

VEGA, Rexina (2020): *O Estado Intermedio*. Vigo: Galaxia, 190 pp.

Vivimos tempos en que a emerxencia dun discurso feminino de alta calidade literaria empeza a ser constitutivo da época, mesmo como se houbera un cambio de quenda e unha lingua filtrada por corpos de muller procedese a nomearnos todos os aspectos da existencia dun xeito singular e novidoso, nunca antes visto. A lectura da obra de narradoras como Berta Dávila, María Alonso, Iolanda Zúñiga, Inma López Silva, Teresa Moure, entre outras, e por citar unicamente algunhas con publicación recente, é constitutiva da imaxe inaudita deste noso tempo. Non haberá posibilidade no futuro de prescindir de ningunha destas voces, aínda moi novas, destinadas a producir nas vindeiras décadas unha fluencia de discurso sen parangón en toda a nosa historia literaria. O caso da obra narrativa de Rexina Vega que nos ocupa serve para sinalar o proceso de crecemento literario e interior da autora desde a súa primeira novela *Cardume*, do 2007, pasando por *Dark Butterfly*, do 2013 e *Ninguén Dorme* do 2017. Unha secuencia de obras que ilustra a progresión na construción dunha voz de enorme personalidade e sobre a que a día de hoxe descansa a expresión máis radical desta época.

A propia Rexina ten falado de que as características do noso pequeno sistema literario, que non dan para a produción de grandes obras en termos económicos de mercado, facilitan, porén, a escrita dunha narrativa máis auténtica, que responde a un uso das ferramentas literarias para emprendementos nos que prima, por enriba de calquera outra circunstancia, a intelixencia e o talento. E, engadiría eu, a finura no enfoque e na definición de todo canto tocan.

Feito este breve preámbulo cómpre explicar que contén *O Estado Intermedio* que nos ocupa para que o consideremos unha obra de dignidade clásica e que vai ser obxecto de lectura e estudo durante moitas xeracións.

A novela de Rexina Vega preséntase nunhas condicións enunciativas moi particulares. En primeiro lugar polo ton elexíaco que envolve toda a atmosfera e a reiterada apóstrofe ao pai morto como trazo de confesionalidade. Construída na súa primeira parte en unidades capitulares curtas, que van desde unha a catro páxinas, que logo se alongan na segunda parte, manifesta un dominio do ritmo narrativo que semella estar calibrado no interese crecente do lectorado pola historia. Da pregaria e o lirismo no principio á épica central para, finalmente, concluír de novo na elexía. Unha ladaíña intimista e interior sitúanos no lamento do pai morto proxectado pola filla. Primeira persoa e autoficción. Mais unha autoficción indagativa como se o texto quixese formar parte dunha autoanálise que só a publicación e o reflexo no lectorado puidese revertela en colectiva, en social.

Consideremos que toda autoficción comprende un dobre exercicio ficcional. Por unha banda a hipoficción desde a que se conta e, por outra, a hipoficción que se conta desde esa posición enunciativa tamén ficcionada. As dúas hipoficcións reunidas nunha ficción global que precisa valerse das súas coherencias. Trátase, por tanto, non só de ficcionar o pai senón tamén de ficcionar a filla dese pai, que é quen relata desde unha primeira persoa non sempre homodixética, isto é, que comparte nalgúns momentos o mesmo plano espazo-temporal do seu proxenitor.

Nese contexto hai unha lingua que fala, como se o eu enunciativo renunciase a ser voz para considerarse, realmente, como un mero significativo da suxeita suxeitada pola enunciación. Unha fluencia de discurso que é quen de ir variando de planos imaxinarios, de voces, de focalizacións diversas, sempre dentro desa cohesión e congruencia, mais sen abaixar nunca o seu nivel de beleza verbal. Estamos, por

tanto, diante dun discurso que non só se le coa boca, senón tamén co oído, coa imaxinación e coa intelixencia.

A primeira parte desenvólvese con encabezamentos tomados dun texto de John Berger sobre o *Libro dos Mortos* e sitúanos na circunstancia enunciativa do discurso obrigado para o morto recente. Tentamos establecer as condicións de conciencia necesarias para o mantemento do equilibrio e a harmonía psíquicas logo do falecemento dunha persoa próxima. E, por tanto, ir liberando para o morto, desde a voz que segue viva, unha análise detallada que preserve esa memoria.

A pregunta sería: que son os mortos para os vivos. E que nos din os seus espectros cando aínda os cadáveres non acadaron a frialdade da evocación definitiva. E é nese contexto onde parece xurdir na evocación o *Hamlet* de Shakespeare e a encomenda do fantasma do pai morto de vingar o crime cometido con el.

O ritmo delongado e a linguaxe incisiva, con numerosos fragmentos de índole poemática, aínda estando en prosa, de apertura a unha recepción conquistada nos afectos, outórgalle densidade e profundidade ao texto.

Unha casa fechada que está a ser preparada para a venda e que é o lugar desde o que se inicia a ladaíña e unha filla a limpar a piscina da infancia, unha filla a recoller as cinzas e as poeiras, os refugos e os cascallos do tempo que pasou. Unha casa que é o símbolo que engloba o conxunto e que resulta análogo do que encontramos en *Carrusel* de Berta Dávila, en *Red Lion* de María Alonso, en *Natura* de Iolanda Zúñiga, e que nunha lectura lacaniana habería que situar no ámbito da castración, da comprensión de que os límites do corpo, situado no plano do real, son moito máis estreitos que os límites do desexo, situado nos planos do simbólico e do imaxinario.

Esta alegoría da casa e da súa venda, coa filla a recoller as borras e os entullos, os papeis que ficaron ciscados, limpando os pousos das idades, rexenerando o tempo. Vender a casa familiar, desfacerse desa propiedade simbólica. Ao contrario do vello poema de Gabriel Aresti, poeta euskaldún, “Defenderei a casa do meu pai”, procédese a abrazar o pai, o pai real que tivemos, separándoo, para ben e para mal, do seu patrimonio. E esta escisión entre pai e patrimonio resulta, desde o meu punto de vista, fundamental e decisiva. Produto dunha claridade expositiva que brota, tamén, dunha transparencia intelectual, como se ese falar

que domina o eu fose a principal consecuencia dunha nova organización dos corredores e as estancias, das vías para a fluencia das lembranzas e as imaxes.

Na segunda parte as unidades capitulares son agora referidas a indicacións espazo-temporais como se pertencesen a un guión cinematográfico ou fosen escritas para un plano, unha escena, unha secuencia. Como se a escrita agora fose un conxunto de écfrases pertencentes a unha colección benjaminiana de imaxes dialécticas, postais, recordatorios, cartas, recortes, que manifestan unha polarización entre o seu sentido orixinario e o actual, técnica que, en mans da autora, resulta dunha salientable eficacia.

Lembro a Freud preguntándose por que as grandes obras da historia da literatura falan de matar o pai. Edipo, Hamlet, Os irmáns Karamazov. *O Estado Intermedio* é unha tentativa de entender o pai, de encontrarlle un sentido, idea que, en grande medida, está comprendida no propio título. E esta tentativa de comprender o pai vai desde a nena que asiste á separación dos seus conxéneres á muller adulta que é quen de comprendelo nas súas limitacións, nas súas contradicións, mais tamén nas súas loitas e derrotas dentro do seu tempo. Acaso asoma polo fondo a *Carta ao Pai* de Kafka.

Hai tamén unha ficción de contrapunto na que un lama e un mono executan un rito funeral e proceden, igualmente, a esconxurar a morte. Porque esta filla que comprende o pai como un existente, sexuado, falante e mortal, parte da propia comprensión de si mesma como existente, sexuada, falante e mortal. Son as condicións locais e epocais da súa existencia, da adquisición dun sexo imaxinario e dun xénero que o determine, dunha educación e dunha construción da interioridade a partir da lingua, do horizonte da mortalidade, como final desa determinación, as que pai e filla comparten e que permiten establecer o diálogo.

Creo que é na pulsión de morte onde as tres novelas antes mencionadas encontran o seu punto de confluencia c’*O Estado Intermedio*. A morte propia como froito da continxencia xenética e que vai alén da individualidade do propio corpo, en *Carrusel* de Berta Dávila; a morte social, como produto da marxinação e o afastamento do consenso ético e moral do centro, en *Red Lion* de María Alonso; a morte colectiva, a extinción da humanidade, resultado da hecatombe global e a perda de toda esperanza de redención, en *Natura* de Iolanda Zúñiga; a morte, finalmente, como conclusión dunha

existencia en que se dilúen todas as polarizacións e hai unha asunción cabal da finitude na novela que estamos a comentar. Se nas tres primeiras hai un temor á morte, na novela de Rexina Vega asoma unha concepción na que a ficción de contrapunto, na historia do lama e o mono, resulta a pesar da súa lateralidade dentro da trama, moi substanciosa.

Cabe salientar tamén un aspecto que a min me resultou moi indicativo da concepción do xénero narrativo en Rexina: a reflexión e a descrición intelectual non están ao servizo da historia que se nos conta senón que, pola contra, é a historia a que aparece para explicar con feitos e acontecementos, as reflexións ás que se chega. E é este un trazo que nola aproxima ao existencialismo, á novela existencialista.

E velaí que *O Estado Intermedio* adquire un valor que a sitúa, alén da súa consideración como unha mercadoría cultural máis en obxecto libro, como un auténtico ben cultural. Neste sentido, sendo unha novela deste noso tempo, intúo que vai seguir séndoo de moitos outros tempos vindeiros.

E cando emprego o adxectivo auténtico fágo porque o que subxace nesta obra é a procura dun suxeito representado por un Eu creador, que o suplanta ao longo da súa enunciación, isto é, non hai un eu que amañeza do texto como o significante dunha suxeita suxeitada pola enunciación senón que toda a enunciación, todo o discurso da novela, como a protagonista que recolle as cinzas e as poeiras da casa familiar abandonada, é un desprendemento paulatino

dese eu, construído polo Edipo, e que agora é substancia desa suxeita orixinaria.

Castración e asunción da finitude, a procura dunha saída digna para a pulsión de morte, na liña dun neoestoicismo que sitúe na ataraxia, ese estado de tranquilidade de quen fai minguar os temores mingando os desexos, o seu punto de destino.

O pai resulta, en fin, considerado non como un opoñente senón como unha omisión, unha ausencia, de xeito que a escrita de muller redunde nunha quebra, nunha contestación da épica masculina de matar o pai, enfrontándoo agora desde unha ollada horizontal que só é posible desde a madurez. Trátase, por dicilo con palabras da propia autora, de “descubrir o home que hai en nós”, como unha descuberta fundamental. E todo desde unha formulación de raíz que parte da conciencia, unha conciencia á procura da solución a unha pregunta radical: que é o que nos mira. E o que nos mira é o pai.

Somos finitos atravesados polo infinito do tempo e da linguaxe, da natureza e da historia, do real e do imaxinario. Somos construcións do desexo, esa falta sen fin e sen medida, que procuramos no falo, como significante do desexo, ese inencontrable obxecto a, significante da falta, unha e outra vez substituído por outro e por outro. E así imos, de significante en significante, de sentido en sentido, sen encontrarmos xamais o imposible significado: o pai, o nome.

Manuel Forcadela
Universidade de Vigo
mffft@uvigo.gal