frequent in narrative texts. Analyses of the mechanisms of literary creation, such as ‘Philosophy of composition’ by Edgar Allan Poe, have been the focus of much critical attention. In Galician literature, Carlos Casares is particularly interesting from this point of view, since he is, no doubt, one of the narrators with a higher self-consciousness and he expressed, in quite an explicit way, a reflection on the mechanisms of his work, dwelling particularly on the role of description. Casares makes descriptive details responsible for the verisimilitude and the efficacy of the whole narrative text. Analysing the work of this

writer in the light of his theory of literary description is highly revealing. The way in which he particularly conceives description and its role within narrative texts contains a key, maybe the most important one, to understand how he builds worlds in his literary work.

Palabras chave: Carlos Casares, descrición, autopoética, verosimilitude, *O sol do verán*.

Key words: Carlos Casares, description, verisimilitude, *O sol do verán*.

O PENSAMENTO LITERARIO DE CARLOS CASARES

A crítica literaria experimentou sempre unha sorte de fascinación polas reflexións sobre a literatura verquidas polos propios creadores. As canles polas que estas poden expresarse son variadas, sendo quizais a máis frecuente o xogo recursivo da metaficción, que, malia estar presente desde as orixes da literatura, sen dúbida se viu exacerbado nos últimos tempos, favorecido pola tendencia metaficcional característica da posmodernidade. Shakespeare (1993) verqueu a súa concepción sobre o teatro a través da inserción do “teatro dentro do teatro”, expresando, de xeito moi específico, como concibe a actuación a través do alleccionamento que Hamlet fai ao actor da compañía teatral que chega á corte de Dinamarca ou, no caso da comedia, a través da parodia do mal actor n’*O soño dunha noite de verán*. De modo análogo, son innúmeros os casos de pezas metapoéticas que condensan a concepción da poesía do seu autor, ata o punto de que case pode considerarse estraño o poeta que non conta con algunha composición desta natureza.

Pola contra, os creadores e creadoras raramente apostan polo molde ensaístico, como se a dicotomía creación-crítica tendese a manterse dissociada. Mesmo no caso dos críticos-escritores percíbese unha tendencia a non volver a ollada crítica sobre a propia obra, procurando, deste xeito, outra forma de disociación. Mais poida que, precisamente por este motivo, os excepcionais desvelamentos da propia obra (ao xeito do mago que explica un truco de maxia) suscitaron sempre un grande interese, sen dúbida porque, malia todo canto os formalismos apuntaron sobre a falacia intencional, os creadores están imbuídos dunha autoridade única, se non respecto á avaliación e análise da obra, cando menos si respecto ao desvelamento do propio proceso creativo. Un exemplo senlleiro constitúeo “Filosofía da composición”, de Edgar Allan Poe, breve ensaio no que o autor de *O corvo* revela o mecanismo construtivo desta composición poética, guiada polo efecto que se pretendía producir no lector, do que deriva a escolla temática e estilística.

Mais, a pesar do enorme interese e suxestión desta peza, non abundan os casos semellantes. De feito, cómpre repararmos en que mesmo aquí é unha peza poética a que se esmiza e se atopa no centro da análise, porque é máis difícil aínda, se cabe, atopar escritos desta natureza por parte de narradores. No ámbito da literatura galega, un exemplo merecente de atención é o Limiar d'Os *archivos do trasno*, de Rafael Dieste, que contén, condensada e aforisticamente, unha poética do conto, un conxunto de principios que rexen e se reflicten nos relatos que constitúen o volume.

Pero Carlos Casares é, sen dúbida, un dos autores que maior explicitude acadou na expresión reflexiva dunha autopoética. En varios dos capítulos de *Un país de palabras*, achégase a diversos aspectos do seu xeito de concibir o relato nos que subxace unha preocupación preferente por cuestións que se vencellan, dun xeito ou outro, coa descrición. Así, en “O amigo que inventou unha cidade”, describe a fonda emoción vivida ao ter ocasión de coñecer algunha das persoas reais que inspiraron personaxes literarias de Gonzalo Torrente Ballester, momento no que sente estar “asistindo ao desvelamento de segredos esenciais sobre a natureza da literatura” (Casares 1998a: 41). E nesta reflexión sobre a relación entre o referente e a súa transposición literaria conclúe reflexionando sobre a capacidade da descrición literaria para incidir e transformar aquela realidade que describe: “E do mesmo xeito que estes xa non serán nunca, polo menos para os que os coñecemos persoalmente, igual a como eran, Santiago non poderá ser nunca máis a cidade histórica que foi antes de que Gonzalo Torrente Ballester decidise inventar Villasantana de la Estrella” (Casares 1998a: 43).

En “Os meus avós e a literatura” dáse un paso máis na afirmación da radical importancia da descrición ao facer repousar na “minuciosidade dos detalles” a eficacia global do relato:

O interese da historia estaba, en primeiro lugar, na minuciosidade dos detalles: [...] a descrición da calor apegañenta de finais de setembro que facía moi lento o camiñar dos cabalos ao atravesar os prados e os bosques [...] [O] importante non era a orde cronolóxica dos feitos, nin sequera a circunstancia da morte dun dos seus protagonistas, senón a exposición minuciosa e gradual dos detalles (Casares 1998a: 138).

A enfática reivindicación da “minuciosidade descritiva” leva a Casares a unha radical afirmación sobre a irrelevancia do tempo (“o tempo simplemente non existe”, Casares 1998a: 144) que conecta co que se deu en chamar “xiro espazo-céntrico”, unha inversión da xerarquía tradicional entre as categorías de espazo

e tempo que se deixou sentir nos eidos filosófico e narratolóxico conformando o “cronotopo posmoderno” (Smethurst 2000).

Incidindo unha vez máis nesta cuestión, en “A maquillaxe dun bispo” (Casares 1998a: 145-176), acode á metáfora pictórica para aludir á súa tarefa creadora dun xeito evocador do *Ut pictura poesis* horaciano: “como o pintor que se dedica a perfilar os contornos dunha figura previamente definida mediante uns cantos trazos, dediqueime a confeccionar os menús de *Ilustrísima*, a elixir os seus viños, a resaltar os seus gustos gastronómicos, a seleccionar as súas lecturas” (Casares 1998a: 149). A fasquía cinematográfica desta obra, favorecida pola propia presenza do cinematógrafo no seu argumento, sen dúbida intensifica a relevancia dos aspectos representacionais. Cómpre engadir a isto a propia caracterización do protagonista como alguén envorcado cara á sensorialidade, o que favorece que a descrición se aproxime notabelmente á *evidentia* ou *hipotipose*; isto é, unha descrición na que se acada un grao máximo de pormenorización das particularidades sensíbeis (*nec universa, sed per partes*, Quintiliano 1963: IX, II, 40) tendente a conseguir unha impresión de captación visual:

Nunha conversa mantida co guionista a quen TVE encomendou a versión cinematográfica de *Ilustrísima*, descubrín a textura pictórica dalgúns personaxes da novela, definidos sempre, segundo aprendín daquela, por detalles máis de tipo plástico que propiamente verbais. [...] Máis para ser evocada ou suxerida, esta escena péreceme que está pensada para ser vista (Casares 1998a: 53).

A alusión aos referentes extraliterarios e a insistencia nos procedementos descritivos apunta, na poética de Casares, a unha conexión coa realidade, coa vida, na que atopa alento o literario. Nunha fermosísima pasaxe de “Un país de Guinness”, Casares abomina da literatura pechada en si mesma, asfixiantemente autorreferente:

Cando a palabra se alimenta de palabras e perde contacto co referente da vida non é máis que retórica. Quizais sexa ese o perigo que nos ameaza: contar non o que nos sucede, senón o que lles ocorre a uns seres monstruosos de papel, negros morcegos repugnantes que ameazan con poboar eles sós o aire puro dos nosos soños (Casares 1998a: 177).

Deste xeito, atrevémonos a afirmar que a descrición, con todas as súas implicacións e matices, se atopa no cerne mesmo da concepción sobre a literatura de Carlos Casares e que o autor puxo na dimensión representacional o seu foco de interese máis luminoso. Por iso, e guiados pola énfase coa que o representacional

e descritivo se presenta como elemento clave da eficacia narrativa, pasaremos, a continuación, a afondar brevemente nos diversos enfoques sobre a descrición e a proxectar esta autopoética sobre a propia obra para tratarmos de apreixar, así, os modos descritivos da escrita de Casares.

A DESCRICIÓN LITERARIA: MÍMESE, ORNAMENTO E EMOCIÓN

As consideracións sobre a descrición e as súas funcións remóntanse á antiga retórica e continúan ao longo do tempo ata a actual narratoloxía. Nesta longa historia pode afirmarse que tivo preponderancia o enfoque mimético, segundo o cal a función da descrición era a imitación do referente e a produción dunha certa impresión de visualización a partir dun texto lingüístico. Esta liña de estudo desembocou nas clasificacións da descrición feitas a partir do obxecto descrito (prospografía, etopea, retrato, topografía, pragmatografía, cronografía...) e tivo como consecuencia unha consideración peyorativa desta modalidade textual, xa que nunca podería pasar de ser unha mímesis imperfecta, toda vez que a linguaxe, inevitabelmente secuencial, sería un procedemento semiótico pouco axeitado para imitar o que é de seu captado en simultaneidade. De aí as comparacións coas artes plásticas e o tan frecuentemente invocado *Ut pictura poesis* de Horacio. Esta liña de pensamento chegaría ata o *Laocoonte* de Lessing (1776), no que a dicotomía entre artes simultáneas e artes secuenciais segue deixando a descrición no seu incómodo papel mimético.

Mais tamén desde antigo, e en paralelo, desenvolveuse outra liña de estudo da descrición baseada nun enfoque ornamental ou estilístico, segundo o cal a función desta modalidade sería basicamente a dun adobío. De aquí derivou a tendencia ás análises estilísticas e á codificación do descritivo nun bo número de tópicos (*locus amoenus*, *locus horribilis*, *locus eremus*, *hortus conclusus*, *descriptio puellae*...). Os estudos, xa no século XX, das estruturas descritivas por parte de autores como Philippe Hamon (1993) e Jean-Michel Adam (1989, 1993) enmárcanse nesta mesma liña de estudo formal.

Nas últimas décadas, o desenvolvemento da pragmática puxo o foco, pola contra, nunha perspectiva ben diferente, ligada ao acto de lectura, ao efecto que o texto descritivo ten no lector. Tamén nesta corrente xurdiron algunhas apreciacións de índole negativa, pois unha das acusacións que sufriu decote a descrición é a de interromper o relato, a de introducir unha pausa descritiva que pode aburrir ou expulsar o lector do texto. Mais tamén se sinalou o seu relevante papel na creación de atmosferas e a xeración dun efecto de verosimilitude, punto no que se produce o entroncamento máis directo coa perspectiva de Carlos Casares. Vincent Jouve (1997: 82) fixo fincapé en como o réxime descritivo dun texto programa a lectura desde o propio texto, fronte á idea de que o réxime de lectura depende

da escolla libre do lector. A minuciosidade descritiva á que reiteradamente apela Casares invitaría, segundo o investigador francés, a unha lectura intensiva, aberta ao simbólico, mentres que a descrición apenas desenvolvida, limitada ao estereotipado, apelaría a unha lectura extensiva, progresiva e rápida. Dando aínda un paso máis, o achegamento pragmático da descrición desembocou en toda unha liña de análise ideolóxica que atopa unha formulación radical na aseveración de Salman Rushdie (1991), segundo a cal toda descrición é un acto político.

En realidade, as raíces deste enfoque pragmático da descrición atópanse tamén xa na antiga retórica, de maneira que igual que a pragmática supuxo un interese renovado pola retórica como disciplina orientada ao acto de enunciación global, con consideración dos factores ligados aos usuarios –emisor e receptores nun contexto dado–, os estudos actuais sobre a descrición volven a súa ollada á retórica como inicio dunha consideración rica, profunda e ideolóxica do descritivo. Así pois, malia que na retórica se acha a orixe dos tres paradigmas aquí referidos, cómpre salientar especialmente a consideración da descrición pola súa capacidade para mobilizar os afectos.

A propia exhaustividade ou miudeza descritiva á que reiteradamente apela Casares aparece considerada como un dos medios de producir un “efecto de realismo” (Quintiliano 1963: IV, II, 123) e favorecer a emotividade (Quintiliano 1963: VIII, III, 67; VI, II, 32). A *evidencia*, tipo particular de descrición que se define polo detallismo, pola representación viva e pormenorizada dun obxecto, clasificábase dentro das figuras afectivas, que apelaban á emoción (Lausberg 1960 II: 223). Deste xeito, a descrición ligábase ao *pathos* (o mecanismo persuasivo emocional) que se opoñía ao *ethos* e o *logos*. De aí o seu vencellamento coa retórica psicagóxica, a que procura unha resposta emocional e que suscitou un interese particular en Aristóteles (Hill 1983: 72). É revelador que o mecanismo contrario á *evidencia*, a *percusio* (a renuncia explícita a entrar en pormenores, ao xeito dunha preterición descritiva) se considerase nas retóricas como un xeito de apelar á racionalidade, de enmarcar a argumentación nunha liña intelectual e non emocional (Ciceron 1996: 3, 53, 202; Quintiliano 1963: IX, I, 28).

Neste marco pragmático, algunhas das achegas teóricas á modalidade descritiva amosan unha abraiante coincidencia coas formulacións de Carlos Casares. Un exemplo claro constitúeno os traballos de Riffaterre (1990), quen ve na descrición, a través da súa capacidade para xerar tautoloxías, autorreferencias e reco-rencias no texto, un mecanismo esencial para a creación dun efecto de realismo, de “verdade ficcional”.

Vemos, en síntese, que a tradición achega unha gran riqueza de enfoques sobre a descrición e as súas funcións e que a consideración da súa importancia para o efecto de verosimilitude se remonta xa á antiga retórica e aparece explicitamente

sinalada en *Institutio oratoria* de Quintiliano. Isto non impediu, con todo, que a súa consideración fose maioritariamente pexorativa, vista como unha “definición errada” ou como unha mímese imperfecta. Para a reivindicación definitiva da descrición xogou un papel decisivo o *nouveau roman*, chegando a erixila na pedra esencial do relato (Ricardou 1973), o que sen dúbida exerceu influencia no autor ourensán, malia o seu distanciamento respecto ao movemento (Tarrío 2003: 18). Significativamente, outra das designacións do movemento é “école du regard”, denominación reveladora da dimensión visual e descritiva dun movemento no que mesmo se reivindicou a función creadora da descrición (Robbe-Grillet 1963), desvinculándoa da mera imitación e consolidando un cambio cultural na concepción do signo e da arte que M. H. Abrams (1953) expresou en termos metafóricos como o paso do espello á lámpada.

DESCRICIÓN E REPRESENTACIÓN NA ESCRITA DE CARLOS CASARES

O aspecto da descrición no que Casares incide con maior insistencia é o do detallismo descritivo como factor clave da verosimilitude. Na súa produción, atopamos unha tendencia ao detalle, á miudeza descritiva. Esta característica do seu estilo sobre a que el mesmo insistiu concitou a atención da crítica e foi analizada nos seus efectos e a súa intención. A creación de ambientes foi sinalada como unha das características esenciais da súa produción (Hernández 1995) e o seu detallismo descritivo foi comparado co de Castelao, atribuíndolle, no caso do autor ourensán, unha finalidade primariamente intelectual, a de amosar o mundo na súa complexidade:

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

Un exemplo temperán desta aposta literaria atopámolo no relato “Agarda longa ao sol”, de *Vento ferido* (1967), no que o elemento narrativo é mínimo (o transcorrer dun día na vida dun ancián que agarda a visita do neto que finalmente non se produce) e son os detalles atmosféricos (a transformación da luz, o son dunha radio que leva alguén que pasa baixo o balcón, o apagamento dos sons da

cidade co caer da tarde) os que materializan o tempo da agarda inmóbil do vello e permítenlle ao lector conectar coa súa frustración no remate do día.

Algún fragmento de *Deus sentado nun sillón azul* (1996) podería, así mesmo, exemplificar dun xeito paradigmático a prolixidade descritiva: “A locomotora Mikado de color verde que el mercou en Berlín nun anticuario da Kantstrasse tena no terceiro estante da dereita, entre un cabalo azul de lapislázuli e unha navalla de Taramundi” (Casares 1996: 254).

Con todo, sería errado afirmar que, no conxunto da súa produción, Casares é un autor de descrições prolixas. Desde logo, estamos moi lonxe das longas descrições das novelas realistas, que podían identificarse como pezas autónomas, tipoloxicamente puras, de varias páxinas. De feito, cómpre facer notar que Casares é autor preferentemente de relatos e novelas breves, pouco propicias ás pausas descritivas ou de calquera outra índole. O recurso que lle permite a Casares conxugar a presenza das “miudezas descritivas” cunha ausencia de longas descrições autónomas é o uso da descripción homérica, que toma o nome da descripción que Homero fai do escudo de Aquiles no capítulo XVIII da *Ilíada*. O que define este tipo de descripción é a fusión de narración e descripción. Homero describe o escudo (coa súa profusión ornamental de escenas mitolóxicas) ao mesmo tempo que é construído e deste xeito introdúcese unha cronoloxía, unha dimensión temporal achegada pola compoñente narrativa. Evítase, así, a pausa descritiva, introducindo unha marcada sensorialidade e espacialización na narración.

Grazas a esta solución técnica, os elementos descritos fúsiónanse coas accións dos personaxes e están focalizados. Unha obra na que é particularmente intenso o uso da descripción homérica é *O sol do verán* (2002), na que a casa, os espazos e o percorrido entre Beiro e Ourense se imbúen de valores emocionais perspectivizados ao tempo que se evitan as descrições prolixas. Disto deriva o que constitúe outra das grandes características da descripción en Casares: a súa natureza perspectivizada. Philippe Hamon (1991: 264-269) analizou as operacións de embrague; isto é, os procedementos de transición entre modalidades textuais que permiten a inserción da descripción nun texto narrativo, e sinalou como, moi a miúdo, este mecanismo de embrague está ligado a algo que marca unha focalización: o achegamento dun personaxe a unha fiestra, unha referencia á dirección na que mira... No caso da escrita de Casares hai unha abraiante presenza de personaxes focalizadores nunha posición sentada que está presente mesmo no título de *Deus sentado nun sillón azul* (1996). En *O sol do verán* (2002) a “butaca de coiro ao pé da ventá que se abre ao río” acada unha presenza e un valor simbólico pola súa recorrencia ligada ao posicionamento de Helena como principal personaxe focalizador. Sen dúbida, a descripción focalizada acaba converténdose, na produción de Casares, nun dos principais mecanismos de caracterización dos personaxes e esta

predilección pola focalización en posición sentada (a xeito de posicionamento no mundo) apunta a personaxes reflexivos máis ca de acción.

Aínda que a función que Casares concede nos seus escritos á “miudeza descriptiva” é fundamentalmente a xeración do efecto de verosimilitude, a forte dimensión representacional acaba supoñendo unha apertura ao simbolismo, como ben salientou Riffaterre (1973: 245): “Nothing in the description escapes symbolic orientation”. De feito, unha das funcións maioritariamente atribuídas á descrición é a dos valores simbólicos. No caso de Casares cómpre sinalar un binarismo entre os espazos da violencia (a cadea, o cuarteliño, a cuneta) e os espazos da felicidade (Beiro-Xinzo, a casa da infancia, o espazo de xogo). Tamén é salientábel a importancia concedida aos matices da luz, xerando igualmente un binarismo simbólico existencial entre luz e escuridade. A tendencia ao simbolismo existencial concrétese, por exemplo, na relevancia do río.

Dentro do simbolismo consubstancial á descrición ocupa un lugar particularmente relevante a simbolización do “paraíso perdido da infancia”, quizais o tópico literario que o autor revisitou de xeito máis recorrente. Sendo moi evidente a súa presenza en *Vento ferido* (1967), é, posibelmente, en *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975) onde máis explicitamente se fai presente, xa desde a cita inicial de Jean-Paul Sartre: “Coñeceu o paraíso e perdeuno. Era un neno e expulsárono da súa infancia”, e inserida explicitamente no corpo narrativo: “De repente fixéronte home, botáronte para sempre do paraíso” (Casares 1975: 17).

A modo de síntese, podemos condensar as características da descrición en Casares nos seguintes trazos: resulta esencial no texto sen ser prolixa; tende á descrición homérica, fusionándose coa narración; é focalizada (cunha marcada predilección por perspectivizacións en posición sentada, máis reflexivas ca actúantes); ábrese ao simbólico, con especial inclinación polos simbolismos da violencia e a felicidade e polos xogos de luz e a miúdo está posta ao servizo dunha evocación que conecta co tópico do paraíso perdido da infancia.

O SOL DO VERÁN: CONCRECIÓN DUNHA AUTOPOÉTICA DA DESCRICIÓN LITERARIA

A última novela de Carlos Casares exemplifica perfectamente canto levamos dito da descrición no autor ourensán. Sendo unha obra na que adquiren grande importancia os detalles descritivos, tanto dos espazos (Beiro e Ourense), como da casa (a biblioteca, os obxectos arrombados no faiado, o *wig-wan*); non abundan, pola contra, os excursos descritivos e fúsióname a descrición do espazo cos percorridos dos personaxes ou a presentación dos obxectos coa captación ou vivencia focalizada dos protagonistas.

A forte presenza e a minuciosidade da descrición da butaca de coiro que se atopa ante a fiestra da biblioteca, aberta sobre o río (a mesma vista que pode verse desde a solaina) entronca coa focalización pasiva e reflexiva de Helena, semellante á doutros personaxes da obra de Casares. A dimensión simbólica da obra atópase xa na metaforización da casa como espazo primordial, dun xeito que lembra as consideracións de Gaston Bachelard (1957) sobre o papel da primeira casa habitada na conformación da psique. Abundan, de feito, os transvases metafóricos entre obxectos e personaxes, como cando Helena teme que ela e Carlos sexan percibidos por Arturo coma obxectos arrombados nun faiado, cubertos de po (Casares 2002: 155). Mesmo, na escena do baño no mar, asistimos, en termos de Alain Roger (1997), a unha clara “erotización da paisaxe”.

O exemplo máis claro do forte simbolismo existencial constitúe o río, visíbel desde a solaina, escorregando fronte á fiestra da biblioteca cunha forma curvada que, metaforicamente, se asimila a unha “gadaña”. De feito, a contemplación do río coa asimilación metafórica que fai inequivocamente presente a morte introduce, nun momento temperán da analepse sobre a que se constrúe o relato, o agoiro do final tráxico: “Estabamos os dous sentados na solaina, despois de cear, tomando o fresco, coa mirada perdida no fondo do val, onde o resplandor da lúa debuxaba a canle do río cunha luz de metal, igual que a folla curvada dunha gran gadaña brillante” (Casares 2002: 76). Pero o máis recorrente dos usos simbólicos é o da luz e os seus matices, presente no propio título e transversal a toda a obra a través dos xogos antitéticos de luz e escuridade, correlacionados cunha complexa rede de antíteses (Beiro e Ourense, infancia e idade adulta, verán e inverno). O sol do verán, simbolicamente vencellado á infancia e a Beiro, oponse ás imaxes de escuridade e néboa nas que Helena se ve sumida tras a morte de Carlos: o correr das cortinas, a procura da escuridade da biblioteca, as imaxes de neve, escuridade e inverno. Este uso simbólico da luz e das estacións do ano conta cunha longa tradición, ata o punto de constituír unha rede simbólica perfectamente recoñecíbel. No Modernismo, en concreto, atópanse usos moi intensos no plano simbólico dos matices da luz, como acontece, dun xeito central e estrutural do relato, en *As ondas* (1931), de Virginia Woolf.

Porque *O sol do verán* é, ante todo, unha novela do paraíso perdido da infancia na que, como adoita acontecer nestes casos (Williams 1973), hai unha fusión ente espazo e memoria: “Aquel fora, sen embargo, o espazo da miña dita e das miñas aventuras. Sentía que me gustaría dicírllelo, berrarles que aquela casa que acababan de invadir como corvos en busca de carroña fora antes un recuncho delicioso do meu paraíso infantil” (Casares 2002: 24). Estamos ante o acto de profanación do paraíso ao que alude Olivia Rodríguez (2004: 166) ao analizar a novela. Este tema atopa a codificación máis potente nos detalles descritivos e as

súas implicacións simbólicas e a el se subordinan todos os demais elementos da trama. O feito trágico co que se abre a novela ocupa o lugar arquetípico dun acto sacrílego que leva consigo a destrución dun paraíso (e, como adoita acontecer en Casares, ese acto de expulsión está marcado pola violencia); o incesto lévanos ao ámbito dos primeiros afectos e a incapacidade para desenvolver outros vínculos expresa a resistencia para deixar atrás a nenez. Carlos é o que máis activamente intenta esta ruptura, chegando a propoñer queimar o *wigwan* (xoguete simbólico da infancia compartida e feliz). É significativo, neste sentido, que a primeira vez que Helena oe falar de Alejandra vaia sentar xunto ao *wigwan*. Unha vez máis, atopámonos coa posición sentada. Tamén é ela a que permanece na casa, situada nunha actitude pasiva que podería producir a ilusión de manterse aínda no paraíso infantil. Carlos, pola contra, é actuante. É el tamén o que intenta deixar Beiro (metáfora espacial desa infancia), mais percorre o traxecto unha e outra vez, exemplificando magnificamente a idea expresada por Vincent Jouve (1997: 187) de que o desprazamento espacial é “símbolo ou figuración do desexo”. Así se explica o paradoxo de que, estando en Beiro, Helena poida sentilo como “un lugar alleo e afastado” (Casares 2002: 144), porque Beiro é, en realidade, a infancia xa inalcanzábel, unha “utopía retrospectiva” (Cabo 2001), un tempo irremediabelmente perdido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, Meyer Howard (1958): *The mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: The Norton Library.
- Adam, Jean-Michel (1993): *La description*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Adam, Jean-Michel e André Petitjean (1989): *Le texte descriptif: poétique historique et linguistique*. Paris: Nathan.
- Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001): *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casares, Carlos (1967): *Vento ferido*. Vigo: Galaxia.
- (1975): *Xoguetes pra un tempo prohibido*. Vigo: Galaxia.
- (1996): *Deus sentado nun sillón azul*. Vigo: Galaxia.
- (1998a): *Un país de palabras*. Vigo: Galaxia.
- (1998b): *Ilustrísima*. Vigo: Galaxia.
- (2002): *O sol do verán*. Vigo: Galaxia.
- Cicerón, Marco Tulio (1996): *De oratore*. Cambridge: Harvard University Press.

- Hamon, Philippe (1991): *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula.
- (1993): *Du descriptif*. Paris: Hachette. (Corresponde a unha 4ª ed. de *Introduction à l'analyse du descriptif*, publicado por primeira vez en 1981, Paris: Hachette. Ademais do cambio de título introdúcense mínimas modificacións).
- Hernández, Pedro (1995): “Os mortos *daquel verán* na traxectoria narrativa de Carlos Casares”, *Grial* 127, 383-393.
- Hill, Forbes I. (1983): “La Retórica de Aristóteles”, en James J. Murphy (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid: Gredos, 34-116.
- Homero (2013): *Ilíada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Edición de José García Blanco y Luis M. Macía Aparicio.
- Horacio Flaco, Quinto (2010): *Arte poética*. Madrid: Dykinson. Edición de Juan Gil.
- Jouve, Vincent (1997): “Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens”, en Gérard Lavergne (ed.), *Création de l'espace et narration littéraire. Colloque International Nice-Séville, 6-7-8 mars 1997*. Cahiers de Narratologie 8. [Nice]: Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 177-191.
- Lausberg, Heinrich (1960): *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Hueber. [Tradución ao castelán de José Pérez Riesco: *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967].
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin. Voß. [Tradución ao castelán de Eustaquio Barriau: *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, 1977].
- Mejía Ruiz, Carmen (1997): “Artificios narrativos en *Deus sentado nun sillón azul* de Carlos Casares”, *Revista de Filología románica* 14, vol. 2, 290-297.
- Quintiliano, Marco Fabio (1963): *Institutio oratoria*. London: William Heinemann LTD. Edición bilingüe de H. E. Butler.
- Ricardou, Jean (1973): *Le Nouveau Roman*. Paris: Le Seuil.
- Riffaterre, Michael (1973): “Interpretation and descriptive poetry: a reading of Wordsworth's *Yew-Trees*”, *New Literary History* 4 (2), 229-256.
- (1990): *Fictional truth*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Robbe-Grillet, Alain (1963): *Pour une nouveau roman*. Paris: Minuit.
- Rodríguez González, Olivia (2004): “Carlos Casares e Emilia Pardo Bazán: os enigmas da vida en *O sol do verán* e *La Madre Naturaleza*”, *La Tribuna* 2, 157-176.
- Roger, Alain (1997): *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Rushdie, Salman (1991): *Imaginary homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

- Shakespeare, William (1993): *Hamlet*. Vigo: Galaxia. Edición de Miguel Pérez Romero.
- (1995): *A midsummer night's dream*. Oxford: University Press. Edición de Thomas L. Berger.
- Smethurst, Paul (2000): *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Tarrío Varela, Anxo (2003): "A obra narrativa de Carlos Casares", *Revista galega do ensino* 38, 15-45.
- Williams, Raymond (1973): *The Country and the City*. London: Chatto & Windus.
- Woolf, Virginia (2004): *As ondas*. Vigo: Galaxia. Edición de María Cuquejo.