

NARRATIVA, AUTOCENSURA E RETÓRICA. DARREDOR DUNHA ENTREVISTA A CARLOS CASARES

M.^a Teresa Bermúdez Montes
Universidade de Vigo

Resumo: Neste traballo preséntase unha análise dalgún dos temas centrais dunha entrevista inédita a Carlos Casares (2001). A transcrición desta conversa, unha das últimas realizadas ao autor, incorpórase ademais como anexo. Preténdese poñer de manifesto as achegas das reflexións e posicionamentos expostos por Casares, así como profundar na relevancia da autocensura na configuración e deseño de determinados procedementos retóricos ('escritas obliuas'), presentes nas primeiras obras do autor (*Cambio en tres*, 1969).

Abstract: This paper presents a analyse of any of the central subjects of an unpublished interview to Carlos Casares. The transcription of this conversation, one of the last held with this author, is entirely inclosed at the end of the article as an annex. This paper intends to expose the contributions of Casares' reflections, thoughts and stances, paying attention to the importance of the autocensorship in the configuration and design of some particular rhetorical procedures ('obliquely writing'), that are identifiable in his early narratives (*Cambio en tres*, 1969).

Palabras chave: Carlos Casares, entrevista, autocensura, 'nova narrativa' galega.

Key words: Carlos Casares, interview, autocensorship, Galician 'nova narrativa'.

INTRODUCCIÓN

Na primavera de 2001, Carlos Casares tivo a xenerosidade de recibirme na sede de Galaxia naquela altura, na rúa Reconquista, para responder as miñas preguntas. O obxectivo da entrevista era recoller testemuños e datos de primeira man sobre a narrativa galega entre 1950 e 1971, para a tese de doutoramento que

estaba a elaborar. A transcripción desta entrevista foi incluída como anexo na tese (Bermúdez 2002) mais, fóra daquel traballo académico, permanece inédita ata o momento.

Quero agora dar a lume este texto, para contribuír deste xeito a un mellor coñecemento da figura literaria de Casares e ofrecer un novo testemuño do seu posicionamento na literatura galega contemporánea. Desde logo, non cabe ningunha dúbida da súa significación na cultura galega actual pero, precisamente por iso, considero útil a publicación deste texto, que completará o corpus de documentación sobre o autor.

A conversa xirou sobre os seus inicios literarios, sobre o seu posicionamento no campo da cultura galega da época –naquel momento histórico marcado pola ditadura e a represión–, isto é, sobre o contexto (1960-1970) no que se produciron as súas primeiras obras narrativas, *Vento ferido* (1967) e *Cambio en tres* (1969).

As achegas fundamentais da entrevista son, na miña consideración, dúas: en primeiro lugar, a distancia coa que trata a época na que se centran as cuestións, isto é, a perspectiva e a madurez con que evoca, lembra e valora acontecementos e situacións (a chamada ‘nova narrativa’, por exemplo); e, en segundo lugar, o tratamento de determinados temas, fundamentalmente o das condicionantes sobre o texto provocadas pola conxuntura política e, sobre todo, o funcionamento da *autocensura*.

1. DE NARRATIVAS E NARRADORES

Unha das preocupacións que me movían naquela altura era establecer o grao de cohesión da diversidade de autores/as agrupados baixo a etiqueta de ‘nova narrativa’. Resultaba para min relevante saber cal era o grao de adhesión a ese ‘movemento’, cal era o grao de adscrición recoñecido por cada autor e autora a esa etiqueta.

Por iso, un dos eixos temáticos destacados no texto ten que ver coa pregunta de se houbo ou non unha ‘nova narrativa’, en que tería consistido e cal era o grao de identificación de Casares cos obxectivos, coa perspectiva innovadora ou coa idea de narrativa subxacente nos textos dos autores e autoras incluídos na nómina. Neste aspecto, Casares reafirmase no cuestionamento da ‘nova narrativa’ como movemento cohesionado, de maneira coherente co afirmado en anteriores ocasións (Freixanes 1982; Rei 1990), nas que sostén tamén que a etiqueta non resiste unha análise literaria rigorosa¹, na súa opinión. En 2001, mostrouse de novo categórico e contundente no seu posicionamento: a ‘nova narrativa’ “[n]on

1 “Para que aquilo fora unha escola tería que haber en primeiro lugar uns mestres. Cales eran? [...] En min, nunha primeira etapa, un clima espiritual que ten cousas do lirismo italiano de narradores de posguerra,

se pode considerar nin xeración, nin escola, porque faltan os nexos. Os autores dos que se soe falar teñen en común teren nacido despois da guerra, pero pouco máis” (Bermúdez 2002; Ver anexo). Cos autores adoito englobados baixo esa etiqueta (Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez Ferrín, María Xosé Queizán, Camilo Gonsar), indica que non tivo “conexión con ningún, nin afinidade”, para destacar a seguir os contos de Méndez Ferrín, no plano literario (Ver anexo).

En relación co anterior, interesábame tamén establecer os posibles modelos ou paralelismos da produción daquela mocidade que comezou a publicar narrativa naquela etapa con obras, estilos ou tendencias do ámbito europeo e internacional. Neste sentido, Casares reafírmase na vinculación con referentes italianos e franceses, que non coinciden con outros ‘novos narradores’ (Rei 1990). Cita nesta entrevista a Marguerite Duras, Ernest Hemingway ou William Faulkner, así como a Cesare Pavese, Vasco Pratolini e Alberto Moravia (Ver anexo).

Confirman as declaracións do propio autor os trazos presentes nas súas obras. Así, a análise das súas primeiras producións de Casares corrobora a existencia de paralelismos coa poética de Pavese ou Vasco Pratolini, o emprego de procedementos comúns no que toca a personaxes (adoito infantís), enfoque, interese polos ‘anacos de vida’, tratamento de problemáticas socioeconómicas e perspectiva sobre a violencia (Bermúdez 2009).

Por outra banda, Casares expresa a súa posición respecto á tradición galega e a outros autores canónicos, como Álvaro Cunqueiro e Ánxel Fole (Ver anexo). Expón así mesmo reflexións sobre o conto e o éxito deste subxénero na tradición galega, confirmando o seu interese polas formas breves, xa manifestado desde a súa xuventude².

2. DARREDOR DA CENSURA E AUTOCENSURA

2.1. CASARES FRONTE Á CENSURA: REPRESIÓN E AUTOCONTROL

Na entrevista que agora reproducimos Casares fala de como viviu a presión da censura e cales foron as vicisitudes que afectaron as súas dúas primeiras obras, o libro de relatos *Vento ferido* e a novela *Cambio en tres*.

Respecto da primeira, Casares refírese de primeira man a coñecida acción da censura contra o volume *Vento ferido*, unha vez que xa estaba publicado e posto á

como Pavese ou Pratolini, e do existencialismo francés, sobre todo de Albert Camus, con procedementos de Joyce, de Virginia Woolf” (Rei 1990: 167).

2 Así o testemuña esta carta a Ramón Piñeiro (3/XII/1964) reproducida por Gurriarán: “Os poemas son cachos de min. Os contos responden cáseque sempre a unha realidade ousevada. Gústame o relato corto, moi corto, pra lle dar a feitura, o espírito dun poema” (Gurriarán 2017: 107).

venda. Máis interesantes, polo seu carácter xeral, nos parecen as súas consideracións a propósito da censura e da autocensura.

Había autocensura, claro que a había, moita. Era inevitable. Había cousas que non podías tratar porque eran impublicables e ti, cando facías un libro, facíalo para que puidese ser publicado. *Realmente, ti cando facías un libro autocensurábase.* Eu creo que iso non tivo repercusión negativa no plano literario. Tívoo noutros planos. Era moi humillante non poder escribir o que che apetecía. Pero literariamente creo que non influíu nada, que non se deixou de escribir boa literatura por culpa da censura. O que a censura si impediu foi que se tratasen determinados temas. Pero podías tratar bastantes cousas, bastantes temas. *As veces miro cousas e vexo esquemas e estráñome de que se puidesen escribir esas cousas entón* (Bermúdez 2002; cursiva miña).

Resulta paradoxal que o recoñecemento que fai o autor da súa propia ‘autolimitación’ conviva cunha relativización explícita das consecuencias da censura, no conxunto do parágrafo. En calquera caso, máis alá da autocensura *consciente*, é interesante profundar no que significa autocensurarse, máis alá da vontade. Para isto, desenvolveremos a seguir un marco teórico que permitirá explorar certas técnicas utilizadas por Casares en *Cambio en tres*.

2.2. CENSURA E AUTOCENSURA

O establecemento da definición de *censura* como concepto marco implica unha elaboración en negativo, dado que a esencia da idea de censura reside nunha negación da liberdade de expresión (Montejo 2010: 20-22). Esta negación –aplicable sobre distintos aspectos e con maior ou menor intensidade– materialízase na censura e autocensura concretas. Así, Jansen caracteriza a censura como

all socially structured proscriptions or prescriptions which inhibit or prohibit dissemination of ideas, information, images and other messages through a society’s channels of communication, whether these obstructions are secured by political, economic, religious, or other systems of authority (Jansen 1991: 221).

Outras definicións contemplan tres tipos de censura: a censura política, a autocensura e a censura económica (Bourdieu 1998: 15-16), como distintas facetas dun control imposto, de modo latente ou patente. Con certeza, a censura constitúe un fenómeno que atravesas espazos xeográficos e períodos históricos e pode considerarse universal. Con todo, non todas as ‘censuras’ son equiparables: o

control sobre as ideas que se expresan, sobre aquilo que é ou non é ‘conveniente’ maniféstase con maior intensidade e menor reparo no caso dos reximes ditatoriais, acompañado dunha violenta represión cultural, como se sinalou: “Severe censoring characterises totalitarian regimes (be it the State, or the Church etc.) that are afraid of losing power, or feel vulnerable at some point in time” (Somló 2014: 199). Na súa aplicación específica sobre o ámbito da literatura, defínese *censura literaria* como

el conjunto de actuaciones del estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor –con anterioridad a su difusión– supresiones o modificaciones de cualquier clase, contra la voluntad o beneplácito del autor (Abellán 1987: 16).

É como consecuencia da acción desa censura –presión externa aos individuos– xérase nos suxeitos afectados unha interiorización desa represión imposta, isto é, unha autocensura. Se en xeral a autocensura se pode definir como as decisións individuais acerca do que se expresa³, a *autocensura literaria* defínese como as medidas previsoras que, consciente ou inconscientemente, un escritor adopta para eludir unha eventual reacción contra o seu texto por parte dos poderes públicos, en forma de prohibición ou mutilacións (Abellán 1987: 16).

No caso do franquismo, as consecuencias para os novelistas nados darredor da guerra civil e formados no ambiente represivo da posguerra estiveron determinadas por unha tripla limitación (Champeau 1991: 140): en primeiro lugar, o sometemento a unha formación empobrecida, mutilada de elementos da tradición cultural; en segundo lugar, a realidade das supresións, recortes, prohibicións ou secuestros que se aplicaban ás obras; en terceiro lugar, unha autocensura consciente ou inconsciente na fase de escritura, acompañada adoito polo desenvolvemento de estratexias retóricas particulares, para enmascarar as mensaxes profundas dos textos. A estes procedementos, empregados co obxectivo de facer pasar os contidos potencialmente conflictivos “de contrabando”, referirémonos como “retóricas do disfraz” (Neuschäfer 1994). Consisten na “creación de códigos semánticos, es decir, desarrollo de una escritura entre líneas, un lenguaje elíptico, imperceptible para el censor, sólo para iniciados, sugerente y evasivo” (Torrealdaí 1987: 86-88; *apud* Moreno 2008: 169). As técnicas de camuflaxe fundamentais

3 Cómpre ter presente que a autocensura abranxe “the creative decisions individual cultural workers make: decisions in areas where they have the autonomy to make choices to include some things and exclude others, or to use one approach or genre rather than another. Such decisions may reflect the individual’s personal moral, rational, aesthetic or emotional preferences; they sometimes even express individual courage or temerity” (Jansen 2010: 13; *apud* Somló 2014: 192).

serían o *desprazamento* (a proxección de motivos ao exterior ou a personaxes periféricos) e a *condensación* (símbolos, alegorías) (Neuschäfer 1994: 57-61).

Estas retóricas están presentes en boa parte da narrativa producida no estado español no período da ditadura. Estas estratexias discursivas son referidas tamén como “lenguaje en espiral”, “lenguaje de alusiones”, “lenguaje camuflado”, “lenguaje retorcido, reptante, sinuoso, astuto”, que produce unha “escritura retorcida y unos códigos criptográficos hechos de sobreentendidos y símbolos, un lenguaje clandestino para uso de minorías” (Torrealdei 1999: 293).

Deste xeito, mediante unha sólida *retórica do enmascaramento* –froito dunha dialéctica entre inhibición e camuflaxe, segundo Neuschäfer (1994)– poderíanse facer admisibles polos controis relatos que traten do sometemento e de opresión, da falta de horizontes ou mesmo da tiranía e inxustiza. Este autocontrol, vehiculado a través desa retórica da ocultación, era a camiño para aqueles autores non aliñados nos principios ideolóxicos e relixiosos do réxime franquista. Así,

writers who did not choose to write within the pro-Franco, pro-fascist vein of triunfalismo were obliged to exercise extreme caution in their choice of subjects, characters and vocabulary, and soon began to cultivate a neo-Baroque complexity and obscurity of style as one means of obfuscation (Pérez 1989: 75).

2.3. CAMBIO EN TRES

A novela *Cambio en tres* foi sometida a supresións nun primeiro exame da censura (no marco da LPI 1966, ‘Lei Fraga’), para a continuación ser autorizada sen recortes nun segundo e definitivo ditame (Bermúdez 2002, 2011; Dasilva 2017). Da orde de supresión motivada “por la intención de crítica a la actuación social vigente”, pasouse a non detectar máis que a “visión y comentarios irónicos de la perspectiva humana –su habitación y su renta– desde la altura de un cachorro y las posibles soluciones para un futuro superpoblado” (Bermúdez 2011). O ditame no caso de *Cambio en tres* (1969) demostra vacilacións e certas diverxencias de criterio entre os *lectores* (isto é, censores) e os *supervisores*; mais, alén diso, pode lerse como resultado das habilidades retóricas de Casares e proba da súa efectividade.

De *Cambio en tres* tense destacado sempre o seu carácter innovador e mesmo experimental. Recentemente, Vilavedra referíase a esta novela como “alarde de virtuosismo formal” e destacaba o tratamento vangardista de temas xa explorados com anterioridade na literatura galega (2017: 47). Pola súa banda, Dasilva recoleu a posibilidade de que “o experimentalismo de *Cambio en tres*, onde se creba a estrutura convencional do discurso, resultou acaso un obstáculo infranqueable para a capacidade deste censor” (Dasilva 2017: 134).

Sen dúbida, algúns dos procedementos ditos rupturistas (desprazamento, símbolo) conflúen coas estratexias típicas da camuflaxe, de xeito que cohabitan neles vangarda e disfraz. Así, a *moderación* no discurso e a retórica do *desprazamento* materialízanse na incorporación de personaxes marxinalizados e periféricos na sociedade (animais, personaxes infantís), nos que se proxectan as figuras humanas. Por medio deste recurso, a perspectiva do narrador vese recortada. Poderá presentar así unha visión lateral ou parcial, non-central, que permitirá vehicular unha crítica sen necesidade de ataque frontal, ao efectuar unha presentación da realidade en oblicuo.

Na novela o protagonista identifícase por medio dun apodo, “Cachorro”, que resultou ser providencial, pois foi interpretado como nome común, non como antroponimo. Celso, o Cachorro,

[p]resinte que máis alá desta loita, unha negra caseta de can vencido o está agardando e cómo se resiste, cómo o seu medo defende, cómo, cómo. Pero un ataque inesperado fai presa no seu corpo. Collido, atado, inmovilizado, atrapado, despojado do máis seu, do lexítimo orgullo de cachorro en libertá, alí se queda kafkianamente metamorfoseado de repente nunha mosca (Casares 1969: 50).

Máis alá desta referencia, o certo é que na obra non é a perspectiva dun can a que domina, senón a de seres humanos que denuncian unha situación opresiva que os degrada e animaliza. En calquera caso, moscas, arañas e formigas son os animais aos que se ‘despraza’ a degradación e que funcionan como símbolos da deterioración das condicións de vida das persoas na sociedade da época.

O feito é que a araña foi tecendo a súa tela, mui lentamente, como quen non quere a cousa, como quen está xogando, e de repente, zás, unha mosca que cai nas súas redes. O asunto, por outra parte trivial, non sería historiable –miles de arañas comen todos os días a miles de moscas no mundo– de non se dar por medio unha serie de circunstancias que fan o caso humanamente interesante. [...] A mosca-pai empeza a sospeitar, pero non se sorprende, porque é perfectamente lóxico que un feito como o de onte, no que a súa mosca-fillo (neste caso chamado César de nome, inda que xeralmente coñecido polo alcume de Cachorro) tuvo non digo que un papel protagonista, pero sí un papel de testigo de cómo un fío de sangue, un pequenísimo fío de sangue cosía ó Alemán contra o chau. É pois perfectamente lóxico que lle diga á mosca-fillo érguete rapaz que temos que ir con istes señores, non conscente do que vai pasar, pero sospeitando xa, soilo sospeitando que esa hasta agora aínda cáseque non percibida

molestia que sinte no peito é un fío, o finísimo fío da gran tela de araña que empeza a envolvélo (Casares 1969: 37-39).

César, o “Cachorro”, é reducido no discurso a unha simple mosca e a súa peripecia deslocalada a esa contorna considerada insignificante:

Alonxada pois toda sospeita de que a mosca-fillo poidera ter arte nin parte nos feitos delictivos, restaba soilo por saber en qué grado podía ser unha mosca tsé-tsé calquera portadora de xérmenes nocivos prós vive l’ordre compoñentes da nosa a-punto-de-deixar-de-ser-subdesenrolada-sociedadá. De primeiras, os esá-menes bacteriolóxicos parecían indicar que sí. [...] A mosca-fillo comproba por última vez a súa inmovilidad total, atrapada xa, definitiva, irremediabilmente atrapada na tela de araña (Casares 1969: 44-45).

O obxectivo da institución disciplinaria na que é pechado o Cachorro é anular a súa individualidade e neutralizar a súa iniciativa, para facer del un cidadán dócil. A antiga “mosca perigosa” acabará coa conciencia transformada “nun per cápita calquera” (1969: 66). A fábula da mosca-vítima é a ferramenta empregada para comunicar esta mensaxe de crítica social:

Cando saia de aquí, será unha mosca perfectamente desenrolada, unha mosca ca que alguén poderá xogar á guerra nos lavabos da vida, colléndoa primeiro no aire, así, cun rápido movemento do brazo dereito que actúa en forma de gadaña, meténdoa despois nunha caixiña, negándolle deste xeito a libértá de voar polo pequeno cacho de aire que lle corresponde no reparto, pra mantela deseguida, por exemplo, con cachiños e azucre, impedindo a súa morte [...] arrincándolle as alas ás moscas da caixiña, arrincándolle primeiro unha, utilizando os dedos índice e pulgar a maneira de tenazas, e logo a outra, porque a door que sinte unha mosca cando lle arrincan as alas non pode ser mui grande [...]. Ademáis, despois de todo, trátase dunha mosca (Casares 1969: 59-60).

Na denuncia da orde social que consegue transmitir o texto, uns poucos privilegiados aproveítanse do labor de millóns de “homes-formiga”, que traballan a cambio de moi pouco. Os tecnicismos propios da bioloxía son a ferramenta para abstraer e expoñer unha valoración sociolóxica da sociedade e do sistema capitalista. Así, fálase da posibilidade de que as masas explotadas se rebelen contra dos poderosos empregando termos como “xermen nocivo” (desde o punto de vista da orde social, o que equivalería a individuo contestatario) mentres que, para referirse ao xeito de neutralizar eses movementos, se fala de “anticorpos vacunarios

previstos nestes casos” (Casares 1969: 93). E cando resulta inminente a protesta, promóvese a emigración como mecanismo de defensa do sistema, isto é, como válvula de escape do descontento:

Cómpre evitar o berro. I evítase fácilmente. Basta dirixirse ó home-formiga, decirlle hai caselas máis amplas noutros lugares, permitirlle un cambio de cadrado, en suma, invítalo, transportalo. Con esta sinxela operación conséguense dúas cousas. Primeira: impedir o berro. Segunda: librar unha casela i ampliar polo tanto o espacio vital correspondente. Ademais de outros beneficios que calquera mente avispada pode percibir (Casares 1969: 94).

Por outra banda, o recurso a protagonistas infantís ou adolescentes –en funcións de testemuña, vítima ou vitimario– en distintos episodios de *Cambio en tres* (como tamén acontecía en *Vento ferido*) permite describir esquemas de violencia, de abusos e agresións en escenarios recoñecibles, de xeito que o paralelismo con outras situacións de opresión do contexto se faga evidente por medio da proxección –nunha operación que xa corresponde ao receptor– do periférico ao central. A figura do “Cachorro”, protagonista de *Cambio en tres*, é boa mostra disto.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN E CODA

A poética narrativa que configurou *Cambio en tres* baséase no símbolo, na parábola, no recurso a personaxes marxinais e a denominacións animalizadoras, xa desde o nome do protagonista –aproveitando os efectos metonímicos que crea a contigüidade, estudadas por Champeau⁴ (1988)–, mesmo malia a existencia de referencias espazotemporais explícitas e dun realismo por veces cru. Deste xeito, a estratexia retórica desempeña, simultaneamente, a función de enmascarar e de reforzar a mensaxe de denuncia social (explotación, desigualdade, emigración), nun claro exemplo de *camuflaxe*.

En conclusión, malia non ter sufrido as supresións e modificacións prescritas no primeiro ditame da censura, non se debe desprezar a pegada da autocensura en *Cambio en tres* nin no resto das producións da época. Se nos fixamos nos argumentos empregados para liberar a obra de sospeita e outorgarlle a autorización pertinente, percíbese que a *retórica do disfraz* está presente e, ademais, logrou o seu

4 “Lorsque le récit «objectif» ne peut exprimer directement un contenu sémantique à propos d'un acteur A, il peut transférer ce contenu sur un acteur B [...]. On pourrait encore parler de déplacement, au sens psychanalytique du terme où une représentation se détache de son support originel pour se fixer sur un autre, relié au premier par une chaîne associative, si ce n'est que dans le rêve ou le fantasme, l'une occulte l'autre alors qu'elles sont ici co-présentes” (Champeau 1988: 289).

obxectivo. Así, “el hecho de que un texto no sufriese incidencias no significa que la autocensura no actuase” senón que, pola contra, este feito “puede ser indicio de que el autor logró pasar el mensaje ‘de contrabando’” (Blas 2007: 10). Resulta, xa que logo, fundamental, ter tamén en conta o fenómeno censor nas análises literarias de obras sometidas a un control rigoroso, como foi o caso das producións na etapa franquista.

Nese sentido, a entrevista a Carlos Casares que se edita agora pode contribuír a completar a documentación sobre o escritor e a súa época e, polo tanto, a deseñar o retrato complexo da figura e os seus múltiples perfís.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abellán, Manuel L. (1987): “Fenómeno censorio y represión literaria”, en Manuel L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopí.
- Bermúdez Montes, M.^a Teresa (2002): “Entrevista a Carlos Casares”, en *A narrativa galega de posguerra. Os intentos de renovación (1950-1971)*. A Coruña: Universidade, CVII-CXIV. Tese de doutoramento.
- (2009): “Ecos e lecturas da narrativa europea contemporánea en Carlos Casares”, en Camiño Noia, Olivia Rodríguez e Dolores Vilavedra (eds.), *Actas Simposio Carlos Casares*. Vigo: Fundación Carlos Casares, 11-30. Dispoñible en <http://www.fundacioncarloscasares.org/wp-content/uploads/2009/09/libro-actas-completo2.pdf>.
- (2011): “Nova narrativa gallega y censura franquista”, *Represura* 7. Dispoñible en http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo3.pdf.
- Blas, José Andrés de (2007): “Censura y represión”, *Represura* 3. Dispoñible en: http://www.represura.es/represura_3_mayo_2007_articulo7.pdf.
- Bourdieu, Pierre (1998): *On Television*. New York: The New Press.
- Calvo, Tucho (2003): *Carlos Casares. O conto da vida*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- Casares, Carlos (1969): *Cambio en tres*. Vigo: Galaxia.
- (2003): “O morcego e as bolboretas. Ensaio de autopoética”, en Francisco Díaz-Fierros Viqueira e Henrique Monteagudo (coords.), *Carlos Casares. A semente aquecida da palabra*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 273-277.
- Champeau, Geneviève (1988): “Decir callando”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* XXIV, 277-295.
- (1991): “Censure, morale et écriture à l’époque du réalisme social”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 27-3, 139-162.

- Dasilva, Xosé Manuel (2017): “Carlos Casares espreitado pola censura”, *Grial* 214, 128-135.
- Freixanes, Víctor F. (1982): “Carlos Casares, os dereitos do escritor”, en *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia, [273]-294.
- Gurriarán, Ricardo (2017): “Carlos Casares II. Da mesa braseiro á máquina de escribir: un autor en busca de personaxe”, *Grial* 214, 101-111.
- Jansen, Sue Curry (1991): *Censorship: The knot that binds power and knowledge*. Oxford: University Press.
- (2010): “Ambiguities and imperatives of market censorship: The brief history of a critical concept”, *Westminster Papers in Communication and Culture* 7(2), 12-30. Dispoñible en <http://www.westminsterpapers.org/jms/article/view/wpcc.141>.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2010): *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.
- Moreno Cantano, Antonio César (2008): “La censura franquista y el libro catalán y vasco (1936-1975). La Nueva España. Imperio del libro españolísimo”, en Eduardo Ruiz Bautista (coord.), *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Gijón: Trea, 143-171.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994): *Adiós a la España eterna. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona/ Madrid: Anthropos/Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Pérez, Janet (1989): “Fascist models and literary subversion: Two fictional modes in postwar Spain”, *South Central Review* 6, 2 [Fascist Aesthetics], 73-87. Dispoñible en <http://www.jstor.org/stable/3189557>.
- Rei Núñez, Luís (1990): *Oficio de escritor*. Sada: Edición do Castro.
- Somló, Ágnes (2014): “From silence to reading between the lines: on self-censorship in literary translation”, *British and American Studies* 20, 189-201. Dispoñible en http://www.litere.uvt.ro/publicatii/BAS/pdf/no/bas_2014.pdf.
- Torrealdai, Joan Mari (1987): “Censura y literatura vasca”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 5 [monográfico: *Censura y literatura peninsulares*], 65-98.
- (1999): *La censura de Franco y el tema vasco*. Bilbo: Fundación Kutxa.
- Vilavedra, Dolores (2017): “A singularidade literaria de Carlos Casares”, *Grial* 213, 46-54.

ANEXO.
ENTREVISTA A CARLOS CASARES
(Vigo, abril de 2001)

PREGUNTA: Considera que existiu realmente unha *nova narrativa*?

RESPOSTA (Carlos Casares): Non se pode considerar nin xeración, nin escola, porque faltan os nexos. Os autores dos que se soe falar teñen en común teren nacido despois da guerra, pero pouco máis.

P: Cal é a relación que se establece na súa concepción da literatura entre arte e compromiso coa realidade?

R.: A vinculación entre literatura e compromiso co país non se daba nin se manifestaba dun xeito político. *Sen embargo*, o que pretendín sempre foi dar un reflexo da realidade, e non dificultar a lectura, a comprensión dos textos.

P: En que se diferencian *Cambio en tres* (1969) e *Vento ferido* (1967)? Que pretendía con cada unha destas obras?

R.: Na primeira, *Vento ferido*, hai unha narrativa na liña de Hemingway, mentres que en *Cambio en tres* é posible atopar elementos máis ben próximos a Cesare Pavese. En *Vento ferido* hai un conto, “Agarda longa ao sol” que está moi inspirado no relato *Una tarde de monsieur Andesmas*, de Marguerite Duras. Está totalmente inspirado nesa historia, que a min me gustara moitísimo. En *Cambio en tres* nótase tamén a pegada do existencialismo. En “A capoeira”, aínda que mesmo se ten falado de conexión con *A esmorga*, o que hai verdadeiramente é un feito real. Este conto reflicte unha anécdota real, contada en Xinzo de Limia, case tal cal. Ademais, eu aínda non tiña lido *A esmorga*, naquela época. Tamén hai influxo do neorrealismo, aínda que en realidade eu non me atopaba moi próximo á orientación dun Alberto Moravia, senón á de Vasco Pratolini, moito máis. Pratolini é un autor que eu apreciaba moito entón, na súa narrativa realista e social.

P: Na narrativa galega hai un claro predominio das modalidades breves da narración fronte á novela. A que se pode deber este fenómeno?

R.: Na literatura galega dáse a atracción polo relato breve, si, e hai boa calidade nel. Hai moi bos contistas, incluso algúns descoñecidos, de principios de século, por exemplo. E logo [está] a obra magnífica de Dieste, houbo o Eduardo Blanco Amor de *Os biosbardos*, que el dicía que era o mellor seu. Un día eu escribira algo referente a *Xente ao lonxe* que a el non lle gustou. E ese día díxome: “Pero que dis, que non che gusta?”. E eu o certo é que as pegas poñíallas ao prólogo, porque pensaba que aquilo non lle engadía nada á novela, que era innecesario. E

falando diso, el, moi directamente, preguntou: “Entón eu non son dos autores que te entusiasmen, non?”. Eu consideraba a Blanco Amor un autor de segunda fila. E non me atrevía a dicirlle que non, ademais tampouco sería certo, porque tiña cousas que me gustaban. Entón díxenlle: “Mira, o libro teu que máis me gusta, que me parece o mellor dos que fixeches, é *Os biosbardos*”. Entón el, sorprendentemente, díxome: “Non lle digas iso a ninguén, que é só para os que entendemos”. Non sei exactamente o que me quixo dicir, pero a verdade é que me dixo iso. E *Os biosbardos* é un libro de contos, e Castelao o mellor libro que ten é un libro de contos, *Retrincos*. *Cousas* está máis cerca do poema, pero *Retrincos* son relatos, son relatos ao mellor autobiográficos, pero son bos relatos.

E a que é debido todo iso, esa atracción polo relato? Incapacidade para facer novela? Eu creo que non, que son cousas diferentes, moi distintas. Son xéneros tan distintos que non cabe tal cousa. Eu non diría iso. En todo caso, que a novela é un xénero que require tempo, que require esforzo e unha certa estrutura, lectores etc. Habería entón que analízalo por outro lado.

A xente que escribía estes contos ao mesmo tempo traballaba nunha tradición novelística. E iso pasa tamén fóra da literatura galega. Hai autores como Hemingway que se o sacas do relato breve é un desastre, por exemplo. A Hemingway o relato longo non se lle dá, non ten habilidade para iso. Eu creo que son dúas maneiras de escribir distintas. O relato esixe unha certa capacidade de concisión, unha visión máis sintética que analítica das cousas. E entón hai quen escribe así e hai quen non. Eu, por exemplo, tendo máis ben á síntese, e é lóxico que tivese máis predilección polo relato breve. Pero teño escrito de todo, a verdade. E, máis que do momento, depende do tema que queiras tratar. Hai temas que necesitan un relato máis grande e outros que che piden relato breve. Eu non me *plantexo* nin unha cousa nin outra. Eu *plantéxome* que quero escribir esta historia, e en seguida te das de conta de se necesita dez páxinas ou duascenas páxinas. Nese aspecto, dáme igual facer relato breve que novela longa. Dáme exactamente igual. Ben, non me dá igual no sentido de que unha novela esixe un esforzo –incluso físico– enorme, de horas e horas, e meses e meses, de esforzo mental de ter a novela na cabeza e ter un ritmo etc. Niso hai unha *diferencia* tremenda. Por iso a novela faise nunha época da vida, nin cando es moi novo nin cando es moi vello, porque entre outras cousas necesitas saúde, forza mental e, se non, non se pode.

P.: Como valora o labor de Galaxia na época de Illa Nova? Había unha política cultural restauradora, un verdadeiro proxecto cultural?

R.: Eu desde o principio tiven moi boa relación sobre todo con Piñeiro. Desde que o coñecín fixémonos moi amigos a pesar da diferenza de idade. Entón eu estiven moi en contacto con el e falei moitísimo, horas e horas. E coñecía moi ben como funcionaba todo aquilo por dentro: o que estaban facendo, o que querían facer e

por que fixeran iso. Eles [os homes de Galaxia], en realidade, encontráronse a partir dun momento que é cando a oposición queda sen alternativa, pois entón están traballando na oposición democrática. E cando resucitan, ou recuperan o Partido Comunista, que é no ano [19]43, aproximadamente, nese momento hai un plan –que é o plan dos Estados Unidos– que consiste en restaurar a democracia, a lexitimidade da República. Logo chega o plan británico de restaurar a monarquía. O primeiro plan, que é o dos Estados Unidos, desaparece inmediatamente, xa nos anos [19]45-46, cando se inicia a Guerra Fría e España pasa a ser un aliado na loita contra o comunismo. E o plan monárquico dinamítai Franco coa entrevista no iate Azor, cando invita a don Juan e don Juan acepta a invitación, co cal queda xa queimado diante de toda a oposición democrática. E a partir dese momento os ingleses desisten xa do plan, e de repente a oposición encóntrase sen apoio exterior, ou só co apoio que lle brinda a Unión Soviética ao Partido Comunista, co PSOE descabezado practicamente, convertido nun partido máis simbólico que real. E os galeguistas, os vascos e os cataláns igual. Entón, a partir dese momento, cal é a alternativa? Pois seguir facendo cousas, pero conscientes de que o que eles fagan non vai derribar a Franco. Por moito que traballen, por moito que fagan son conscientes de que Franco non se pode derribar coas forzas da oposición. E eles xa empezan a dicir que unha de dúas: ou hai un cataclismo interno, que non é previsible, ou isto dura o tempo que dure Franco, como así foi. Isto, por outra parte, era unha visión bastante realista. Ti vías un país absolutamente controlado pola policía e polo exército e pensabas: quen pode contra isto? Se a xente non se mobiliza, se a xente está pasiva, se a xente non quere arriscar nada, a xente está asustada. Entón a oposición eran pequenos grupos testemuñais que eran conscientes de que non tiñan forza para derribar a Franco.

Entón, nese momento os galeguistas pensan que van facer. Pregúntanse: imos esperar –e desesperar– ata que morra Franco? E mentres tanto, que? Seguimos aquí estes vinte que somos en reunións e tal? Pois non, hai que facer algo de cara á sociedade, de cara á opinión pública, algo que chegue á xente. E iso hai que facelo legalmente, a través dunha actividade legal, porque é a única forma de darlle *presencia* na sociedade. Porque se actuamos só na clandestinidade, o galeguismo é unha cousa clandestina; pero hai que sacalo á luz pública, e iso só pode ser a través dunha actividade legal que o réxime admita. E iso era bastante complicado. É dicir, o plan era moi intelixente pero as posibilidades moi remotas. O réxime ía permitir iso? Entón a Xaime Isla ocorréuselle a idea de crear unha editorial, para así publicar libros de escritores de antes da guerra para que esta xente nova poida ler a Castelao, a Otero etc. Ao mesmo tempo, podíanse crear instrumentos de traballo, como dicionarios, gramáticas e manuais, historias de Galicia, historias da arte etc., e logo crear unha editorial para os rapaces novos que vaian aparecendo,

para darlle continuidade á literatura galega. Este era o plan, plan que resultou ser máis exitoso do que o plan político, a pesar de que aínda hoxe se siga dicindo que foi ‘culturalismo’. Foi o plan máis eficaz, dentro do galeguismo, o que se fixo a través da cultura e da editorial. Non se pode un explicar o que veu despois sen a *presencia* de Galaxia.

Eu iso vivino desde moi dentro, pola miña relación con Ramón Piñeiro. E aí formaba parte dese plan darlle continuidade á literatura. Por un lado vivían aínda escritores da xeración Nós, Otero, por exemplo, señores que tiñan obra feita e que por outro lado seguen facendo obra. Hai que dalos a coñecer entre a xente nova. Por outro lado, hai escritores que aínda están en plena creación (Fole etc.). E todo isto, inevitablemente, propiciará a aparición de escritores novos, e haberá que darlles tamén espazo para que publiquen. E ese era o plan. Por iso digo que non era tanto un plan de estética determinada como [algo] moito máis amplo e máis aberto.

P.: Non obstante, dá a impresión tamén de que se defendía unha determinada liña estética, como a que podían representar Álvaro Cunqueiro e Daniel Cortezón, en detrimento doutras.

R.: Si, pero [esta] non excluía a outra. Despois tiñas escritores como Fole, que era un escritor realista e que era un dos escritores máis promocionados de Galaxia. Otero tampouco tiña que ver con iso. Piñeiro non daba indicacións estéticas. É dicir, que non había directrices; outra cousa eran os gustos persoais. Efectivamente, Piñeiro no prólogo a *Os Eidos* de Novoneyra expuxo un pouco a súa estética en cuestión de poesía, o mesmo que n’*As covas do rei Cintolo*, de Cortezón, marca tamén a súa estética e as súas preferencias na narrativa. Pero logo como director da editorial foi moi aberto, nunca dixo de publicar nesta dirección ou naqueloutra. Publicouse de todo; de todo.

P.: E respecto de Cunqueiro, cal era a súa posición?

R.: Eu fun entusiasta de Cunqueiro. Eu líalle contos de Cunqueiro á xente, nas pensións de Santiago. A xente morría de riso cos contos de *Escola de menciñeiros*. A xente moito ría. A min Cunqueiro gustoume moito, moito. Porque me parecía un escritor puro, no sentido de pura creación literaria. Por outra banda, ten moita *gracia* que se diga que *Os escuros soños de Clío* teñen algo que ver con Cunqueiro, porque non é así para nada. Ten que ver con *Vento ferido*, é exactamente igual, pero con Cunqueiro, máis alá da broma que fago ao principio, nada. Son contos absolutamente realistas, aínda que a trampa consiste en inventar o principio. A min Cunqueiro gustoume moito como lector, pero nunca se me ocorreu facer literatura cunqueiriana.

E sobre todo gustábanme as semblanzas, sempre me gustaron moito. E fun moi bo lector de Cunqueiro. Tamén me gusta a súa poesía. E tiven moi boa relación con ela. Pero lin todo de Cunqueiro, case conforme ía saíndo. Porque, cando eu era neno e vivía en Xinzo de Limia, na biblioteca pública había libros de Galaxia. Tiven a sorte de que había unha biblioteca moi curiosa, na que á parte, había a obra de Faulkner e de Camus, por exemplo. Dirixíaa un que fora profesor meu, que era do Partido Comunista e compraba estas cousas que debían ser bastante insólitas nunha biblioteca pública entón. Ademais, como a esa biblioteca municipal só ía eu, estabamos os dous e faciamos os pedidos os dous. E como eran libros que se vendían en España, nunca lle puxeran obxección. Eu tiña alí case todo Faulkner, case todo Camus, a John Dos Passos no ano 50 e tantos. Foi unha sorte.

P.: E entre os autores da chamada ‘nova narrativa’ galega, con quen reconece maior afinidade?

R.: Pois non tiven conexión con ningún, nin afinidade. Pero de toda esa xeración e de todo ese grupo, eu elixiría fundamentalmente contos de Ferrín. Algúns libros, sobre todo os realistas. De *Arraianos*, de *Crónica de nós*. Non me gustan os contos así máis ou menos simbólicos, en clave simbólico-política, iso xa non me vai. Pero, por exemplo, creo que “Xaque Mate” é un excelente conto. Creo que é dun señor que se suicida despois de xogar unha partida. Aí hai contos que me gustan moito. Pero de Ferrín, da primeira etapa, a de *Percival e outras historias* e *O crepúsculo e as formigas*, menos. A min o primeiro libro que me gustou de verdade del foi *Crónica de nós*, e despois *Arraianos*. E logo, en todos os libros, os contos. As novelas non. Ferrín é un excelente escritor realista, non sei por que lle dá por facer esa especie de cousas en clave política, *Retorno a Tügen Ata* e todo iso. É un magnífico escritor realista, que por outra parte debía de ser a estética del, máis marxista. É curioso, aí hai unha especie de disfunción entre o seu credo político e a súa estética literaria. Despois gústanme algunhas cousas de Camilo [González] Suárez-Llanos, tamén, algúns contos de *Lonxe de nós e dentro*.

P.: Os temas presentes nas súas obras dos anos 60 (*Vento ferido* e *Cambio en tres*), ata que punto son froito do espírito da época, da ‘nova narrativa’? Referímonos fundamentalmente ao tratamento da opresión, da violencia, do alleamento, do absurdo, por exemplo.

R.: As miñas preocupacións temáticas no fondo seguen a ser as mesmas, en certa maneira, aínda que as historias son distintas. Porque *Ilustrísima* é unha novela sobre a violencia, inda que é máis que nada violencia ideolóxica, é intolerancia. É dicir, que nese aspecto si que hai continuidade, máis ou menos. E tamén a miña última novela, *Deus sentado nun sillón azul*, trata da intolerancia ideolóxica, pero neste caso moi encarnada politicamente e vista a través dun intelectual.

Eu creo que no fondo non hai unha gran variación. Aparentemente si, pero no fondo, se vas ver, máis ou menos seguen sendo as mesmas cousas do principio. Eu creo que hai unha continuidade na miña obra. Non foi froito do ‘espírito da época’ que aparecesen entón estes temas de violencia. Eu creo que no fondo, a repugnancia que me produce a violencia, tanto no plano físico como no plano moral, física ou intelectual (a intolerancia, o dogmatismo), probablemente vén porque fun educado nunha sociedade asfixiante. Eu vin queimar casas, porque na casa estaban escondidos os que entón se chamaban “os atracadores”, que eran maquis. Queimaron unha casa na que xogaba eu, con moitos outros rapaces, e eu vina queimar. E recordo que me chamou moito a atención que a garda civil queimase a casa porque estaban escondidos “os atracadores”, se alí xogaba eu. E iso foi dunha violencia tremenda, oíanse berrar as vacas para que lles abrisen as portas, e sobrecolleume cando vin atado o avó de Epifanio, que entón eu non sabía que era un vello anarquista. E logo por aqueles anos, recordo un avó dun compañeiro meu de escola que era capitán da garda civil –e curiosamente, el tiña salvado da execución a Rodríguez Cadórniga, o xuíz que condenara a José Antonio–, a quen mataron os outros, e funo ver morto. Tiña un burraquiño negro na cabeza e foi a primeira vez que vin unha ferida de bala. Recordo perfectamente a dor que había na casa. Esta violencia estaba moi presente, porque de repente estando na rúa vías pasar un camiión cargado de gardas civís, porque houbera un atraco en tal sitio. Había aínda mortos, disparos, e falábase disto. Entre rapaces, xogábase a ir onde aparecera o “home morto”, un morto da guerra civil, pero que aínda se lembraba. Eu vivín nese ambiente de violencia e repugnábame. Despois imaxínate o dogmatismo que tivemos que soportar todos os da miña xeración por parte da Igrexa, que ambiente asfixiante. E contra iso eu sempre me rebeleí, sempre me produciu como unha especie de humillación: faciánte sentir como un miserable e ademais eu non cría niso, na bondade de Deus e en que nós fósemos pecadores. Eu tiña un instinto contra isto, e supoño que de aí vén unha parte da miña literatura, dese desprezo cara ao dogmatismo.

E noutra liña, cando era estudante nunca fun capaz de entrar no Partido Comunista porque os vía moi dogmáticos, non acababa de sintonizar con eles. Víaos tan dogmáticos como os curas.

P: Como considera que influíu a censura no xeito de enfocar a literatura, o relato, os contos? En que medida existía autocensura naquela época?

R.: Había autocensura, claro que a había, moita. Era inevitable. Había cousas que non podías tratar porque eran impublicables e ti, cando facías un libro, facíalo para que puidese ser publicado. Realmente, ti cando facías un libro autocensurábaste. Eu creo que iso non tivo repercusión negativa no plano literario. Tívoo noutros planos. Era moi humillante non poder escribir o que che apetecía.

Pero literariamente creo que non influíu nada, que non se deixou de escribir boa literatura por culpa da censura. O que a censura si impediu foi que se tratasen determinados temas. Pero podías tratar bastantes cousas, bastantes temas. Ás veces miro cousas e vexo esquemas e estráñome de que se puidesen escribir esas cousas entón.

Ademais, non debía de ser unha cousa demasiado normalizada, a censura. Dependía do censor: se tocaba un cura, o erótico; se tocaba un civil non demasiado devoto, podía meterse no ideolóxico.

Vento ferido, por exemplo, pasou a censura sen problema ningún, pero cando levaba dous ou tres meses nas librerías chegou unha orde de incautación. Tanto é así que a segunda edición houbo que sacala como se fose a primeira, como unha reimpresión. Fíxose unha chapuza, porque eu corríxín contos, dediqueille a Paco del Riego un, cambiouse a portada. Un escándalo, porque sacar, non como reimpresión senón incluso como se fosen exemplares da primeira edición, é inaudito. Teñen a mesma data de impresión, o mesmo rexistro e todo, pero algún día alguén darase conta de que hai exemplares que non son iguais, nin por dentro nin por fóra. Todo foi por un conto que se chama “Coma lobos”, que é un paseo, pero por autolimitacións da censura eu non digo se o paseado é dun bando ou doutro. O caso é que alguén o leu, deu o aviso e produciuse a orde de incautación de *Vento ferido*. Pero un do ministerio, anónimo, avisou: “Mire, que lle van quitar ese libro”. Entón en Galaxia Paco del Riego colleu as caixas que quedaban –que xa eran poucas porque se vendera case toda a edición–, meteunas nunha furgoneta e dixo: “Ide aparcas a calquer sitio de Vigo”. Entón chegou a policía e preguntou: “–Este libro?”. “–Está vendido todo”. Entón marcharon. Deixaron o libro na furgoneta uns días e ao cabo dun tempo meteron as caixas no almacén. E, cando a xente chamaba por teléfono preguntando polo libro, ían mandándoo. E así foi.

Había moitos curas na censura e ademais moitos dos censores eran xente moi devota, moi devota, moi católica. Era máis a censura no terreo erótico-sexual que no ideolóxico. No ideolóxico, a non ser que fose un ataque directo contra Franco, que iso non o permitían. Pero tampouco ninguén se atrevía a iso. O que ía á censura xa ía precensurado. Pero claro, a unha novela... como lle quitas o erotismo a unha novela? É moi difícil, non? Se estás falando da vida, o erotismo aparece inevitablemente en calquera novela. Entón claro, aí si que xa censurar é máis difícil, porque se está falsificando a realidade. E entón supoño que é onde debeu haber moita censura. Por iso é certo o que di Ferrín de que a censura ía fundamentalmente ao elemento erótico. Porque, ademais, case ninguén se atrevía a tratar temas políticos. Xa se sabía que era como dar coa cabeza contra unha pedra, que tiñas que ir ao cárcere. Entón a xente evitaba ese tipo de temas.