

# Identidade e alteridade en *Vento ferido* de Carlos Casares

## *Identity and Otherness in Vento ferido by Carlos Casares*

**Laura PiÑEIRO PAIS**

Universidade de Vigo

laurapn@uvigo.es

[recibido 28/10/2014, aceptado 27/01/2015]

### RESUMO

*Vento ferido* de Carlos Casares adscribese ó canon da Nova Narrativa Galega. Non obstante, aínda que a crítica adoita vincular *Vento ferido* a este grupo observamos nos relatos desta obra as influencias de autores galegos da tradición anterior. Neste artigo tentaremos analizar se inflúen Castelao e Dieste na busca da identidade de Carlos Casares a partir de dúas obras: *Cousas* e *Dos arquivos do trasno*.

**PALABRAS CHAVE:** *Vento ferido*, Nova Narrativa Galega, narrativa de preguerra, identidade galega.

### RESUMEN

*Vento ferido* de Carlos Casares se adscribe al canon de la “Nova Narrativa Galega”. No obstante, aunque la crítica suele vincular *Vento ferido* a este grupo observamos en los relatos de esta obra las influencias de autores gallegos de la tradición anterior. En este artículo intentaremos analizar si influyen Castelao y Dieste en la búsqueda de la identidad de Carlos Casares a partir de dos obras: *Cousas* e *Dos arquivos do trasno*.

**PALABRAS CLAVE:** *Vento ferido*, “Nova Narrativa Galega”, narrativa de preguerra, identidad gallega.

### ABSTRACT

*Vento ferido* of Carlos Casares is ascribed to the canon of “Nova Narrativa Galega”. However, although literary criticism often links *Vento ferido* with this group, we can see the influence of some Galician authors from the earlier tradition in the stories that make up this work. This article aims to investigate if Castelao and Dieste have influenced Carlos Casares’ search for his own identity focusing on two works: *Cousas* and *Dos arquivos do trasno*.

**KEY WORDS:** *Vento ferido*, “Nova Narrativa Galega”, pre-war narrative, Galician identity.

PIÑEIRO PAIS, L. (2015): “Identidade e alteridade en *Vento ferido* de Carlos Casares”, *Madrygal (Madr)*, 18, Núm. Especial: 127-137.

**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. A modernidade narrativa en *Vento ferido*. 3. A influencia dos clásicos en *Vento ferido*. 4. Conclusións. 5. Referencias bibliográficas.

## 1. INTRODUCCIÓN

Para analizar a esencia do home en sociedade é necesario tomar como referencia a perspectiva do outro porque entendemos que non hai maior reflexo dun mesmo que o que nos proporcionan os demais. Para achegármonos ós conceptos de identidade e alteridade partiremos das teorías antropolóxicas de Mijaíl Bajtín. O pensamento bajtiniano defende que o que define o ser humano como tal é a relación co outro no acto creador, polo que se establece unha rede dialóxica na que a identidade do suxeito se forxa a través da interacción continua entre si mesmo e o outro.

Para a análise da identidade na narrativa casariana tomamos como punto de partida o concepto da *extraposición*. Segundo Mijaíl Bajtín a *extraposición* é a capacidade do autor dunha obra literaria de

(...) ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos (...) sólo con esta condición puede contemplar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con los ojos de otro. (Bajtín 1999: 22)

A *extraposición* como mecanismo narrativo será clave neste estudo non só polo traslado da mirada do autor á visión dos seus personaxes de creación, senón tamén a *extraposición* vital e cultural; é dicir, como constrúe o autor a súa identidade a través da súa creación, que parte á súa vez da produción de outros. Por tanto, a hipótese principal deste estudo será documentar se se produce *extraposición* entre a obra narrativa de Carlos Casares e a de dous dos clásicos que lle preceden, Alfonso R. Castelao e Rafael Dieste.

Se nos decantamos por este texto de Carlos Casares é precisamente porque observamos que para a súa creación o autor se valeu de numerosas fontes literarias, tanto europeas como Cesare Pavese, Vasco Pratolini ou Albert Camus, como galegas, Vicente Risco, Eduardo Blanco-Amor e, por suposto, os devanditos Castelao e Dieste. As tres cuestións principais que procuraremos responder ao longo deste estudo son se verdadeiramente inflúen Alfonso R. Castelao e Rafael Dieste na busca casariana da identidade galega, se se pode considerar *Vento ferido* unha obra da Nova Narrativa Galega e que supón a publicación de *Vento ferido* na configuración da identidade galega.

## 2. A MODERNIDADE NARRATIVA EN *VENTO FERIDO*

“Calquera que pasa ten un rostro e unha historia”, Cesare Pavese. Tras esta cita comeza *Vento ferido*, o primeiro texto narrativo de Carlos Casares<sup>1</sup>. Durante gran parte da época dos sesenta, algúns dos contemporáneos do autor xa estaban adscritos a unha liña narrativa moi concreta: “(...) *Vento ferido*, aparece en 1967, no momento en que os últimos autores da nova narrativa galega (Ferrín e Queizán) situaran os seus relatos na liña do Nouveau Roman Français” (Noia 1992: 133). Carlos Casares, ao igual que outras figuras deste período, toma como referencia as obras dalgúns dos autores máis transcendentais do seu século, tanto a nivel galego como a nivel europeo, como el mesmo reconece nunha entrevista: “Eu lía sen orde e sen devocións e sen fobias. Unhas veces gustábanme un tipo de literatura e outras veces outra. Tiña, non obstante, algunhas fidelidades: Albert Camus, Cesare Pavese, algunhas cousas de Faulkner, os contos de Hemingway” (Platas Tasende 1998: 21).

<sup>1</sup> Anteriormente o autor xa publicara textos de distintos xéneros na revista *Grial*. Por outra banda, as súas preferencias pola poética transmutáronse cara o discurso narrativo: “Eu teño desde sempre unha visión puramente narrativa da vida. En realidade, gústame conta-lo mundo máis que pensar nel. Se me piden que fale de algo, que dea unha opinión ou exprese unha idea, dunha maneira espontánea póñoime a contar” (Platas Tasende 1998: 20).

Como apuntabamos ao comezo deste estudo, *Vento ferido* e *Cambio en tres* (1969) inclúense baixo a epígrafe da Nova Narrativa Galega, algo que non rematou de agradar ao autor, tal como lle confesou a Víctor F. Freixanes:

Non sei ben si se pode encadrar dentro de so que se chamou nova narrativa e que a min endexamáis me pareceu unha cousa uniforme, unha traectoria única, nin moito menos, senón todo o máis unha actitude xeral de investigación e gañas por facer cousas diferentes do realismo tradicional por parte da xente nova que collía a pluma pra escribir galego. (Freixanes 1976: 284)

A razón que Casares lle ofrece ao seu entrevistador para considerar a súa obra independente das creacións da Nova Narrativa é que *Vento ferido* está concibida como a reacción<sup>2</sup> ao mito creador arredor da novela *Memorias de Tains* (1957) de Gonzalo R. Mourullo.

Atendendo ao esquema estrutural, *Vento ferido* está composto por doce relatos independentes que abordan temas relacionados coa existencia humana. Carlos Casares opta pola combinación de imaxe e texto para a creación dos seus relatos. Eses debuxos complementan as narracións outorgándolles un sentido engadido.

Por outra banda, se analizamos a estrutura interna do relato observamos que as narracións de *Vento ferido* están modalizadas de forma heteroxénea a través de dous tipos de niveis narrativos: intradiexético-homodiexético, representados concretamente nos relatos “O xogo da guerra”, “Coma lobos”, “Monólogo”, “A capoeira” e “Vou quedar cego”. O primeiro e o último caracterízanse pola enunciación infantil, namentres que o segundo, o terceiro e o cuarto están narrados a partir dunha voz adulta. As oito narracións restantes están enunciadas a través dunha voz

extradiexética-homodiexética en forma de narrador selectivo. A voz implícase nas accións e nalgúns casos prodúcese unha polifonía de voces que fusiona a modalización intradiexética e extradiexética.

O cronotopo de *Vento ferido* é un dos elementos que afastan o texto casariano do resto dos seus contemporáneos da “Nova Narrativa”. Os espazos da historia e do discurso propostos polo autor son realistas e os seus referentes externos e internos poderían ser recoñecidos polo lector. Tras a lectura dos textos consideramos que os espazos da historia, rurais e urbanos, pertencen a Galicia:

Poseou [*sic*] pola horta e bebeu, non tiña sede, pero bebeu na fonte do Carpalazal. Foi na horta onde se decatou de que aquel vran sería diferente. (Casares 1981: 90)

Eu lembrábame de cando levaron á nena ao San Benito, que tampouco lle daban acougo facéndoa rezar como me facían a min agora. (*ibid.* 62)

A temporalización desta obra distínguese pola quebra e a redución do elemento temporal, xa que tanto o tempo da historia como o tempo do discurso son totalmente descoñecidos para o lector. Non obstante, documentamos certas referencias que enmarcarían o texto na posguerra: “El lembraba unha tronada do ano cuarenta. Non se colleitara nin para a semente. Fora tamén por este tempo” (Casares 1981: 67). Os tempos do discurso en *Vento ferido* caracterízanse pola heteroxeneidade, porque non todos os relatos se suceden nun mesmo período temporal. A orde do discurso de gran parte das narracións é retrospectiva, aínda que o autor non rompe coa linearidade na totalidade do conxunto.

Outro dos elementos máis significativos destes relatos é o personaxe. Os individuos retratados en *Vento ferido* son persoas do mundo cotián. Gran parte deles destacan por

<sup>2</sup> “Eu lin «*Memorias de Tains*» (...) e non me convencéu. Vin que dificultaba moito o contacto cos lectores, que pra min debe ser sempre condición esencial á literatura (...) *Vento ferido* (...) quixo ofrecer unha alternativa neste senso facilitando a chegada ao lector” (Freixanes 1976: 285).

estaren estereotipados dentro dunha realidade concreta (espazos rurais) e por vivir durante un período de tempo determinado (mundo de posguerra). Carlos Casares céntrase nos débeiles, algo que non só efectuaba na súa literatura, senón tamén na súa vida<sup>3</sup>.

Os temas principais dos relatos de *Vento ferido* son, por unha banda, as relacións dos personaxes co espazo, o vínculo do individuo co elemento temporal e as relacións dos protagonistas cos demais individuos que participan na acción narrativa. Tal como aludíramos anteriormente, os espazos desta obra son realistas e están enmarcados dentro do mundo cotián. O espectro rural intervén de forma significativa no devir dos protagonistas, por exemplo nos relatos de “Monólogo”, “Vou quedar cego” ou “A tronada”:

(...) o carteliño da estación de Madrid i i i, pi i i i, que estou trompa e qué, se son de provincias e qué, porque ao mellor non somos xente e temos o ángulo facial outuso e falta de vitamina D, algún vaise acordar de min e do chotís (...). (Casares 1981: 39)

«Rézalle unha salve á santa». E eu rezando sen ganas porque o sol quentaba e o camiño era longo e malo, que haberá dúas leguas todo polo monte. (*ibid.* 62)

Cargou a escopeta e baixou. Colleu o burro e foise cara o prado da Fontemoura. Iba ardeno todo por dentro (...) Atopárono coa cara desfeita como un tomate estoupado. (*ibid.* 70)

Ademais do influxo dos espazos interiores nos personaxes, prodúcese unha tensión entre Galicia, o lugar idílico, e outros lugares retratados de forma máis hostil e negativa, como por exemplo Madrid, presente en relatos como “Monólogo” e “Aparecerá pola esquina”.

Por outro lado, o tema do vínculo do protagonista co seu tempo está documentado, fundamentalmente, naqueles relatos en que a crítica social é máis implacable, como por exemplo “Como lobos” e “O Xudas”:

E era teimudo e non me fixo caso, porque volta con que todos os homes somos iguais e que temos dereitos, home si, iso sabémolo todos (...) pero non se pode falar, que non, home, que non se pode e hai que aguantar e deixar os dereitos e as valentías a unha beira e se mexan por ti, deixa que mexen, que para o que han levar... (Casares 1981: 22)

Ao Tomás queríanlle mal porque era republicano. Un día levárono á cárcere porque lle dixo a un garda que lle quería bater: «¡Viva la igualdad!». (*ibid.* 74)

De forma diferente, en “Agarda longa ao sol” tamén advertimos ese vínculo entre o personaxe e o tempo, pero este xa non se reduce a unha cronoloxía concreta, senón que fai referencia á concepción que un ancián ten do seu tempo vital. O protagonista é consciente do efémero da felicidade cando chega a vellez: “El agarda ao Milo, contento. Chegaría unha música lene, triste, para facelo chorar. Para lle facer derramar esas bágoas pequenas que nin siquera saen dos ollos” (Casares 1981: 50).

O último dos temas en que se resume *Vento ferido* é o vínculo do personaxe protagonista co resto de individuos da diexese. Os exemplos nos que esa temática se observa con maior clarividencia son “O xogo da guerra”, “Cando cheguen as chuvias”, “Agarda longa ao sol”, “A capoeira”, “A rapaza do circo”, “O outro vran” e “Aparecerá pola esquina”. En canto ao tipo de protagonista, podemos distinguir dous tipos de relacións: “infanto-adolescentes” e adultas. Os motivos temáticos principais son o desamor, a morte, a violencia en contexto de vinganza e o efémero da felicidade. Os sentimentos dos personaxes caracterízanse pola frustración, porque en ningún caso chegan a bo termo:

Mañán, ao se erguer, sentiráse triste. Mais (sic) triste que ninguén. ¿E que será de Anne? Non a volverá ver. ¿Nunca máis? Nunca. (Casares 1981: 85)

<sup>3</sup> “Sempre estaba a favor do máis débil, dos vellos, dos pobres. Xa con once ou doce anos, no xornal que editaba no seu colexio publicou una entrevista a una persoa que lle debeu de chamar moito a atención: tratábase dun mendigo” (Ocampo 2009: 190).

Funme achegando. Pegueime a el. Saquei a subela e metinlla aquí na virila. Despois tirei para arriba hasta sentir as mans quentes de sangue (...) Caeu redondo (...) Naquel momento abría a quen fora. A min chulos non. (*ibid.* 57)

Agarda que veña. O día para el non é mais (sic) que esa hora e media, de oito a nove e media, na que fala co Milo. O Milo llelle o periódico e cóntalle as cousas que fai alá, na universidade. (*ibid.* 47)

O estilo de *Vento ferido* destaca pola utilización dun rexistro lingüístico sinxelo, que manifesta o afán do autor pola comunicación a través da súa narrativa<sup>4</sup>. Ademais, nos relatos casarianos advertimos unha profunda pegada lírica que nos recorda a empregada con anterioridade por outros autores como Castelao ou Dieste. A musicalidade destas narracións será o reflexo do *volksgeist* galego. Estruturalmente, os relatos de *Vento ferido* destacan pola súa brevidade e pola suspensión da historia. Por tanto, percibimos que nesta obra se produce unha renovación do xénero, o paso do conto popular ao conto literario, xa que advertimos a mestura entre a fala coloquial e as técnicas modernas que compoñen a estrutura interna do relato.

En definitiva, esta primeira obra de Carlos Casares está catalogada dentro da nómima da Nova Narrativa Galega porque nela se observan aspectos comúns a outros textos do grupo, como por exemplo a utilización de recursos técnicos como o monólogo interior, a quebra temporal, a polifonía de voces narradoras...; o tema da relación do individuo co *outro* e o motivo temático da violencia enmarcada nun contexto de absurdo existencial. Non obstante, existen profundas disimilitudes entre o texto casariano e os dos

novos narradores, a saber: a primacía da historia respecto ao discurso que propoñían os *novos*, o cronotopo realista, que sitúa os personaxes nun tempo e nun espazo determinados, e o compromiso social do autor, simbolizado nos motivos temáticos que utiliza para a creación dos seus relatos. Esta obra, ademais de reflectir a pretensión de Casares por reaccionar contra a proposta de Mourullo, é espello de todas as fontes vitais que o autor tomou como modelo para a creación da súa narrativa. Na proposta de *Vento ferido* pódense documentar vestixios do neorrealismo italiano de Cesare Pavese e Vasco Pratolini<sup>5</sup> e a presenza de grandes clásicos da literatura francesa como Albert Camus<sup>6</sup>. Non obstante, ademais do influxo de importantes autores da literatura europea como os mencionados con anterioridade, consideramos que na creación da identidade narrativa de *Vento ferido* estiveron moi presentes algúns textos galegos, en concreto os pertencentes á nómima de Alfonso R. Castelao e á de Rafael Dieste.

### 3. A INFLUENCIA DOS CLÁSICOS EN *VENTO FERIDO*

Para analizar a situación literaria de posguerra é necesario ser conscientes do seu contexto de produción na denominada “barbarie moderna”, termo que introduce Beriain (2013) e que acoutaremos unicamente aos movementos bélicos das primeiras décadas do século XX. A diferenza fundamental entre a visión da barbarie de Castelao e Dieste e a de Carlos Casares está relacionada co elemento temporal: os primeiros son máis lonxevos que o segundo e gran parte das súas producións xéranse nun contexto de preguerra, mentres que Carlos Casares nace na inmediata posguerra e vive a

<sup>4</sup> “Tampouco podemos facer un galego literario requintado e pedante que non entendan máis que os eruditos da lingua, non” (Freixanes 1976: 287).

<sup>5</sup> “Ademais, eu lera a Kafka, Faulkner, etc, pero sobor de todo a Pratolini e Pavese. Penso que estes dous últimos están moi presentes nas narracións de *Vento ferido*” (Freixanes 1976: 285).

<sup>6</sup> A presenza de Camus en *Vento ferido* documentámola non só a nivel temático, senón tamén a nivel simbólico-constitutivo: o sol como sinónimo de morte e opresión, a dicotomía entre espazos interiores e exteriores e a marxinalidade do individuo. O exemplo máis preciso, na nosa opinión, é “Cando cheguen as chuvias”.



crueza da represión dos anos posteriores. Esta dobre perspectiva entre preguerra e posguerra reflectirase de forma evidente nas súas respectivas creacións literarias. Por tanto, o compoñente xeracional será determinante para documentar, en termos bajtinianos, a *extraposición* que se produce entre estes tres autores.

A nivel compositivo observamos que Carlos Casares traslada a *Vento ferido* a orixinalidade proposta no seu tempo por Castelao e Dieste: combinación de imaxe e texto para a creación do sentido unitario do relato. A representación plástica do texto literario ten como cometido dotar de maior sentido o discurso narrativo. Non obstante, o debuxo non aparece en todos os relatos de *Vento ferido*, senón que é o autor quen selecciona aqueles textos que deben ir acompañados de imaxes. É preciso destacar que a ilustración está presente naqueles relatos en que se trata o motivo temático da morte vinculada á violencia, como son “O xogo da guerra”, “Cando chegan as chuvias” e “A tronada”. A elección destes textos é intencionada por parte do autor, quen concibe a imaxe como un mecanismo de conexión entre o lector e a ficción que propón o relato.

Outro dos elementos primordiais que Carlos Casares *extrapositiona* da narrativa de Castelao e Dieste está relacionado coa estrutura interna do relato, a que comprende a modalización, o cronotopo, o personaxe, a tematoloxía e o estilo. O tipo de modalización que caracteriza os textos de Castelao e Dieste é heteroxénea, xa que ambos autores asentan a súa narrativa na xustaposición de voces intradiexéticas e extradiexéticas (ambas homodiexéticas) que evocan acontecementos pasados a través da memoria:

Cando eu era rapaz chegou Ramón Carballo; viña con chaqueta de Tarazona forrada de baeta vermella e unha gorra con visera de carei, como veñen os que van a navegar. (Castelao 1987: 33)

Os picariños había tempo que estaban a xogar con moita bulla naquel baixo apenumbado que tanto gustaba ás arañas para teceren as súas redes e ós ratos furelos para os seus atrevementos e fuxidas. (Dieste 1998: 13).

Do mesmo modo que Castelao, Carlos Casares outórgalle a voz aos personaxes máis damnificados pola sociedade, como os nenos e os adultos rexeitados (borrachos, indixentes, asasinados). O exemplo de Dieste é diferente aos anteriores, xa que o autor non opta por vehicular a narración a través da voz infantil, aínda que certamente gran parte dos relatos de *Dos arquivos do trasno* teñen a infancia como pano de fondo. O único relato diesteano que presenta unha modalización distinta das propostas anteriores é “O drama do cabalo de xadrez”, unha narración de corte dramático.

Outro dos elementos que Carlos Casares *extrapositiona* da obras clásicas de Castelao e Dieste é o cronotopo. Os relatos dos dous autores do Grupo de Rianxo sitúanse maioritariamente na realidade rural galega:

Noite de luar. Na veira dunha encrucillada de leenda un cruceiro ten arrentes de sí a mesa de pedra onde pousan os mortos para botarlle o responso; por entre os piñeiros amósase a ría maina; a lúa está pendurada da ponla dun pino. (Castelao 1987: 10)

Nas pequenas vilas mariñeiras nunha falta un solitario, andador e farrapento. Este solitario é, como di a xente, un mangallón, un vagamundo, cun traxe amañado ou feito cos retallos que el sabe coller en certos currunchos das congostas (...). (Dieste 1998: 45)

Como xa apuntamos no capítulo anterior, nas narracións de *Vento ferido* observamos que se produce unha dicotomía entre os diferentes espazos. Non documentamos a tensión entre o espectro rural e o urbano<sup>7</sup>, como en *Cousas*<sup>8</sup>, senón que Casares retrata de forma negativa algúns espazos exteriores como Madrid. De

<sup>7</sup> “Tódolos días dormía a sesta. Pero hoxe non se quixo deitar. Prefería estar no balcón, ao sol, á luz clara de aquel ceo azul. E escoitar a cidade. Escoitar alguna música que chegara de lonxe” (Casares 1981: 44).

<sup>8</sup> “Lémbrome que Ramón Carballo foi a Buenos Aires e volvéu sen cartos. Logo foi á Habana e non trouxo diñeiro. Despois foi a New York e volvéu tan probe como fora” (Castelao 1987: 33).

forma distinta, tanto Castelao como Dieste enmarcan algúns dos seus relatos en distintos espazos europeos e americanos, normalmente os que teñen como motivo temático fundamental o drama da emigración como “Cando Bieito quedou orfo” e “Chegou das Américas un home rico” de *Cousas* e “O grandor do mundo” e “Na ponte de ferro” de *Dos arquivos do trasno*, entre outros exemplos.

En *Vento ferido*, ao igual que en *Cousas* e *Dos arquivos do trasno*, o elemento temporal aparece fragmentado e reducido. Tanto o tempo da historia como o tempo do discurso son descoñecidos para o lector, aínda que este deduce que se atopa ante dúas obras enmarcadas na inmediata posguerra. No primeiro caso non hai constancia nos textos de grandes referencias temporais; en troques, en dous relatos da obra diesteana, concretamente “O neno suicida” e “Once mil novecentos vinte e seis”, o autor proporciona cronoloxías concretas:

—Eu sei a historia dese neno —repetiu o vagamundo. E tras dunha solerte e ben medida pausa, encomenzou: —Alá polo mil oitocentos trinta, unha beata que despois morreu de medo viu saír do camposanto florido e recendente da súa aldea a un vello moi vello en coiro. (Dieste 1998: 55)

Os dous levaban a mesma data: Compostela, 1926; e a mesma firma: Doutor Nóvoa Santos. Rubricado. (*ibid.* 82)

Por outra banda, se analizamos o tipo de personaxes que aparecen nas tres obras centrais deste estudo observamos que Carlos Casares toma como referencia os arquetipos propostos no seu tempo por Castelao e Dieste. Os individuos retratados nos textos dos autores de Rianxo teñen unha personalidade moi definida: están enmarcados nun contexto espacial determinado, o sector rural. Porén, documentamos certas excepcións, xa que hai algúns personaxes que desenvolven as accións en espazos urbanos pero sempre tendo presente o seu lugar de orixe:

Aquel rapaz agora é un señor de sona e de creto, dono de moitos millóns, amo de moita xente e de moitos comercios alá nas Américas. Queira o Ceo que non retorne. (Castelao 1987: 86)

Dende había algúns anos vivía na cidade. Alá na viliña onde eu nacera e finaran meus pais, quedaban do herdo familiar algunhas leiras, unha casa e, na casa, uns cantos trastos vellos... (Dieste 1998: 27)

A ambos autores non lles interesa retratar un único prototipo, senón que pretenden representar a todos os individuos que forman parte desa gran comunidade que é o pobo. Así distinguimos dous tipos de personaxes segundo o elemento xeracional: os nenos e os adultos. Os personaxes máis retratados por Castelao, ao igual que Rafael Dieste e Carlos Casares, son os nenos, sempre presentes nas tres obras:

Fame que pase o picariño, sempre será feliz (...) Os rapaces da miña terra corren sempre detrás dos automóviles. (Castelao 1987: 49)

Dícialle o pai: “Ponte queda, Estreliña, que che vai traba-lo can”. E Estreliña poñíase queda, toda a cara en lume, a sorrir. (Dieste 1998: 59)

Cando mirei para o Zalo gañei medo. Sangraba por todas partes e comíano as moscas. Estaba como morto. Non falaba. (Casares 1981: 16)

Doutra parte, a clase adulta abrangue varios rangos de idade, dende a madurez ata a ancianidade. Da mesma maneira que Castelao e Dieste, Casares móstrase máis sensible cos sectores máis desfavorecidos, os nenos e os anciáns:

O ano pasado aínda se valía soio. Pero polo nadal caeu polas escaleiras abaixo e partiu o espiñazo. Dende entón quedou inútil. Érguese ás doce (...) Ao rematar, dorme a sesta. Dorme para acortar a tarde. (Casares 1981: 46)

A vella Resenda quedou soa, soa (...) O vello agoniante dixera: “Non volve”. Ela, cunha seguranza feita de anxeios e presentimentos, dixo: “¡Volve!”. E agardou moitas invernías. (Dieste 1998: 22)

A chocheira fíxolle crer que ten un fillo e calquera día quedase morta da ledicia, da ledicia de ser nai. (...) Todos se botan a rir porque a xente xa non sabe emocioarse. (Castelao 1987: 101)

O resto de personaxes que introducen respectivamente os tres autores destacan pola marxinação, tanto a nivel social como a nivel vital. Tanto nos textos clásicos como na nova proposta de Casares aparecerán o indixente, o borracho, o cego, o arruinado, o miserento,

o rexeitado polo amor, etc., e as súas accións non culminarán na felicidade, senón que as súas vidas, ou as súas participacións na acción, derivarán no infortunio. Pola súa parte, Carlos Casares non perfila un retrato tan exhaustivo da clase obreira como realizan previamente Castelao e Dieste, xa que a maioría dos personaxes de *Vento ferido* non desempeñan ningún traballo.

Outra das nosas hipóteses de *extraposición* entre a narrativa breve de Castelao e Dieste e a de Carlos Casares está relacionada coa tematoloxía. Os temas principais que introducen os tres autores son, por unha banda, a relación do individuo co espazo no que vive, a relación do personaxe co seu tempo e o vínculo entre o suxeito principal e o resto de individuos que participan na acción narrativa. Nos exemplos de Castelao e Dieste, a relación entre o individuo e os espazos está orixinada por dous factores: a emigración e o vínculo dos personaxes co seu espazo natal:

Quero botarlle un balcón novo á miña casa ¿sabes?, e así a xente que vexa que ando en obra non pensará que os meus non teñen nada que levar á boca (...) –A vergonza é peor ca fame. (Castelao 1987: 18)

Unha mañanciña saíu da vila cun baúl pequerrecho. Cando chegou ó porto –endexamais vira unha cidade– sentiuse atordoado e como sen corpo naquel reducio de escintilos e rumores novos, e a rentes andou de voltar. (Dieste 1998: 63)

En *Vento ferido*, o vínculo entre o individuo e o espazo está relacionado coa censura do entorno a certos comportamentos do personaxe. Ademais dos títulos aos que nos referimos con anterioridade, percibimos tamén este vínculo noutras narracións como “O outro vran”: “Saíu ao baile. Sentouse nun banco de pedra e alí está, envisa, coa melea por diante dos ollos, triste, un pouco cansa (...) E ela mira, mira entre todos unha vez máis” (Casares 1981: 91).

A relación do individuo co seu tempo preséntase de forma distinta en *Cousas* e en *Dos arquivos do trasno*. No primeiro caso o vínculo está representado na visión da vida na época anterior á Guerra Civil Española, mentres que no segundo a temporalidade actúa en

forma de superstición –“Sobre da morte de Bieito”, “De como se condenou o Ramires”–, como antagonista –“A volta”–, como destrutora das ilusións –“O vello que quería ve-lo tren”– ou como elemento central –“Once mil novecentos vinte e seis”. Este vínculo entre o individuo e o tempo é trasladado por Carlos Casares a *Vento ferido* porque a temporalidade condiciona de forma contundente a vida dos protagonistas, xa sexa pola súa natureza efémera ou polo contexto represivo da ditadura franquista:

Durante a comida houbo cantos, bailes. Xa se sabe. El tivo que apagar as oitenta velas da tarta.

—Vaste cansar —decíanlle.

—Pois mira que cando teña que apagar as cen...

As cen. Deciano por decilo. Pero as súas voces sonaban a falso. Ninguén agardaba que el chegara aos cen anos. (Casares 1981: 44)

Mandárono subir á camioneta branca e marcharon con el cara o monte do Sarnadoiro. O demais xa o sabes ti. Apareceu morto dun tiro na cabeza. (*ibid.* 24)

O último dos temas que consideramos que Carlos Casares toma da narrativa de Castelao e de Dieste é a relación do individuo co resto de personaxes. Segundo a natureza das relacións distinguimos tres tipos de vínculos: familiares, sentimentais e sociais. Pola súa parte, en *Vento ferido* tamén documentamos este tema atendendo a dúas relacións, as “infanto-adolescentes” e as relacións adultas. Nos relatos protagonizados por nenos e adolescentes, os motivos temáticos máis recorrentes son o desamor e a violencia en contexto de vinganza:

Para xulio din que saio. O Rata, ao mellor pensa que me esquecín. Estache bon. ¡Ai, Rata! Estache bon. Heino arranxar ben arranxado. (Casares 1981: 17-18)

Séntase na terraza dun bar da acera de enfrente. Hai luz na casa de Clara (...) O corazón bátelle con forza (...) Falta pouco para que chegue. Aparecerá polo fondo, dobrando a esquina da Castellana, collida da man dun rapaz. (*ibid.* 104)

Nos textos que versan sobre relacións entre adultos, os motivos temáticos máis repetidos



son a morte, a vinganza e o efémero da felicidade, representados nos relatos “Cando cheguen as chuvias”, “Agarda longa ao sol” e “A capoeira”. Ademais dos temas, Carlos Casares toma das propostas anteriores os mesmos motivos temáticos como son: a morte, a soidade do individuo, a dignificación de Galicia, a crítica social, as relacións familiares, a dicotomía entre o rural e o urbano exterior, entre outras.

O estilo dos autores de preguerra caracterízase pola brevidade, o fragmentarismo que, como explica Dolores Vilavedra “(...) é fillo da identificación de beleza con verdade, que o estimula a buscar, coa máxima economía expresiva, ese intre de intensidade no que o ser se manifesta tal cal é (...)” (1999: 182); o lirismo e a musicalidade como elemento esencial da alma do pobo galego, a sinxeleza lingüística a través dun rexistro lingüístico popular e pola complexidade técnica, da mesma forma que documentamos en *Vento ferido*, obra na que queda patente esa nova proposta de conto literario en contraposición ao conto clásico tradicional.

#### 4. CONCLUSIÓNS

Tras a análise das tres lecturas observamos que ao longo do tempo o relato breve sufriu importantes innovacións que provocaron a evolución definitiva do conto tradicional ao conto literario, xa que o primeiro se caracterizou pola utilización de recursos narrativos elementais e reiterativos, mentres que o conto literario presenta unha maior complexidade. A innovación desta nova proposta advírtese nos seguintes aspectos<sup>9</sup>: na voz e na perspectiva a través do cambio do narrador omnisciente por outras voces que proporcionen maior subxectividade, no cronotopo a partir da concreción espazo-temporal, na tematoloxía, introducindo unha maior complexidade no mundo ideolóxico; nos personaxes, presentando individuos de maior profundidade psicolóxica, e finalmente no estilo, a través dunha linguaxe máis elaborada.

Centrándonos no proceso de modernización da narrativa galega, consideramos que foi fundamental o intercambio de información e de recursos para a investigación das formas narrativas breves, ademais do *dialogismo*, “un punto de vista capaz de ofrecer la posibilidad de ver y comprender todos los demás puntos de vista existentes como un evento unitario: no una abstracción del “ser”, sino su mero acontecer, su devenir conjunto con el otro” (Bajtín 2000: 22-23). Outro dos termos aos que aludiamos ao comezo deste estudo é o da *extraposición*, o mecanismo fundamental que consideramos que Carlos Casares utiliza para a creación dos relatos de *Vento ferido*. O autor non se trasladará unicamente ao eixo axiolóxico dos seus propios personaxes, senón que construír a súa identidade tomando como referencia as propostas de autores clásicos como Alfonso R. Castelao e Rafael Dieste, entre outros.

Polo tanto, percibimos que si se produce *extraposición* tanto do tipo de estrutura como das técnicas narrativas, xa que no relato casariano distinguimos a combinación de ilustración e texto, presente xa anteriormente nas obras de Castelao e Dieste, ademais dos elementos que compoñen a estrutura interna do relato. Deste modo entendemos que Carlos Casares non se afasta de forma tallante da proposta clásica de Nós e dos seus continuadores. Nos textos de Casares percibimos que a espacialización dos seus relatos é concreta e coñecida polo lector, quen recoñece a Galicia a través das referencias proporcionadas; non se produce a deshumanización do individuo, como documentamos nas novelas do *Nouveau Roman* (e por conseguinte dos autores da Nova Narrativa Galega), senón que o suxeito se proclama como o necesario portavoz que denuncia as inxustizas acaecidas no seu tempo; non se produce fusión entre fantasía e realidade, senón que os relatos están elaborados a partir do realismo que lle proporciona a mímese e, por último, o marcado compromiso político, nexo entre a proposta casariana e a literatura anterior.

<sup>9</sup> Datos extraídos de Rey (2008: 11-24).

Non obstante, tanto en *Vento ferido* como en *Cambio en tres* tamén documentamos algúns trazos comúns co resto dos autores da Nova Narrativa Galega<sup>10</sup>, a saber: o emprego non só de certos recursos técnicos como o monólogo interior, a polifonía de voces narrativas ou a quebra temporal, senón tamén o tratamento do absurdo existencial representado polos personaxes marxinais e a presenza incesante da violencia vinculada a morte. Así pois, tras examinar a literatura casariana dos anos sesenta cremos que *Vento ferido* non debería ser entendido como un texto da Nova Narrativa Galega, xa que non rompe de forma rotunda coa tradición clásica proposta polos homes de Nós, nin tampouco se cingue aos parámetros propostos polo resto de novos narradores. *Vento ferido* debería ser entendido, dende a nosa perspectiva, como un conxunto global no que están presentes a narración de corte oral e popular de tradición clásica, o absurdo existencial, así como un marcado compoñente de denuncia social.

A terceira cuestión que formulabamos ao comezo deste artigo é qué supuxo a publicación de *Vento ferido* na configuración da identidade galega. Sabemos que a recepción desta novela foi todo un éxito, así como expón a crítica. En 1967 Arcadio López Casanova cualificouno de clásico da literatura galega por superar a “inautenticidade” dos novos narradores, ao igual ca outras figuras como Camilo Gonsar. Segundo López Casanova *Vento ferido* non se adecuaba á proposta continuadora do *Nouveau Roman*, senón que a súa narrativa podería ser válida na tradición galega, xa que nela conflúen harmonicamente galeguidade e modernidade sen necesidade de estaren influenciadas por ningún tipo de fenómeno estranxeiro. A literatura de Carlos Casares “acadaría así aquilo que propugnaba Piñeiro para a literatura galega, isto é, acadar un valor universal a partir do propio” (Bermúdez 2009: 107).

Neste sentido e, tras a comparación da obra de Castelao e *Vento ferido*, observamos que a *extraposición* que o ourensán realiza está máis relacionada coa tematoloxía e a caracterización do individuo que cos recursos técnicos propiamente ditos. Carlos Casares erixe os seus relatos en base ao protagonismo das clases humildes, enmarcadas nun contexto galego, e introduce os mesmos temas que xa advertiamos na proposta clásica de Castelao: os vínculos do protagonista co seu espazo, o seu tempo e os seus semellantes, polo que a alteridade será o elemento fundamental que constitúa estas narracións. Os motivos temáticos da morte, o desamor, a crítica social, as relacións familiares, o declive das clases altas, a dicotomía entre o espectro rural e o urbano exterior están presentes nos textos de ambos autores.

Doutra parte, analizando a disposición do relato distinguimos que Carlos Casares toma da narrativa diesteana algunhas das técnicas xa clásicas sobre a estrutura interna da narración: a modalización a través da polifonía de voces narrativas, o cronotopo eminentemente rural, os personaxes e a tematoloxía, introducindo en *Vento ferido* algúns dos motivos temáticos máis recorrentes da narrativa diesteana como son a soidade do individuo, a dignificación de Galicia e a presenza da morte en todas as súas formas. A complexidade técnica dos relatos diesteanos será trasladada décadas máis tarde a *Vento ferido*. A relación entre a proposta casariana e *Dos arquivos do trasno* de Dieste foi apoiada pola crítica, que consideran a existencia dun vínculo entre o clasicismo do rianxeiro e a modernidade dos textos de Casares. A maior preocupación dos dous autores foi precisamente preservar a tensión emotiva do relato en consonancia coa expresividade da palabra.

A conclusión que extraemos ao respecto do devandito é que a publicación de *Vento ferido* supuxo a volta á busca e fixación da identidade

<sup>10</sup> A nosa explicación cimentámola a partir dos estudos de Camiño Noia (1992) e Manuel Forcadela (1993).

mediante a evocación do imaxinario galego. O autor indaga no propio para atopar a súa identidade e a da colectividade, por iso recorre aos clásicos e tómaos como modelos para dende a identidade chegar á alteridade. Neste aspecto cremos que Carlos Casares continúa o proxecto iniciado polos homes de Nós, non só pola *extraposición* que realiza dos textos xa mencionados senón que, ao igual que Adrián Solovio, inmerso nun período de crise vital e cultural, realiza unha viaxe iniciática pola cultura europea coa fin de atopar a esencia galega. Casares non atopa esa resposta no *Nouveau Roman*, nin tampouco no neorrealismo italiano, senón que serán Castelao e Dieste quen o axudarán a atopala, da mesma maneira que o

Mapa de Fontán lle descubriu a Adrián Solovio a súa terra, Galicia.

Así pois, a creación destes tres autores será clave para a reivindicación da identidade galega dende a modernidade. Tanto Castelao, Dieste, como posteriormente Casares, encargáranse de denunciar a realidade social e existencial do seu tempo para desvelarlle ao “outro” as caras máis ocultas da colectividade galega e, desta maneira, demostrar a súa universalidade. As súas palabras son significativas ó respecto: “Eu escribo porque penso que dese xeito estou a reforzar tamén todo o que escriben os demais e o que se refira á personalidade mesma do país” (Freixanes 1976: 287).

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijaíl (2000): *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova. México: Taurus.
- (1999): *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.). México / Madrid: Siglo XXI editores.
- BERIAIN, Josetxo (2013): “Encuentros con la alteridad e identidades múltiples”, *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189, pp. 1-12.
- BERMÚDEZ MONTES, M<sup>a</sup> Teresa (2009): “Ramón Piñeiro, Carlos Casares e a “Nova Narrativa””, *Revista de Investigación en Educación* 6, pp.104-112.
- CASARES, Carlos (1981 [1967]): *Vento ferido*. Vigo: Galaxia.
- CASTELAO, Alfonso D. Rodríguez (1987 [1926/1929]): *Cousas*. Vigo: Galaxia.
- DIESTE, Rafael (1998 [1926]): *Dos arquivos do trasno*. Vigo: Galaxia.
- F. FREIXANES, Víctor (1976): *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- FORCADELA, Manuel (1993): *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- NOIA CAMPOS, M<sup>a</sup> Camiño (1992): *A Nova Narrativa Galega*. Vigo: Galaxia.
- OCAMPO, Eva (2009): “Teoría e técnica nos relatos de *Vento ferido*”, *Actas Simposio Carlos Casares, Camiño Noia et alii* (eds.). Ourense: Fundación Carlos Casares.
- PLATAS TASENDE, Ana María (1998): “Conversación con Carlos Casares”, *Eduga: revista galega do ensino* 21, pp. 15-26.
- REY BRIONES, Antonio del (2008): *El cuento literario*. Tres Cantos: Akal.