

Xurxo Borrazás. A liberdade de contar. Unha viaxe polo seu mundo narrativo: soño e realidade

Xurxo Borrazás. The Freedom to Tell. A Trip Trough His Narrative World: Dream and Reality

Diego MUÑOZ CARROBLES

Universidad Complutense de Madrid

RESUMO

Xurxo Borrazás é un dos escritores máis recoñecidos da narrativa galega actual pola súa innovación. Neste artigo tentaremos facer unha aproximación ás características máis representativas da narrativa deste autor, mediante a análise de catro das súas novelas.

PALABRAS CHAVE: Innovación, posmodernismo, ruptura, soño, liberdade, macrotexto.

MUÑOZ CARROBLES, D. (2004): «Xurxo Borrazás. A liberdade de contar. Unha viaxe polo seu mundo narrativo: soño e realidade.» *Madrygal (Madr.)*. 7: 93-102.

RESUMEN

Xurxo Borrazás es uno de los escritores más reconocidos de la narrativa gallega actual por su innovación. En este artículo intentaremos realizar una aproximación a las características más representativas de la narrativa de este autor, mediante el análisis de cuatro de sus novelas.

PALABRAS CLAVE: Innovación, posmodernismo, ruptura, sueño, libertad, macrotexto.

MUÑOZ CARROBLES, D. (2004): «Xurxo Borrazás. La libertad de contar. Un viaje por su mundo narrativo: sueño y realidad.» *Madrygal (Madr.)*. 7: 93-102.

ABSTRACT

Xurxo Borrazás is one of the best known writers in the current Galician narrative for his innovation. In this article we are trying to make an approach to the most representative characteristics in this author's narrative, through analysing four of his novels.

KEY WORDS: Innovation, postmodernism, break, dream, freedom, macrotext.

MUÑOZ CARROBLES, D. (2004): «Xurxo Borrazás. The freedom to tell. A trip trough his narrative world: dream and reality.» *Madrygal (Madr.)*. 7: 93-102.

SUMARIO: 1. Presentación. 2. O espazo. 3. O tempo. 4. Os personaxes. 5. Os narradores. 6. Conclusións. A cuestión do Posmodernismo. 7. Referencias bibliográficas.

I believe it to be as human an enterprise to classify and label our experiences of life and art (and earnestly to debate our classifying labels) as it is to render those experiences into, for example, narrative fiction.
John Barth, *Further Fridays*.

1. PRESENTACIÓN

No presente traballo tentaremos darlle resposta aos interrogantes que da obra de Xurxo Borrazás xorden; non se pretende facer unha análise das súas novelas páxina a páxina, mais unha visión de conxunto e unha exploración dos lugares comúns en catro dos seus libros máis importantes.

Xurxo Borrazás naceu en Carballo no 1963, é licenciado en Filoloxía Xermánica e agora exerce como profesor de inglés en Vigo. Comezou publicando *Cabeza de chorlito* (1991) e despois, coa novela *Criminal* (1994) obtivo o Premio da Crítica Española e mais o Premio Arcebispo San Clemente de lectores novos; dous recoñecementos tan diferentes só podían significar que se trataba dunha obra salientábel na narrativa galega actual.

Continuou con *Eu é* (1996) a súa persoal liña narrativa. Publicou tamén *Contos malvados* (1998) e *O desintegrata* (1999) dentro deses esquemas renovadores. *Na maleta* (2000) supón un novo recoñecemento á súa carreira literaria xa que obtivo con ela o premio Losada Diéguez 2001. Ultimamente publicou *Pensamentos impuros* (2002).

Algúns críticos situaran o noso autor, xa dende o comezo da súa obra, como un escritor orixinal e heterodoxo, un dos autores «comprometidos nun claro proceso de renovación da linguaxe e do discurso narrativo» (Vilavedra, 2000: 21). Isto é, a novidade do carballés permite un certo optimismo no que se refire ao xénero narrativo en lingua galega: estánse a abrir novos camiños na literatura.

Non estamos diante dun autor conservador ou tradicional. Trátase dun escritor cuxa obra bebe do Posmodernismo, que segundo a edición de *Cabeza de chorlito*, coñeceu co estudo dalgúns autores norteamericanos, especialmente de John Barth. Imos ver como se afasta dos camiños tradicionais para abrir novas vías de expresión narrativa.

As obras que comporán esta análise son catro. A primeira delas é *Cabeza de chorlito* (1991), trátase do debut literario de Xurxo Borrazás e nela anuncia xa os principios literarios que se farán presentes nas súas novelas posteriores: «unha obra moderna hoxe debe ser un touro de rodeo sen asideiras dar couces

dende a primeira páxina e facelo ata quedar espata-rada coa lingua fóra.» (p. 22). Trátase dunha ficción metaliteraria, dunha reflexión sobre a vida, a literatura e as súas interferencias.

Criminal (1994) supúxolle a Borrazás a concesión dalgúns premios e constitúe un exemplo práctico do desenvolvemento dos seus principais presupostos teóricos, «unha madura novela caracterizada pola distorsión intencionada das convencións narrativas» (Vilavedra, 1995: 86) cuxo argumento mestura o amor, a paixón e a traxedia no marco da Galicia rural cunha grande profundidade psicolóxica e crueldade.

Despois o noso traballo segue con *Eu é* (1996), o paradigma da confusión soño-realidade tan frecuente en Xurxo Borrazás. Este xoga coa temporalidade e cos espazos, sen esquecer a intertextualidade (por exemplo, co *Candide* de Voltaire) que serve ao autor para combinar, unha vez máis, literatura e realidade.

Eu é desafia ó autor máis aleuto, ó máis habelencioso, ó máis experimentado, pois ofrece mil vieiros polos que afastarse do camiño principal que, dito sexa de paso, non se sabe moi ben cal é (Vilavedra, 2000: 154).

A última novela da que falaremos leva por título *Na maleta* (2000) e nela atopamos unha historia moito máis centrada nos personaxes pero sen deixar o xogo da temporalidade nin o mundo onírico; trátase dunha *road movie* onde nada é o que parece ser e onde o destino arrastra os personaxes cara á infelicidade.

2. O ESPAZO

Tras presentarmos as novelas, desglosaremos o seu contido. En primeiro lugar falaremos da estrutura espacial destas obras, en que espazos se desenvolve a acción. O espazo dominante é a xeografía galega, Galicia sérvelle a Xurxo Borrazás como marco espacial nestas obras: Santiago en *Cabeza de chorlito*, a comarca de Bergantiños en *Criminal* ou as estradas galegas en *Eu é* e mais *Na maleta*, onde tamén aparece a cidade de Vigo.

Non obstante, o tratamento do espazo non é o máis convencional, diríase que é unha ferramenta útil nos propósitos narrativos do autor. A trama de *Cabeza de chorlito* sitúase en Santiago xa que algúns dos personaxes son estudantes nesta cidade. «Eu vivo na Algalia. Cádrame ben para ir á facultade. Todo está costa abaixo.» (p. 75). *Criminal* presenta a súa acción na Galicia rural, segundo di

o propio autor «terras bravas» e mais en terras inglesas. É unha paisaxe afastada da cidade, agreste e ás veces hostil cara aos personaxes, oprimidos na abafante sociedade das aldeas.

Eu é, sen dúbida, é a novela cos espazos máis variados para analizar. A acción traspasa as fronteiras administrativas de Galicia para adentrarse en Portugal: Porto, Braga, Coimbra e, finalmente, Lisboa e o barrio da Alfama. Este barrio lisboeta de rúas estreitas e laberínticas exemplifica moi ben os obxectivos do autor, a confusión. «Imos a un sitio calquera en Alfama, separámonos, ti dáme tres minutos e tentas buscarme.» (p. 109). *Na maleta* presenta unha interesante dualidade rural-urbano, Vigo e Navia de Suarna, cunha nova incursión en terras lusas, na vila de Valença do Minho.

Se hai un elemento espacial que cobre especial importancia nestas obras é a viaxe. Xurxo Borrazás non gusta dos espazos fixos e inamóbiles e por iso trae continuas viaxes na acción, os personaxes percorren rúas, estradas e camiños sen achar unha meta, foxen do seu destino cara á fatalidade. En *Eu é*, por exemplo, a trama vén desencadeada pola aparición dunha rapaza que fai autostop e que é recollida polo protagonista. Xuntos comezan un vagar que os levará a Lisboa tras pasaren por outras cidades lusas, moi ben descritas polo autor.

Na novela *Criminal* temos unha verdadeira fuxida, a de Chucho Monteiro por camiños e polo monte ata chegar á Coruña, porta aberta ao mar (e á liberdade) onde embarca no *Homeland*, curioso nome para alguén que non tivera xamais un verdadeiro *home* (lar). Despois a fuxida segue nunha cidade inglesa inconcreta e abstracta da que tamén escapará.

Outras viaxes que nos interesan son as de *Na maleta*. Por unha banda, a de Pepe coa maleta e, por outra, a de Pepe e Carme xuntos; ambas as dúas caracterízanse polo sentimento de persecución que senten os protagonistas e que os levará a moitos lugares da xeografía galega como Becerreá ou Fisterra.

Xurxo Borrazás non esquece a terra natal nas súas novelas; sempre hai algún xeito de facer presente Carballo e a súa comarca: é o escenario principal en *Criminal* e o lugar de orixe dos protagonistas masculinos de *Eu é* e *Na maleta*.

O uso de espazos pertencentes exclusivamente á xeografía galega sería, na nosa opinión, unha maneira de enxalzar a significación de Galicia como espazo narrativo. De feito, case a totalidade das obras trascorre en terras galegas e mesmo en Portugal, visto como unha continuación natural do espazo galego.

A única fronteira situaríase no oeste, o límite «psicolóxico» co resto de España.

Esas noites durmiu en Valouta, xa en León. O cartel que indicaba ese dato fixo que se relaxase un chisco, coma nas películas americanas cando o fuxitivo, ou o perseguido, mudaba de estado (*Na maleta*, p. 32).

Agora chámanlle canicas, coma en España, pero nós chamábalos bólas, ou bolicheiras (*Eu é*, p. 13).

A distinción entre espazos abertos e espazos pechados está tamén presente ao longo destas novelas. O autor mostra preferencia polos abertos, móvese libremente e sen ataduras. Seguindo esta idea atopamos cidades como Lisboa ou Santiago e espazos rurais coma a carballeira de *Criminal* ou a paisaxe dos Ancares en *Na maleta*. Porén, o autor non rexeita os espazos pechados, por exemplo o coche, espazo-objeto e case personaxe nalgunhas obras; ou ben as casas, os espazos pechados máis significativos e que poden ter a forma da mansión de Cunégonde en *Eu é*, a oficina da empresa de traballo temporal en *Na maleta*, o piso de Andrés en *Cabeza de chorlito*, etcétera.

En xeral podemos dicir que Borrazás manifesta predilección pola xeografía galega, que sería a máis adecuada para contar o que lles acontece aos seus personaxes e para conseguir a identificación dos lectores, que son galegos coma aqueles. Dentro de Galicia destacaremos o gusto polos espazos abertos e, o que é fundamental, o concepto de viaxe: o espazo non é inmóbil, mais adaptábel e modificábel polo autor.

3. O TEMPO

A temporalidade é un dos elementos máis relevantes nas obras estudadas. Nas súas obras, Xurxo Borrazás procura na alteración das liñas temporais convencionais un método para a transgresión do canon narrativo. A primeira característica consiste na ruptura da progresión lineal e natural do tempo, é dicir, saltar na liña do tempo.

Cabeza de chorlito non constitúe un dos mellores exemplos canto á temporalidade, que entra dentro dos esquemas naturais do lector. *Criminal* si que é un bo exemplo do que dicimos: as liñas narrativas son varias e intercálanse de xeito continuo. As historias mestúranse e con elas a súa temporalidade. É un quebracabezas que obriga o lector a recompor a historia na súa cabeza, tarefa ás veces non moi doada, dada a grande polifonía e fragmentación presentes nesta novela.

Varias liñas argumentais nárranse simultaneamente pero corresponden a temporalidades diferentes. Por exemplo a narración do asasinato alérganse con fragmentos anteriores da vida dos Monteiro, da fuxida e da infancia do propio asasino. Poderíamos dicir que, en *Criminal*, o presente, o pasado e o futuro desenvólvense ao mesmo tempo: a acción principal (o asasinato) cóntase xunto coas súas causas e as súas consecuencias. Isto dálle á obra máis vivacidade e tensión.

É interesante subliñar que a duración desta novela é maior cá das outras tres, xa que nesta obra asistimos a unha grande parte da vida do asasino Chucho Monteiro, isto é, trascorren moitos anos (en *Eu é* veremos que o argumento pertence a varios anos, pero en poucos días); mentres que nas outras a duración límitase a días, a acción está máis concentrada, quizais porque a ruptura temporal ten nelas menor importancia.

Eu é ofrécenos unha viaxe no tempo, é dicir, o percorrido espacial do protagonista cara a Lisboa acompáñase dun salto ao pasado de máis de dous séculos até a Lisboa devastada tralo sismo de 1755.

Crime a soñar e a crear unha ficción, para así abolir a realidade e xustificar o meu fracaso na busca de Carmen. Pero o caso é que me vía alí, conversando cos dous personaxes da obra de Voltaire, no século XVIII (p. 118).

A semellanza co *Candide* de Voltaire é evidente:

Quand ils furent revenus un peu à eux, ils marchèrent vers Lisbonne... À peine ont-ils mis le pied dans la ville qu'ils sentient la terre trembler sous leurs pas... trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des ruines. (Voltaire, 1759: 19)

Este xogo entre pasado e presente vai intimamente relacionado co tema do soño e da realidade que trataremos posteriormente. Venancio, o protagonista da obra, «esperta» no século dezaioito no meio do argumento dunha das obras máis coñecidas da literatura francesa, nunha época de declive do Antigo Réxime e de revolucións como a do grupo «Máis Alá». Metáfora da realidade ou simple coincidencia?

A multiplicidade das liñas narrativas e temporais xa vista en *Criminal* reaparece en *Na maleta* de xeito menos complexo. Aquí serán dúas as temporalidades da narración, cun punto no cal finaliza a primeira parte e comeza a segunda: a aparición da maleta chea de millóns. Este suceso supón un antes e un despois na vida de Pepe, o protagonista, así mesmo será un antes e un despois na narración.

Dende o punto de vista do tempo, *Criminal* representa a ruptura total dos esquemas temporais de maneira case esaxerada. Cómpre dicir que a ambientación dezaoitescas en *Eu é* resulta verosímil, ao axustar a historia de Venancio e Carme coa de *Candide* e *Cunégonde*. A analepse e a prolepse son dúas ferramentas coas que Borrazás constrúe o entramado temporal das súas novelas; ofrécenos novas perspectivas da narrativa, lonxe das regras e da exhausta linealidade, un achegamento á realidade dende o soño, onde o tempo non existe.

4. OS PERSONAXES

Canto aos personaxes da narrativa de Borrazás, en xeral podemos dicir que se trata de homes e mulleres que foxen, que procuran algo que non atopan xamais. Son seres, pois, fuxitivos e abandonados, profundamente individualistas. Na súa procura vital estes personaxes están desorientados e, perseguidos polo seu pasado, amosarán unha incapacidade total de seren felices. Parece que viven loitando, quizais contra eles mesmos ou contra o seu destino tráxico.

A historia de Ernesto Meixón, o protagonista de *Cabeza de chorlito*, é a dun home atormentado e asustado que debe afrontar o seu *alter ego* literario, E. Meixón, que lle rouba as ideas e escribe unha novela co mesmo título cá del.

Á parte da novela, ou dentro dela (coma el), agora son eu o que levo o meu caderno; tamén asino co seu nome: E. Meixón, e imito o seu estilo. Non desboto que calquera día poida derrocalo (p. 33).

Ernesto e mais Andrés vense superados polos personaxes que eles mesmos crearan, prodúcese entón unha interferencia da ficción na realidade. Xurxo Borrazás inventou a Ernesto, este a Andrés e Andrés inventou o personaxe de Johnny nun dos seus relatos, deste partirá a idea de matar o escritor.

Non sei que pasará cando o liquidemos. A fin de contas, foi el quen me escribiu a min, e eu a ti... ¿Ti queres matalo? (p. 91).

Criminal ofrécenos unha adaptación do vello mito de Caín e Abel, engadíndolle o aspecto de triángulo amoroso: un home (neste caso, Chucho Monteiro) namorado da muller do seu irmán, daquela a traxedia estaba asegurada. Xurxo Borrazás retrata no asasino a personalidade dun desequilibrado mental, hai algo no interior da mente de

Chucho que o leva á violencia, ás veces non será consciente das súas propias accións, hai nel unha forza máis poderosa ca el mesmo.

«¡Dálle máis! Aínda que xa non se mova, nin bula, nin treme. Tes que matalo ben. Apreixa ben o ferro coas dúas máns e ¡dálle no peito!» (p. 139)

Por oposición a este temos a Daniel Monteiro o bo pai e esposo, casado con Lola, a muller que rexeitara a Chucho cando eran máis novos e que agora mantén con el unha estraña relación amorodio que os empurra á destrución total. Son personaxes fechados nun mundo rural que os oprime e que fai aínda máis difícil conseguir a felicidade.

Toda unha galería de personaxes e tipoloxías aparece en *Eu é*, onde o máis salientábel é a intertextualidade, a inclusión de personaxes doutras obras como os voltairianos Candide, Pangloss e Cunégonde. Venancio, o protagonista, introducirase nesta historia e actuará de tal xeito que se desenvolve como a pensara Voltaire. Outra vez temos a literatura dentro da literatura, o soño que invade os terreos da ficción e da realidade.

Eu renunciei ao propósito de convencelos, e pensei que en certa medida era lóxico que eles non soubesen da novela de Voltaire; á fin, se estabamos en 1755... aínda non fora escrita (p. 122).

Non podemos esquecer a Bruno e aos outros membros da sociedade secreta e revolucionaria «Máis Alá». A denominación deste grupo coincide co nome do manifesto de Manuel Antonio (1922), que é un dos poetas máis admirados por Venancio, é un «máis alá» da realidade e da situación política do século XVIII. Este Bruno sería o contrario de Venancio, o home activo contra o home inactivo, o que fai a revolución e o que cre estar a facela. «—Valente revolucionario, burlouse el.— Non dixen que o fose xustifiqueime» (p. 131).

Na cuarta novela, *Na maleta*, aparecen tamén toda unha chea de personaxes fóra do común. Unha parella de curmáns que resultan ser irmáns (Pepe e Carne) e que emprenden sen éxito unha viaxe cara á felicidade; a nai del, que morre, protagonizando unha escena surrealista, como tamén son surrealistas os traballos que debe realizar Pepe e a xente que atopa neles. Se hai algo que fica moi claro nesta obra é que ninguén é quen di ser, nada é o que parece, así por exemplo, os dous homes que querían axudar a Pepe e que, en realidade, tiñan a intención de roubarlle a maleta, ou ben a parella con quen vive Carmen en Navia de Suarna.

Pero se hai un personaxe importante nesta novela é a propia «maleta», a causa de todos os pro-

blemas de Pepe e Carne e, ao mesmo tempo, o don que podería darlles a felicidade. Setenta e oito millóns que farán tolear os dous protagonistas que se crerán perseguidos e ameazados constantemente; eles ven nos cartos a esperanza, a posibilidade de mellorar na vida, pero dende que Pepe atopara a maleta a traxedia acompañáboas. Á fin os billetes son falsos, simples imitacións, o que provoca que os dous curmáns volten á dura realidade, as portas da felicidade pecháranse para eles.

Estes billetes, posuídos en segredo nun cuarto nas montañas, non eran máis ca anacos rectangulares de papel pintado. Ao saír da porta para fóra e facerse ver, a xente deverecería por eles, degoaría, roubaría, traballaría, mataría mesmo. A natureza era coma unha persoa soa nun cuarto illado, para ela os cartos tampouco eran máis ca anaquiños de papel coloreado (p. 108).

O autor séntese máis cómodo cos personaxes masculinos, de feito todos os protagonistas serán homes: Ernesto, Andrés, Chucho Monteiro, Venancio e Pepe. Porén Xurxo Borrazás utiliza sempre a figura da parella, aínda que os seus protagonistas masculinos sexan persoas solitarias e case inadaptadas, sempre haberá unha muller como motor impulsor das accións do home: Pila, Lola, Carne, Cunégonde... A psicoloxía dos homes está mellor traballada cá das mulleres, en xeral temos personaxes masculinos solteiros pero que desexan estar cunha muller que poida encher o seu baleiro, son soñadores, xogan coa tolemia e algúns tamén son escritores e quizais recollan aspectos da personalidade do autor.

As mulleres rodéanse dunha aura misteriosa, están máis lonxe do lector, que ve a acción con ollos masculinos, aínda que no caso de *Eu é*, o narrador di ser unha muller. O trazo que soe unir a parella é o sexo, motivo presente en todas as obras, dende os desexos de Andrés á relación entre Venancio e Cunégonde pasando polo adulterio de Lola co irmán do seu home ou polo incesto entre Pepe e Carne. Por riba do amor, temos o sexo como motor da acción e nexo entre os personaxes masculinos e os femininos.

Sobresae nas novelas de Xurxo Borrazás a tendencia a repetir nomes, isto é, utiliza unha onomástica recorrente en toda a súa obra. Sente unha especial predilección polos nomes Marta, Raquel ou Carne o cal permite ao lector crear unha impresión de conxunto, como se os personaxes dun libro viaxasen aos outros e mesmo ás veces tivesen idénticos nomes: un macrotexto. Esta tendencia á repetición vese así mesmo no feito que dous dos protagonistas

sexan escritores (Ernesto e Venancio) e que moitas das mulleres sexan estudantes pouco máis ca adolescentes, no caso de Pila ou Carme.

Resumindo, xunto co tempo, a concepción dos personaxes é un dos trazos máis innovadores da narrativa do noso autor. Podemos ver tipoloxías pouco comúns, homes e mulleres psicolóxicamente moi ben confeccionados, cuxo subconsciente salta ás páxinas destes libros. Pezas dun entramado trágico, prisioneiros sen liberdade, tolos ou soñadores, felices ou atormentados, a natureza humana exhíbese nestas obras sen agochar nada; se existen na vida real, por que non deixalos entrar na literatura? Para que facelos pasar polo tamiz do aparentemente racional se o ser humano é moitas veces irracional? Xurxo Borrazás rompe as cadeas e libera o Personaxe.

5. OS NARRADORES

Outro dos aspectos que imos analizar é o narrador, a voz que conta as historias e que, como xa viamos anteriormente, non será unha voz tradicional. Aínda se o autor prefere os narradores en terceira persoa, semella que a súa omnisciencia identifícase nestas novelas con algúns dos personaxes. Por exemplo, *Cabeza de chorlito* ilustra o xogo dos narradores, a terceira persoa non agocha que o verdadeiro narrador sexa Ernesto Meixón que, á súa vez, sería o narrador da historia de Andrés pero prefere deixar a voz principal ao estudante.

Neste libro atopamos unha tripla estrutura narrativa: a historia de Ernesto Meixón, a de Andrés e os relatos creados por este; temos logo unha polifonía xerarquizada en tres niveis diferentes: o escritor, o personaxe escritor e o personaxe creado polo personaxe que quere ser escritor.

Non falo dunha lóxica de causa-efecto nin viceversa. Trataríase máis ben de... ¿cómo che diría eu? Unha... Caixa chinesa (p. 60).

Onde a figura do narrador ten máis complexidade é na novela *Criminal*, que amosa unha grande polifonía, facendo falar mesmo aos mortos. «Aquí sigo deitado á entrada da eira, ollando para o ceo cos ollos pechados... Non me doe nada» (p. 9). Unha das testemuñas é o can Moino: «¡Os ollos!, pensa o Moino. ¡Os ollos que me querían!» (p. 38).

A fragmentariedade é a característica formal máis rechamante desta obra; ao focalizarse a na-

rración dende tantos puntos de vista, conséguese unha visión máis ampla, compréndese mellor o argumento. O narrador non nos dá ningunha información, en troca, fai que moitas voces describan a acción co obxectivo de que o lector obteña as súas propias conclusións e faga a súa análise persoal.

A carga da narración en *Eu é*, aínda que hai unha voz omnisciente en terceira persoa, recae no protagonista, Venancio, con quen imos explorando a anatomía dunha rapaza ou a Lisboa do século XVIII. Vemos a acción cos ollos dun personaxe, deste xeito, o lector estará tan sorprendido como o propio Venancio cando descubre que anda metido na novela de Voltaire moitos anos atrás.

Xunto con este narrador focalizado, interésanos nesta obra a figura do narratorio, é dicir, o lector (neste caso, lectora) a quen o autor apela en ocasións.

E ti preguntaste, lectora (desculpa a intrusión, que non son eu partidario do abuso nesta clase de manobras)... Eu, como guía avantaxado, son quen de mesturarme e contarche o que puido ser e non foi, se non tes inconveniente... (p. 63).

É interesante que nesta obra o narrador diga ser unha muller:

Son autora e escribo en prosa... un día decidín que os personaxes desta novela, que os narradores desta novela tivesen o sexo contrario, o non previsto (p. 216).

Digamos tamén que a forma lembra a novela *Cabeza de chorlito* xa que aquí atopamos unha historia dentro doutra historia; Venancio cóntalla a unha muller. «Guapo —agarímao ela—. Conta o que queiras» (p. 23). Mestúrase ás veces a vida do propio protagonista, a esposa, a filla... que serve para terminar o libro.

A voz narrativa de *Na maleta* corresponde a un narrador omnisciente en terceira persoa que coñece todos os acontecementos que lles suceden aos dous protagonistas, Pepe e Carme: os seus traballos, a historia da maleta, a fuxida... Ás veces toman o papel de narradores os personaxes cando relatan os seus soños ou por exemplo cando a nai de Carme lle conta á súa irmá o adulterio do esposo.

Poderíamos concluír que nestas novelas adóitase a utilizar un narrador convencional a primeira vista pero de feito, o seu mérito consiste en facer desaparecer esta decimonónica figura otorgando ao diálogo unha importancia máxima. O estilo directo outorga pois unha maior obxectividade, xa que non hai intermediarios entre os personaxes e o lector: o que

sabemos da acción e dos personaxes sabémolo porque o din eles mesmos e non porque haxa un narrador que nos dea toda a información. O autor consegue así novelas plurais e polifónicas, dálle moita máis liberdade ao lector ca outros escritores, que prefiren guiar a lectura da novela. O triunfo da liberdade narrativa, que non da anarquía, que xa comezara coa alteración da linealidade temporal e cunha caracterización *sui generis* dos personaxes remata coa rendición do narrador, que se dilúe na polifonía.

6. CONCLUSIÓNS. A CUESTIÓN DO POSMODERNISMO

Nas páxinas destas catro obras achamos toda unha poética de Xurxo Borrazás, a súa visión sobre a literatura e o labor de escritor, unha pequena pero valiosa teoría da novela contemporánea (ou posmoderna para algúns críticos). Pero o que nós poidamos dicir é menos fiábel cás palabras do propio autor.

A indecisión e a ambigüidade contentan a moitos facéndolles crer que hai espazo para a acción, o individuo e a liberdade... Escribindo cousas coma estas, escribindo; eu non fago máis que dar voltas nun deserto coa esperanza de achar unha saída, nun mundo de ilusión. (*Cabeza de chorlito*, p. 20).

O lector enfróntase ao texto do autor con ánimo simultáneo de percepción e interpretación, e faino por medio da posta en xogo dese texto coa súa experiencia de percepcións e interpretacións anteriores, tanto da realidade («textual», clasificada), coma doutros textos. Ambos, autor e lector, xogan a comunicarse valéndose da ambigüidade, dos baleiros, das expectativas e das dificultades de percepción e expresión da experiencia (*Eu é*, p. 74).

O noso autor explica a súa teoría literaria principalmente en dúas obras, as acima citadas, *Cabeza de chorlito* e mais *Eu é*, xa que nestas novelas Borrazás pode pór os seus pensamentos en boca dos protagonistas (Ernesto Meixón e Venancio), de profesión escritores, posíbeis *alter ego* do carballés, que lle serven como voceiros da súa maneira de entender o mundo, a vida e a literatura. En todos os textos citados e por citar aparecen ideas recorrentes como, por exemplo, que o escritor necesita a interpretación do lector e o xogo con el, que é difícil separar a vida da ficción e a realidade do soño, que todo pode converterse en literatura...

Páxinas irreverentes e carentes do máis mínimo decoro, tanto ético coma artístico... obra sen dúbida

ninguna dunha mente retorcida e atormentada... por algo non dá a cara... inconexa, saltarina, contradictoria, arbitraria... inclasificable e de non doada clasificación (*Cabeza de chorlito* pp. 138-139).

É a literatura, concluín. Con ela chegara aquí e con ela había de irme. Perfectamente factible e sen renderlle contas á física ou ter que patear o hiperespacio. Ninguén coma min para abrir portas á abstracción, aos límites; complicar dimensións e convencerme ata a intolerancia de calquera finximento (*Eu é*, p. 202).

Tal como di o título deste artigo, non podemos nin debemos esquecer o conflito soño-realidade que plantexa Xurxo Borrazás na súa obra literaria. Ás veces é un desafío para o lector, que debe ter a concentración necesaria para introducirse na obra e poder distinguir, dentro do espazo ficticio da novela, a realidade do soño.

Esta dualidade atópase en todas as obras, por exemplo, en *Cabeza de chorlito*, onde se relaciona co conflito persoal de Ernesto Meixón e o seu adversario E. Meixón, que segundo el, róuballe as ideas, a súa obra e mesmo, a identidade.

Hoxe tiveron unha discusión con E. Meixón, o outro. Foi unha liorta en realidade, acabamos case que a insultámonos. El ten a novela boa de rematar e é igual cá miña. Quero dicir igual, calcada, por sorprendente que poida parecer. Páxina a páxina, verbo a verbo, pausa a pausa. Cada borrancho, cada punto suspensivo, datas, citas..., en fin, a miña letra (p. 59).

O xogo da confusión da realidade acontecelle tamén a Andrés, nunha escena na que se mesturan o soño e a alucinación.

Andrés pecha a armadura sobre a face e ergue a espada cara ó ceo: —¡A ti me encomendo, miña señora! O dragón érguese nas patas traseiras e ceiba un berro atronador, que se perde no bico dos montes, entre as árbores máis distantes (p. 118).

En *Criminal* diríase que o soño é vivido polo lector, quen ás veces non pode distinguir entre a narración dos acontecementos e as ensoñacións dos personaxes.

Lento, coma un soño, no frío fondo do río repousa un anxo. Sobre del, unha nube de mosquitos zoa na escuridade (p. 41). Aquí todo pasou. Todo é soñando. Mamá non está. Papá non está. Non está o Moino. Nin o medo sequera. Nin el mesmo. Todo dorme polas noites (p. 42).

O soño máis relevante da obra de Borrazás é o que leva a Venancio, o protagonista de *Eu é*, den-

de o presente da narración ata a Lisboa do século dezaoto. Todas estas páxinas nas cales o autor describe a historia de Venancio, Cunégonde, Candide, Bruno, etc., configuran a meirande ilusión das catro novelas. O lector e o protagonista comparten o mesmo sentimento de confusión cando Venancio abre os ollos e vese nun lugar descoñecido do que non poderá saír con facilidade e ademais chegará a atopar nel un libro de seu. Vemos así un personaxe preso na súa propia narración, que atravesara a feble fronteira entre a realidade e a ficción.

A Historia, pensaba, é un pesadelo do que debo espertar. Pregunteime que facer para volver, para ceibarme do pesadelo. Pero ninguén me ataba nin me encerraba; o mundo que eu arelaba non existía, en propiedade, desde a miña nova perspectiva; e un non pode, sendo realistas, viaxar no tempo coma nun plano do metro (p. 123).

Dunha ilusión global, pasamos agora a ensoñacións máis persoais, as dos personaxes de *Na malaleta*, que mudan a realidade tanxíbel da historia polo mundo onírico que xeralmente soe reflectir a súa infancia e vai ligado á morte e aos mortos (que asumen unha función de conselleiros dos vivos, dialogando con eles); o autor explora aquí a dimensión onírica das lembranzas, nunha época da vida na que as cousas non eran tan difíciles para eles.

Agarda, agarda, que ata hoxe nunca tratei con fantasmas, protestou Pepe. Eu vin ao teu enterro, vinte embalsamado, fuches o primeiro morto que mirei na vida, avó. Pero botouse a chorar e deixouse arrodear polos brazos do ancián (p. 97).

Despois desta nosa primeira análise sobre as interferencias do soño na realidade, pasemos a unha das cuestións que, sobre Xurxo Borrazás, trata a crítica; estamos a falar do posmodernismo. Pero, que supón o Posmodernismo na literatura? É posmoderno o seu discurso narrativo? Tentaremos responder a estes interrogantes.

Vexamos a opinión de John Barth, novelista norteamericano que, tal coma di a edición de *Cabeza de chorlito* ou mesmo *Eu é* (p. 59), sería un autor por cuxa obra ten predilección Xurxo Borrazás:

The great limitation of written narrative, for example, as opposed to stage, film and television drama, is that it deals directly with none of the physical senses. There are no literal sights, sounds, smells, tastes and feels in a novel, only their names... the invisible universe inside the head and un-

der the skin: the universe not of direct sensation but of sensibility; the experiencing of human experience (Barth, 2000: pp. 109-110).

I like to imagine, the old art of novel (and the much older art of written literature in general) not only survives the twenty-first century but adapts, modestly flourishes and contrives even to evolve. (p. 112)

Para Barth é preciso que a literatura se adapte para poder seguir viva, a arte da sensibilidade debe abrir novos vieiros para non perder a súa forza como medio de expresión e de comunicación das experiencias humanas. Ese camiño cara ao futuro chamaríase Posmodernismo. Ihab Hassan, considerado por John Barth como o Papa da Igrexa do Posmodernismo, cre que o Posmodernismo representa unha ruptura co Modernismo e que se define polo uso dos seguintes elementos: indeterminación, fragmentación, o impresentábel, o irrepresentábel, ironía, formas híbridas, *performance*, construcionismo... (Hassan, 1982) para este crítico, a única realidade artística é a linguaxe e por iso o seu principal interese céntrase no artificio, na experimentación e no propio proceso de composición.

A literatura posmodernista máis ca proporcionar respostas ás nosas inquietudes sociais, culturais ou persoais, o que fai é provocar novas cuestións, ata que punto non é a nosa realidade unha ficción? Que nos ofrece a narrativa realista senon unha ilusión de verosimilitude? Cal é o papel do ser humano neste aspecto? (Barth, 2000) Todas estas preguntas flotan no ar en calquera traballo ou artigo sobre o Posmodernismo, as respostas aínda ninguén as contestara.

Axustaríase entón Xurxo Borrazás a este esquema? Segundo algúns críticos, si.

Para ver ata qué punto Borrazás se axusta ó devandito programa, propóñolle ó lector curioso que vaia comprobando en que exacta medida na novela podemos atopar as seguintes características... indeterminación, fragmentación, descanonización, selflessness, irrepresentabilidade, ironía, carnavalización, construcionismo... E aínda hai máis: labirintos, sexo, narradores, brincadeiras narratolóxicas, xogos de palabras, intertextualidade... (Vilavedra, 2000: pp. 154-155).

De aí a importancia da súa obra, pola que existe un achegamento a un movemento tan influente coma o posmodernismo dende unha perspectiva galega... a obra de Borrazás representa un dos poucos exemplos galegos de narrativa posmoderna... De feito non se trata tanto de ler a nosa cultura cos antellos do posmodernismo, como de ler o posmo-

dermismo cos anteollos da nosa cultura (Otero, 2000: p. 3).

Daquela poderíamos afirmar que a obra deste autor é posmoderna, pero en toda clasificación existe o perigo de crear un estereotipo. Por iso é conveniente ter conta das palabras do propio escritor e con tal obxectivo recorreremos ás súas dúas obras máis teóricas, as xa analizadas *Cabeza de chorlito* e mais *Eu é*.

¿En que consiste hoxe a modernidade? ¿En tirar comas, maiúscolas e marcas de diálogo?... ¿Xogar ás adiviñas? ¿Atopar significados nos significantes e viceversa? ¿Diferenciarse dos demais, de nós mesmos?... ¿Desdicirse do que nunca se dixo?... ¿Rachar coa secuencia e linealiza-lo caos? ¿Falar de todo isto para estraga-las ilusións do lector? ¿Falsear todo isto para desestabiliza-las súas bases de apoio? (*Cabeza de chorlito*, p. 23).

Foi Flan O'Brien o que dicía que a novela moderna debería ser maiormente unha obra de referencia, e velaí. Conste que esta non é moderna, pero tamén tomei personaxes dalgunha outra... Son, en tempos de progreso e treboada, unha espe-

nuca na linealidade do discurso, poño por caso.» (*Eu é*, pp. 170-171).

Xurxo Borrazás é para nós o escritor da liberdade: liberdade creativa para o autor e liberdade para o lector, demasiado acostumado ás férreas cadeas da narrativa tradicional. A súa obra supón ruptura, novidade, progreso, outra forma de comprender a novela: tempo non lineal, espazos móbiles, personaxes psicolóxicamente moi profundos (abaixo os arquetipos) e unha nova voz narrativa. Aínda así, nós somos contrarios ás etiquetas porque coidamos que o proceso creativo da produción literaria deste carballés é máis rico en matices do que propoñen os canons posmodernistas, novela e acción en estado puro.

A historia ficara atrás, completa xa nos meus miolos, e coa súa conversión en texto sentía que estaba a transgredila, a roubala ou a deixala podreecer. Cobrara realidade e parecíame ridículo teimar en ficcionalizala; porque a historia da nosa vida non é a nosa vida, como é lóxico, senón a nosa historia (*Eu é*, p.169).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, J. (2000): *Textos sobre el postmodernismo*, León: Universidad de León.
 HASSAN, I. (1982): *The question of Postmodernism*, Madison: University of Wisconsin.
 OTERO, I. (2000): *Criminal, Eu é: dúas novelas de Xurxo Borrazás*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
 VILAVEDRA, D. (2000): *Sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Galaxia.
 — (et alii) (1995): *Diccionario da literatura galega*, vol. I: *Autores*, Vigo: Galaxia.
 VOLTAIRE (1759): *Candide ou l'optimisme*, Paris: Flammarion. (ed. 2003).

