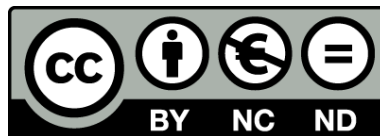




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Esquemas míticos na narrativa curta de X.L. Méndez Ferrín. A impronta de Hermes a través do macrotexto

María Carreira López



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial - SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

***Esquemas míticos na narrativa curta de X.L. Méndez Ferrín. A
impronta de Hermes a través do macrotexto.***

TESI DOCTORAL

María Carreira López

Directora: Dra. María Xesús Lama López

Tutora: Dra. Helena González Fernández

Programa de Doctorat: Construcció i representació d'identitats culturals.

Universitat de Barcelona

2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



ÍNDICE

RESUMO	7
ABSTRACT	9
AGRADECEMENTOS	13
1. INTRODUCCIÓN	15
1.1. Limiar	15
1.2. Elección do corpus	20
1.3. Estado da cuestión	24
1.4. Obxectivos e organización da tese	28
2. O MÉTODO MITOCRÍTICO	37
3. MÉNDEZ FERRÍN NO SISTEMA LITERARIO GALEGO	55
3.1. A súa posición central como escritor e político na Galiza	55
3.1.1. Aproximación á traxectoria literaria e política de Méndez Ferrín	56
3.1.2. Aspectos da narrativa breve ferriniana	71
3.1.2.1. O conto como xénero	73
3.1.2.2. A fantasía.	78
3.1.2.3. A Nova Narrativa galega.	83
3.1.2.4. Periodización crítica da súa obra	88
3.1.2.5. Esquemas subxacentes na narrativa curta	95
3.1.3. Recepción e canonicidade	104
3.2. A presenza de esquemas míticos	130
3.2.1. O mito en Ferrín	130
3.2.2. A natureza plural de Hermes	142

4. ELEMENTOS SIMBÓLICOS RELEVANTES: O REITERADO E O MÍTICO	151
4.1. Relación pai-fillo: o esmorecemento da caste	160
4.1.1. Na morte do pai: o velorio	163
4.1.1.1. “O avellón”	164
4.1.1.2. Achegamento antropolóxico ao ritual	169
4.1.1.3. “Licor-café”	172
4.1.1.4. Primeiros vestixios do mito edípico	175
4.1.2. O paso a idade adulta: a cidade e a loucura	189
4.1.2.1. “Os ollos de Kelma”	190
4.1.2.2. “Morrer en Laura”	194
4.1.2.3. “Sibila”	198
4.1.2.4. “Un chinche durme no teito”	201
4.1.3. O fillo, <i>salvador</i> do pai	209
4.1.3.1. “Chumbo e mortes”	209
4.1.3.2. “O asasino”	211
4.1.4. Outras flexións da problemática familiar	213
4.1.5. Edipo: o poder e a palabra	217
4.2. Variacións sobre o sacrificio	224
4.2.1. Prisións	227
4.2.1.1. O preso político. A cadea, espazo ambivalente de incomunicación e tortura, resistencia e redención	227
4.2.1.1.1. “Philoctetes” e <i>Bretaña, Esmeraldina</i>	228
4.2.1.1.2. “Partisán 4”	241
4.2.1.1.3. “Animal”	246
4.2.1.1.4. “O exclaustro de Diabelle”	250
4.2.1.2. A cela auto-construída	256
4.2.1.2.1. “Elipsis”	257
4.2.1.2.2. “Botas de elástico”	267
4.2.1.3. A lírica da prisión	276
4.2.2. Ritual de sacrificio: intercambio e expiación	279
4.2.2.1. “Labirinto”	280

4.2.2.2. “Explosión”	283
4.2.2.3. “Liño”	287
4.2.3. O sacrificio e a iniciación	290
4.3. A <i>Queste</i> . Cuestións sobre a identidade, o poder e o tempo	295
4.3.1. Figuras do heroe	297
4.3.1.1. O deus do bosque: Percival	301
4.3.1.1.1. A procura do Percival de Ferrín	307
4.3.1.1.1.1. O simbolismo do número tres	308
4.3.1.1.1.2. A morada de Percival	314
4.3.1.1.1.3. Tres visións oníricas do bosque	319
4.3.1.2. Rei Artur: ciclo de luz, ciclo de tebras	333
4.3.1.2.1. Amor de Artur	336
4.3.1.2.2. Guenebra e Lanzarote	345
4.3.1.3. Tristán o Roxo: unha epifanía do lume	352
4.3.1.4. O heroe iniciático: a procura e o eterno retorno	362
4.3.2. As personaxes femininas: representacións herméticas	367
4.3.2.1. As melusinianas: a soberanía territorial	369
4.3.2.1.1. “Nhadron”	370
4.3.2.1.2. “Mantis religiosa”	374
4.3.2.1.3. “Lorelai”	380
4.3.2.2. A meiga: a dignidade e a memoria	383
4.3.2.2.1. “Eles”	384
4.3.2.2.2. “Medias azuis”	387
4.3.2.2.3. “Familia de agrimensores”	393
4.3.2.2.4. “Fría Hortensia”	396
4.3.2.3. A investigadora: O texto para vencer o tempo	405

4.3.2.3.1. “O crime do chalet vermello”406
4.3.2.3.2. “Calidade e dureza”412
4.3.2.3.3. “Adosinda horrorizada”420
4.3.3. A <i>queste</i> : o tempo circular e a procura das orixes425
4.4. <i>Hieros mythos, hieros gamos, hieros logos</i>428
4.4.1. “Lobosandaus”433
4.4.1.1. Corpos abertos, textos abertos439
4.4.1.2. A alma nos ollos: o ominoso443
4.4.2. “Quinta Velha do Arranhão”447
4.4.3. Relación autor-lector: <i>hieros gamos</i>458
5. CONCLUSIÓNS465
6. BIBLIOGRAFÍA CITADA479
6.1. Obra de Xosé Luís Méndez Ferrín479
6.2. Bibliografía teórica e crítica481
ANEXO 1: Clasificación isotópica das imaxes, por Gilbert Durand505
ANEXO 2: Catálogo de Figuras507

RESUMO.

A riqueza simbólica da obra de Méndez Ferrín presenta unha serie de particularidades que a fan idónea para acometer sobre ela unha análise transversal e pluridisciplinar: ao tratarse dun autor canónico, a súa produción ten unha gran repercusión na cultura galega, e ademais é un autor que intervén conscientemente na conformación do sistema literario. Adscritos abertamente nunha tradición celta e atlántica, os textos ferrinianos admiten e revelan influencias diversas. O resultado é un macrotexto tecido mediante autorreferencias, cronotopos, personaxes e situacións que lle confiren unha extraordinaria coherencia.

A aplicación que se propón nesta tese da metodoloxía mitocrítica, fundada por Gilbert Durand, permite non só obter unha perspectiva inédita da obra de Méndez Ferrín, senón tamén introducir este enfoque crítico no sistema literario galego, onde ata agora nunca se aplicara. Mediante esta ferramenta accédese a unha percepción *sincrónica* do discurso literario, tratado coma un relato mítico (o *sermo mythicus*).

Aplicando o método de Durand, localízanse dous mitos principais, que dialogan nas páxinas ferrinianas e que se disputan o poder sagro (terapéutico e instaurador) do *logos*. O primeiro xira arredor do mito de Edipo, quen supera a incógnita da Esfinxe (enviada pola deusa) mediante á palabra, salvando Tebas (a *terra erma*) e accedendo el mesmo á soberanía, e con isto iníciase unha intensa procura sobre as orixes, é dicir, unha busca da identidade. Como contrapunto do mito edípico, o mito de Hermes, desprégase nas súas múltiples facianas de comunicador e mediador, Psicopompo, Trimexisto, etc. que toma a palabra non para dominar mediante o poder temporal e terreo, senón para transmitir a mensaxe, para chegar máis alá da morte, permitindo o renacemento e a multiplicación do autor. A proxección deste esquema mítico no eido da comunicación literaria suxire a construción dun autor implícito a través do macrotexto en busca dun lector múltiple e diverso que recree a mensaxe en cada lectura individual, simbolizando así a diseminación da esencia creativa que transcende o tempo e o espazo.

PALABRAS CHAVE: Méndez Ferrín, Mitocrítica, Macrotexto, Edipo, Hermes.

ABSTRACT.

The symbolic richness in Méndez Ferrín's work presents a series of special features that make it ideal material for undertaking a multidisciplinary and cross-sectional analysis: being a canonical author, his work has great repercussions on Galician culture, and he is also an author that consciously participates in shaping the literary system. Openly adhering to a Celtic and Atlantic coast tradition, Ferrín's texts are receptive to and reveal diverse influences. The result is a macro-text woven together with auto-references, chronotopes, characters and situations that confer upon it a remarkable coherence.

The application of the mythocritic methodology, founded by Gilbert Durand, as proposed in this thesis, makes it possible not only to obtain an unprecedented perspective of Méndez Ferrín's work, but also introduces this critical perspective into the Galician literary system, in which it has not been applied until now. Using this tool, we can access a *synchronous* perception of the literary discourse, treated as a mythical tale (the *sermo mythicus*).

By applying Durand's method, two principal myths are identified, which dialogue with each other in Ferrín's pages and dispute the sacred power (therapeutic and foundational) of the *logos*. The first revolves around the myth of Oedipus, who solves the riddle of the Sphinx (sent by the goddess), thus saving the "wasteland" of Thebes, to which he is then appointed king, whence begins an intense search for the origins, in other words, a quest for identity. As a counterpoint to the Oedipus myth, the myth of Hermes unfolds in his multiple facets as communicator and mediator, Psychopomp, Trismegistus, etc. who speaks not to dominate through the temporal and earthly power, but to convey a message, to reach beyond death, allowing rebirth and multiplication. The projection of this mythical theme in the field of literary communication suggests the construction of an author who is implicitly seeking, by means of the macro-text, a multiple and diverse readership that recreates the message upon every individual reading, thus symbolising the spread of the creative essence that transcends time and space.

KEYWORDS: Méndez Ferrín, Mythocritic, Macro-Text, Oedipus, Hermes.

A Rosalía.

AGRADECIMENTOS.

Ao ser un traballo de moi longo percorrido, durante a elaboración desta tese, foi pasando a vida. Do que me tocou en sorte, quédome coa experiencia, aprendín moito, e agradézoo todo. Unha única mágoa me esmaga hoxe: a ausencia do meu amado pai, que, alí onde estea, seica relouca de felicidade por este meu (noso) empeño. Velaí vai o meu agradecemento, admiración e agarimo inmensos por ti, Eduardo, Mestre inspirador e sabio, non deixarei xamais de estar ao teu carón. A el, pois, e mais a miña mai Concha, débolles todo o que son e o que teño: a ledicia, a curiosidade, o carácter... mesmo os antepasados, aos que sempre teño presentes, avoas, avós, bisavoas e bisavós que tiveron a fortuna de coñecer, en especial a Vicente, que nutriu o meu espírito, despregando posibilidades con cada libro que poñía nas miñas mans. Concha, mamá, é a miña mestra do estético e do sutil, coñece cousas que ninguén imaxina, posúe unha forza misteriosa que ela sabe como brindarme e transmitirme, aínda que nos afasten mil quilómetros. Agradezo a Eduardo, Amalia e Alejandro e ás súas respectivas e maravillosas familias, meus irmaus, sodes as tres trabes de ouro que sosteñen o meu comparecer no mundo. Á miña familia toda, imposible dicir aquí un por un, pero que tanto quero de Lugo, Madrid, Ferrol, Barcelona... A Beatriz, por tantos xantares saudables. A Olivia.

Grazas a todos os meus amigos, en especial aos meus queridos Pere e Ricardo, polas conversas iluminadoras nos nosos *eranos* particulares. Aos frikis porque foron magníficos nun momento que non volverá. Aos amigos e compañeiros de traballo de Telefónica: Pedro G., Eugenio, Pedro M., Jaime, Alicia, Irene, Ramón, Blanca, Marcos, César, Miguel... porque algúns forman parte do meu día a día e outros estiveron, e ata algúns aprenderon Ferrín e mitocrítica sen quererem. A Camino e a Cristina polas flores e a amizade. A Gemma e a Elisabet, por descubrireme a Gilbert Durand.

A todas as persoas que colaboraron na elaboración desta tese e que puxeron a súa enerxía para que saíse o mellor posible, en particular a Helena González, polos seus consellos asisados e valiosos, as súas correccións precisísimas e o seu tempo. A Alain Verjat, pola súa hospitalidade, amabilidade

e erudición. Porén, nunca direi abondo o que lle debo a María Xesús Lama, directora desta tese, que se multiplicou para facer prodixios: sementar ideas, abrir camiños, ofrecer respostas e preguntar, inquirir, cuestionar, como o Percival ferriniano e non o outro. Polo seu acompañamento e atención, a súa comprensión, a súa humanidade e a súa cordialidade. Estouche moi obrigada, Chus. Sei que son unha verdadeira privilexiada por coincidir con persoas tan boas e xenerosas nos vieiros da vida e a todos lles quero agradecer o aporte nos distintos estratos da miña existencia.

A Xosé Luís Méndez Ferrín, que está comigo, sen el o saber, desde aquela tarde de primavera sendo eu moza de dezaseis anos, na que mergullei en *Percival e outras historias*, mentres a rúa se esluía nunha choiva mesta. A Gilbert Durand, un humanista extraordinario e brillante.

Por último, hai dúas persoas que son os que padeceron máis os encerros e as ausencias. A Fran, meu amor, amigo, compañeiro, amante, camarada, cómplice, isto está feito de ti, polas túas mans amantiñas que me agariman e protexen, polo teu cariño, no que sempre atopo acubillo, polo teu colo, por coidar con tanto celo do noso tesouríño. Faime feliz saber que temos moito por andar xuntos aínda.

A Rosalía, o ser que amo por riba de todo e que sei que me ama tamén dun xeito parello. Grazas, meu ben, polos teus ánimos, a túa música, as túas notiñas e os teus debuxos que nunca poderás imaxinar canto ben me facían. Es tu, Rosalía, a miña mestra nas cousas máis importantes da vida, na túa nenez diáfana adivíñase unha muller perfecta: intelixente, forte, compasiva, atenta a todo e preciosa. Agardo poder compensar sobradamente o amor, a paciencia e os risos cos que me regalaches durante todo este proceso, que non foron en van, pois tu, que estás tan cerca, coñeces ben os devezos e as inquietudes desta mai que che tocou en sorte, e que te idolatra. Beizón, miña vida, sempre abrazo, mamá sempre contigo. Esta tese está dedicada a ti.

Aos que estiveron e aos que virán. Ás persoas que viven xenerosamente. Á xente *outsider*. A Robert Graves. Aos poetas. Á Deusa Branca e a Hermes. Beizón.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Limiar.

Poderíase afirmar que o coñecemento da cultura humana, é, *grosso modo*, un dos destinos naturais das disciplinas humanísticas. A tentación de analizar a produción cultural, coas súas causas e efectos, e de extraer conclusións dos procesos que interveñen nela, vén dada, en gran medida, pola ilusión de aprehender, de captar aquilo que, se intúe, que sistematiza o mundo, pero que ficaría oculto sen a utilización dun método. Nun debate, tras unha conferencia sobre o pensamento de Jacques Rancière e a epistemoloxía da transferencia de coñecemento no Ateneu de Barcelona, ficou patente que o mestre de inspiración socrática, é dicir, aquel que é quen de espertar no seu discípulo arelas de sabedoría, non ensina o que el sabe –feito que sería limitador para un e outro–, senón que consegue que o discípulo chegue ás súas propias conclusións e aos seus propios eidos de erudición, a través do máis valioso que o preceptor lle pode proporcionar: un método científico. O método –sexá cal sexa este– é, xa que logo, un dos grandes abeiradoiros ao que nos podemos confiar os navegantes das ciencias humanas, posto que as conclusións que acabe tirando cadaquén constituirán o colofón desa viaxe persoal –mais que debe ser tamén transferíbel aos demais, xa que no caso contrario carecería de sentido– que está a metade de camiño entre a evolución persoal e a epopea colectiva do coñecemento.

Esta tarefa humanística pasa por desentrañar as claves que rexen un momento cultural, é dicir, o descifrado dos compoñentes que interveñen na manifestación dalgún aspecto da cultura, nun territorio e tempo determinados. Así pois, estas representacións culturais da visión propia do mundo e do que entendemos por “existencia”, non só se determinan na dirección “realidade” → “obxecto representado”, senón que, como ben saben os publicistas, aquelas representacións tamén contribúen a mudar o espírito do mundo que as produce e a transformar ou perpetuar aspectos tan relevantes como o seu sistema de valores, a percepción estética, a lexitimación política, etc.

Existe, por suposto, un gran abano –que tende a infinito– de perspectivas desde as que descodificar ese “obxecto cultural”, clasificadas sobre todo en base

ao carácter intrínseco do produto cultural que se vai a analizar: sexa este produto basicamente gráfico (pintura, escultura...), literario, musical, cinematográfico, etc., sóese optar por un método ou por outro, con procedementos máis afíns que permiten demarcar, examinar e considerar propiedades específicas da materia en cuestión. Porén, existen algúns procedementos metodolóxicos¹ cuxa procura é a de dar cunha visión integral que non se limite á lectura do “obxecto cultural” *per se*, senón que proporcione unha interpretación transversal dese obxecto, inmerso nun contexto social e histórico, e polo tanto, tamén dispoñer da oportunidade de analizar outras posibilidades, como a de que o produto cultural sexa unha labarada do “esprit du temps”, do seu significado en conxunto, ou do impacto que o propio produto efectúa no sistema que o produce.

E, xa que se trata de cultivar esa rama da crítica literaria que é a investigación académica, quixera orientar este traballo cara á liña que propón María do Cebreiro Rábade Villar, quen, citando a F. Jameson, suxire que nun futuro “a crítica será cartográfica ou non será” (Rábade, 2005: 4), é dicir, que a súa función debería pasar por “trazar mapas nos que as obras literarias sexan indicios dun estado de cousas que a miúdo transcende as poéticas individuais”. Esta intención “cartográfica” guioume nesta investigación, na que se pretende destacar a opulencia simbólica que repousa na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín, un referente indiscutible da literatura galega actual, e a interpretación das polaridades que presenta como apoxeo e perixeo do mito (ou mitos) vertebrador.

A investigación enfocouse, nun principio, sustentada por diferentes pilares metodolóxicos, para acadar esa visión global, mais axiña tomaron corpo os elementos simbólicos, ateigados de referentes míticos, que se revelaban cada vez máis claros e abundantes, ata facer patente que o enfoque mitocrítico (que xa se atopaba contemplado entre as varias posibilidades interpretativas iniciais) era o máis produtivo para a súa análise. Enfoque que, hai que subliñar non só é pioneiro para a pescuda na obra ferriniana, senón que tamén é absolutamente novo na investigación das Humanidades na Galiza.

Como tódolos métodos científicos, a mitocrítica presenta vantaxes e eivas, e, desde logo, ten detractores tenaces e seguidores entusiastas. O que quizais hai que valorar previamente antes de optar por unha ou outra vía

¹ Ditas propostas teóricas englobanse dentro dos métodos chamados cualitativos.

preceutual é a onde se quere chegar con ela, porque non tódolos trens que saen dunha estación van na mesma dirección. É dicir, avaliar o “para que”. A esta escola bótaselle en falta desde certas perspectivas, e quizá non carezan de todo de sentido, que as conclusións son excesivamente abstractas; pero é que realmente o gran esforzo que se acomete desde este método aproximativo é precisamente o de “abstraer”. E a mitocrítica non vale para reducir e amolloar, si para estruturar, para remarcar a tendencia, en fin, para “ler un mapa”. A gran vantaxe da mitocrítica é que, ao invitar á busca do mito que articula e dá consistencia ao feito artístico, imbricado no seu contexto, desta procura e do seu esborrancho final, pódese tirar unha comprensión ampla da produción do feito artístico, dos procesos que o rexen, e mesmo das dinámicas socioculturais que os gobernan.

Cos estudos sobre o imaxinario, ademais de indagar nos aspectos máis “positivistas” –posto que unha das razóns polas que se atopa atractiva esta escola é que non desdeña outras consideracións teóricas– tamén se pretende explorar e extraer a información que se activa desde o dominio da intuición, dos procesos do coñecemento intuitivo, que outras escolas si menosprezan. É posible que este afán de pesquisa “no lado escuro” proveña dunha reacción aos “monstros” que a mesma razón pare e que, desde os presupostos máis estritos da racionalidade se revelaron incapaces, xa non de xustificar, senón de explicar movementos de masas que hoxe aínda se tentan esclarecer ou entender. Acontecementos como os que, por exemplo, arrasaron Europa durante a primeira metade do mesmo século. Quizais porque aqueles sucesos –e outros que aínda hoxe non deixan de xerar perplexidade– demostran de modo irrefutable que a dimensión humana desborda a matriz do raciocinio, e que a humanidade abarca –para a nosa gloria e miseria– tamén eses espazos que fican fóra da luz da lóxica e que a Psicanálise empezara a revelar case un século antes.

Desde estes postulados arrincan bastantes teorías do imaxinario, ou sexa, que teñen como epicentro a procura dunha “imaxe subxacente” a unha produción artística ou cultural determinada. De entre todas elas, por varias razóns que se debullan máis adiante, óptase para esta investigación pola mitocrítica durandiana, disciplina que, como tantas, co tempo esgallou en distintas ramificacións e correntes. A mitocrítica foi formulada con este nome

orixinalmente por Gilbert Durand, e o seu propósito era o de abranguer en toda a súa magnitude un coñecemento integral da experiencia humana; esta intención xustifica que a mitocrítica se inscriba inicialmente dentro da Antropoloxía, no seu senso máis amplo, como conxunto de ciencias que estudian a especie *homo sapiens* (Durand, 1992: 37) porén poida ser considerada como útil en calquera eido da produción humana.

Partindo dos presupostos anteriores, considérase a literatura como un dos medios máis privilexiados e efectivos nas dúas facianas da produción cultural humana que se referiron antes, que son, por unha banda, a capacidade de representación simbólica do mundo, que ao fin e ao cabo, non o deixa de ser calquera póla da arte; e, por outra banda, a capacidade de influencia que este relato simbólico ten na sociedade. Esta posición privilexiada pódese deducir, sen ir máis lonxe, da magnitude das producións literarias (trátase tanto de fontes orais como escritas) das comunidades humanas. Así, non é casualidade que o propio fundador da mitocrítica, disciplina pensada para abordar con éxito a análise de calquera aspecto da produción cultural dunha sociedade determinada como se se tratara da análise dun mito, optase el mesmo por exemplificar a súa aplicación práctica á literatura, sendo disto o paradigma máis salientable o seu estudo sobre a obra de Stendhal, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parma: les structures figuratives du roman stendhalien*, feito que tampouco lle quitou de proporcionar exemplos de análise mitocrítico sobre outro tipo de manifestacións artísticas, como podían ser a pintura e a música.

Durand (2013, 341-342) quería que a mitocrítica supuxese unha síntese entre as diversas correntes críticas, que uniría, sumando forzas, nunha figura triédrica, as tres grandes tendencias teóricas que el observaba, sobre todo, en canto á crítica literaria:

- Aquela que baseaba a súa explicación en aspectos sociohistóricos, como “a raza, o entorno ou o momento”, exemplificadas en movementos que podían abarcar desde o positivismo de Taine ao marxismo de Lukács.
- A crítica que se fundamentaba nas premisas da psicoloxía e na psicanálise: Baudoin, Mauron, etc.
- As novas críticas que explican a obra literaria desde o propio texto e as súas estruturas: Jakobson, Greimas, etc.

Para Durand, o significado pleno da obra artística emerxe da comprensión e da conxunción que se dá entre o universo mítico do que emana a obra co universo mítico do lector da mesma. Desde esta premisa pódese explicar por que cada época aprecia e resalta unhas ou outras particularidades dunha mesma obra de arte. Polo tanto, a mitocrítica achégase, desde un ánimo integrador, tanto ás estruturas, ao entorno sociohistórico, como ao aparato psicolóxico, que desde as diferentes escolas fundamentaban o conxunto significativo da obra de arte, mais, ademais e particularmente, aborda o diagnóstico do mito, comprendido como relato simbólico desde aquel “novo espírito antropolóxico” que proclamaba Durand (2000), cando anunciaba unha nova concepción do ser humano, que el mesmo designaba como *homo symbolicus* (Durand, 2000: 68), posto que se toma como punto de partida a convicción no privilexio comunicador e na enorme capacidade de transmisión de información, directa e reflexa, do símbolo.

Chama a atención a escasa implantación desta corrente crítica nas sociedades hispanas, tanto peninsulares como americanas. Segundo especialistas e tradutores do mitólogo de Grenoble, este baleiro obedecería, máis que a unha falla de interese pola mitocrítica e a mitanálise, ao pouco coñecemento da obra de Gilbert Durand e á incompreensión aínda maior da operatividade do seu método; descoñecemento que provén, simplemente, da ausencia de traducións da inxente obra do mitólogo francés. Este é o parecer, por exemplo, de Alain Verjat (2013, 7) respecto da súa repercusión no ámbito hispanofalante, como tamén o corrobora Fátima Gutiérrez (2012, 17).

En galego estaríamos ante o desolador panorama da inexistencia absoluta de traducións dos textos de Gilbert Durand. Emporiso existen dúas incursións no eido do imaxinario, aínda que desde outros presupostos metodolóxicos, dous traballos que, curiosamente, se achegan á obra de Ferrín:

- *Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra. As relacións entre o imaxinario literario nacional na literatura galega contemporánea* (2013) de Manuel Forcadela, na que se analiza o relato “Xeque mate” (*Crónica de Nós*).
- *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio* (2008) de María López Sández, que aborda o cronotopo de Tegen Ata.

Advirte, polo tanto, como é lóxico, a autora deste traballo, que asume as posibles inexactitudes ou imprecisións que se puidera derivar dunha deficiente aplicación do método durandiano. Non se trata aquí de apelar a un argumento clásico de *captatio benevolentiae*, senón máis ben de considerar os atrancos funcionais que, con moita seguridade, se atopan ao encetar unha nova xeira, agardemos que con éxito, no campo da investigación académica no ámbito galego.

1.2. Elección do corpus.

A elección da narrativa curta de Xosé Luís Méndez Ferrín como obxecto de estudo desta investigación provén principalmente do convencemento de que a obra deste autor constitúese en material apropiado para desentrañar, mediante os procedementos mitodolóxicos², aquilo que antes chamabamos “esprit du temps”. Aínda que este traballo se limite a un primeiro paso, que neste caso consiste na aplicación da mitocrítica durandiana á obra do autor galego. É dicir, ler o corpus como un mito. A segunda parte consistiría en extrapolar estas conclusións e cotexas con outras obras do contexto sociocultural paralelo á produción ferriniana estudiada. Existen múltiples razóns que fan pensar que se trata do material apropiado para isto. En primeiro lugar, pola **posición de centralidade**³ (Amor Couto, 1996; Costa Clavell, 1995) da que goza no sistema cultural galego, sendo como é un referente sen o que non se entendería a evolución da literatura galega desde a segunda metade do s. XX ata hoxe. Esta posición referencial, de centralidade no sistema sostense, polo menos, nestes presupostos:

² Compostos pola mitocrítica (análise dun texto) e mais a mitanálise (cales son os mitos que operan nun tempo e espazo determinados).

³ *Centralidade* é a palabra que escolle Quiroga (2000: 772) para referirse á situación de Ferrín respecto do campo literario galego: “a nosa escolha é intencionada, procurando un caso especialmente marcado polas coordenadas grossas da moldura cultural e político-sociolóxica do país”.

- Desde a crítica, a súa obra enténdese como renovadora. Esta característica era un dos principais obxectivos dos escritores que participaron do movemento da Nova Narrativa. Así, a *renovación do repertorio literario* desde a produción ferriniana afecta tanto ao nivel formal como ao nivel de contido.
- Quizais pola cuestión anterior, tamén é das consideradas como máis *influíntes* noutros escritores, aínda que o estilo sexa de difícil reprodución, por hermético e complexo, si que se detecta a súa influencia dun xeito sutil en obras de poetas, como poden ser Chus Pato ou Xabier Cordal. Antón Riveiro Coello sería, entre outros, un dos novelistas que recoñece abertamente o influxo da literatura ferriniana na produción propia.
- Méndez Ferrín ademais intervén na política galega. É un dos actores principais no cambio de rumbo do nacionalismo galego cara un ideario nacionalista revisado, cunha concepción de nación entendida desde os presupostos do marxismo.

Os argumentos anteriores poñen a Méndez Ferrín no *epicentro do noso sistema cultural*, polo que a súa obra literaria é das que máis repercusión teñen na configuración do mesmo, é dicir, na conformación do imaxinario.

Pero ademais existe un segundo compoñente, tan importante como o exposto, que inflúe de xeito crucial para a elección da narrativa curta ferriniana como obxecto de estudo nesta tese, e é a *riqueza simbólica* da mesma, aspecto no que coincide igualmente toda a crítica. Esa abundancia de materiais simbólicos revélase en varios indicios, moitos relacionados cos aspectos detallados antes, como coa arela renovadora do repertorio literario galego. A riqueza simbólica que posúe a obra ferriniana despréndese da importante *variedade formal*, que se deduce de trazos como:

- A existencia dunha gran *variedade temática* e, por extensión, tamén unha gran experimentación cos estilos na súa obra. Nos relatos atopamos desde contos que se enmarcarían dentro do xénero fantástico, ata cadros nos que a realidade abafante pesa como unha lousa sobre os personaxes; pódense

atopar desde relatos redactados a modo de carta ata monólogos monolíticos ao estilo “corrente de consciencia”.

- A invención dunhas *xeografías literarias propias*. Ferrín crea un cronotopo no que se localizan moitas das súas obras, ou que remiten a el, ao mundo de Tagen Ata, nos que moitos recoñecían “a nosa realidade nacional” (Amor Couto, 2002). Ademais dese universo, existen outros, non recorrentes, de carácter distópico, como os que se materializan nos relatos “O templo” (POH), “Partisán 4” (CN) ou “Labirinto” (CN), que lle serven para exemplificar a súas fábulas de *política-ficción*, tanto como o espellismo apocalíptico do conto “O dique de area” (POH).
- As case infindas referencias a outras literaturas que fan da lectura da creación ferriniana un lugar de confluencia de moitas tradicións, de moitas voces, de varias mitoloxías e, por certo, de encontro de imaxinarios distintos. Todos estes *ascendentes* achegan evocacións e bagaxes propias que resoan na obra de Ferrín.
- O exercicio de autorreferencialidade que obriga ao lector a seguir ao escritor, a manter a atención esperta para atopar esas relacións que se establecen entre algunhas obras. En relación coa creación dun cronotopo propio e coa autorreferencia, está tamén a produción dun *macrotexto* como un dos atributos máis característicos da súa obra.

Como a totalidade da obra de Ferrín –que, por outra parte, aínda está en construción, pois segue a publicar, sobre todo artigos en revistas e xornais– sería excesiva para este traballo, optamos por seleccionar, da obra completa, o eido da narrativa breve, por ser un campo amplo abondo en canto á súa extensión no tempo e posto que o número de contos ascende a 60. En canto á dita extensión temporal, as datas de publicación dos relatos breves chegan desde o temperán comezo da súa produción narrativa no ano 1954 (cando era un escritor novel) ata 1997, momento no que Ferrín xa é un escritor consagrado e recoñecido. Posto que abrangue nada menos que un amplo lapso de 43 anos, proporciona unha suficiente amplitude de perspectiva para poder acometer a “caza do mito”

(Durand, 2012: 106) e discernir as grandes redundancias que compoñen o discurso de Ferrín, no que, como antes se explicou, reverberan certos temas “obsesivos” ou recorrentes.

Así o corpus estudado quedaría resumido nos seis volumes de narracións curtas –que acadan desde 1958 ata 1991: *Percival e outras historias* (1958), *O crepúsculo e as formigas* (1961), *Elipsis e outras sombras* (1974), *Crónica de nós* (1980), *Amor de Artur* (1982) e *Arraianos* (1991)–. A estes volumes sumaríanse tamén os tres relatos soltos –“Medo” (1954a), “Chumbo e mortes” (1954B) e “O avellón” (1954c)– publicados en 1954 na revista *Litoral* (Acuña, 2012: 14) baixo o pseudónimo Laín Feixóo; o relato “Lanzarote ou o sabio consello” (1997b), publicado en *A Trabe de Ouro* e finalmente, o conto “Tristán o Roxo” (2010) publicadO na revista *Grial*, aínda que o texto data de 1958, polo que debemos de consideralo contemporáneo á saída do prelo de *Percival e outras historias*, libro no que o propio autor suxerira non incluílo, por consideralo de menor calidade.

Ao longo da tese refírese, ao lado do título de cada relato, o volume no que vai publicado, conforme ás seguintes abreviaturas:

(POH) *Percival e outras historias*, Vigo: Xerais (1994).

(CF) *O crepúsculo e as formigas*, Vigo: Xerais (1996).

(ES) *Elipsis e outras sombras*, Vigo: Xerais (1995).

(CN) *Crónica de nós*, Vigo: Xerais (1992).

(AA) *Amor de Artur*, Vigo: Xerais (1991).

(ARR) *Arraianos*, Vigo: Xerais (2000).

O estudo mitocrítico permite extraer gran información dunha referencia limitada a unha pequena peza, como pode ser un poema ou un conto. Pero o propio fundador da disciplina mitocrítica, advirte nun artigo no que resume os criterios fundamentais desta escola, que para optimizar os esforzos das persoas interesadas na aplicación do seu procedemento, prescribe, precisamente, a procura dunha mínima amplitude na extensión da obra a analizar, posto que así se multiplican dun xeito exponencial as oportunidades de atopar os “sinalamentos” do *sermo mythicus* (Durand, 2012: 106). Nun terreo amplo é máis doado seguir a pista do mito. A escolla, pois, dun corpus tan amplo como o que

se selecciona para este estudo, obedece á intención de obter unha visión máis precisa dos elementos que compoñen o imaxinario mítico do autor de Vilanova dos Infantes, garantindo o rigor da mesma en base ao feito de se sustentar nun amplo período de tempo, desde os primeiros relatos que saíran soltos na revista pontevedresa *Litoral*, aló polo 1954, ata o último, publicado –por agora– na revista *A Trabe de Ouro* (1997), do que obtemos que esta investigación abrangue un espazo de tempo de 43 anos, achegando, así, unha ampla perspectiva diacrónica.

1.3. Estado da cuestión.

Como xa se indicou máis arriba, o corpus estudado nesta tese corresponde coa narrativa curta Méndez Ferrín e tamén se explicou antes o porqué da escolla dun corpus tan amplo, en función dos requisitos mínimos para a realización dunha análise correcta desde a mitocrítica.

Porén, repasando o estado da cuestión, os traballos académicos realizados sobre a narrativa ferriniana e dando por sentada a canonicidade do autor dentro do repertorio, tamén se observa que, por unha banda existe unha boa chea de estudos que fan referencia á obra de Ferrín –sobre todo á poesía e á novela–, mais tamén unha relativa escaseza de investigacións consagradas á súa narrativa curta e que teñan en conta toda a produción. Ben é certo que, aínda que algún dos estudos citados non verse directamente sobre os contos, acaba tendo en conta e analizando algún aspecto, debido, sobre todo, ao comentado carácter macrotectual da súa obra.

Sínálanse, en primeiro lugar as teses de doutoramento, segundo a data de presentación, e xa que consideramos estes os traballos de maior calado, farase unha breve descrición do tratado en cada unha delas. Máis abaixo se inclúen algunhas publicacións académicas nas que se analiza máis dun relato da narrativa breve e que son estudos de referencia hoxe para abordar a obra ferriniana. O resto de traballos dedicados á obra de Ferrín que son tidos en conta nesta investigación se citan na Bibliografía xeral. Así existen teses de doutoramento que tratan da narrativa breve ferriniana, aínda que sexa en parte:

Flávio Garcia (1999) *O Realismo Maraviloso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*". Garcia recoñece que a

descuberta da obra de Ferrín está no celme non só da súa tese, senón tamén da formación do grupo de investigación sobre o insólito na literatura que el alenta no Brasil⁴. Na súa tese examina, desde o comparativismo e a Historia das Mentalidades e tamén das teorías sobre o xénero fantástico, para comprobar como dous autores, Mário de Carvalho e Méndez Ferrín, fan uso de certos recursos estéticos a fin de establecer unha revisión crítica das identidades nacionais respectivas, unidas ambas polo *atlantismo*. Garcia usa como paradigma da obra ferriniana para o seu estudo o relato “Fría Hortensia” que pecha o volume *Amor de Artur* (1982).

María Xesús Lama López (2001) *O celtismo e a Materia de Bretaña na literatura galega: cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín*. María Xesús Lama pescuda no tratamento que se fai do celtismo e da Materia de Bretaña desde unha perspectiva construtivista do concepto de nación, a través das obras de Pondal, Cabanillas, Cunqueiro e Méndez Ferrín, concedéndolle a este último unha preponderancia que xa se pode conxecturar desde o epígrafe da tese. Lama asígnalle á ficción ferriniana a culminación da construción dese contradiscurso histórico. A Teoría dos Polisistemas de Even-Zohar é o recurso mediante o que a autora revisa e avalía a evolución do mito celtista como un dos elementos vertebradores da constitución do sistema literario galego desde unha posición de subalternidade respecto ao español ata a actual, de centralidade. Para acadar esta panorámica, Lama percorre, en relación á obra de Méndez Ferrín, desde *Percival e outras historias* (1958) ata *Bretaña, Esmeraldina* (1987) (Lama, 2001: 18).

Anxo Angueira Viturro (2006) *BRETAÑA, ESMERALDINA e o sistema literario galego*. Angueira toma como punto de partida a estrutura labiríntica da novela para achegarse ao universo ferriniano e demostrar, mediante a interpretación das relacións entre campo literario e campo político, que esta novela está artellada coa “vocación de intervir decididamente no sistema literario galego” (Angueira, 2006: 9) e que esta intervención se produce desde unha literatura de altísima calidade, pero que, precisamente por iso, require unha gran competencia dos lectores.

⁴ Tal e como explica el mesmo na entrevista (Matangrano e Garcia, 2014: 185) que lle realizou Bruno Anselmi Matangrano.

María López Sáñez (2006) *A descrición topográfica, o seu papel na construción dun imaxinario cultural no discurso literario galego (Cantares gallegos, Arredor de si e o ciclo textual de Tagen Ata)*. A tese de López Sáñez, elaborada desde unha perspectiva ideolóxica e do imaxinario próxima á de Roland Barthes (López, 2008: 18), foi adaptada para a súa publicación por Galaxia, tras recibir o premio de ensaio “Ramón Piñeiro” 2007, nun volume titulado *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio*, que é co que aquí traballamos. López Sáñez inicia ao lector sobre o xeito en que a paisaxe nace como creación cultural, analiza cales son as con funcións ideolóxicas e os usos que, sobre todo, por parte dos movementos nacionalistas, se fixeron dela como elemento lexitimador e cohesionador do colectivo. Analiza tamén como se reflicten eses usos na literatura galega, e para iso pescuda no uso da paisaxe nas obras de tres autores que, evidentemente, son “exemplos significativos” (López, 2008: 95) porque pertencen ao canon: Rosalía de Castro, Otero Pedrayo e Méndez Ferrín. No caso de Ferrín a análise circunscríbese ao textos nos que se desenvolve sobre o ciclo de Tagen Ata.

Hai noticia tamén de que existe outra tese en realización, inscrita na Universidade Rennes 2, de Olga María Novo Presa co título *Le rêve d'une Armorica Galaica, images de la Bretagne dans la littérature galicienne* e que atinxiría en parte á obra de Ferrín.

Desde a crítica académica os relatos curtos son abordados tamén, pero en xeral, dun xeito fragmentado, posto que os estudos sobre a súa narrativa breve adoitan tomar como materia de exame un relato en particular. Como se indicou máis arriba, cabe aquí citar aquelas publicacións académicas que analizan a narrativa breve ferriniana, en parte ou na totalidade da produción que había no momento, e que agora son estudos de referencia para outros investigadores desta materia e, por descontado, para esta pescuda (López, 1990; Forcadela, 1993; Blanco, 1994; Cao Míguez, 1999; Garcia, 2004).

Se cadra a estes traballos de referencia habería que engadir algún máis, como o que sobre a Nova Narrativa fixeron Camiño Noia e Antón Capelán, o de Carmen Blanco “Da escritura e da revolución narrativa en Xosé Luís Méndez Ferrín” (1992), os de Chus Lama “A materia de Bretaña en *Amor de Artur* de Méndez Ferrín”(1997) e “O Percival libertador de Xosé Luís Méndez Ferrín” (2002), o de Anxo Tarrío “A semántica difuminada de Méndez Ferrín” (1983) ou

o de Xesús González Gómez “A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia” (1995), incorporacións que, para non deixar fóra outros tamén imprescindibles, farían a lista excesiva e tampouco cumpren coa premisa do intento de abranguer toda a produción da narrativa curta ferriniana.

O estudo introdutorio á escolma *Contos*, realizado por Sonsoles López (1990¹⁹⁸⁸) está enfocado como introito á unha selección de relatos e está realizado basicamente seguindo os principios metodolóxicos da narratoloxía de Genette. Como é anterior, tampouco inclúe o último volume publicado polo autor, *Arraianos*, pero tampouco ningún dos contos publicados soltos na revista *Litoral* (estes relatos non se contemplan en ningún estudo, excepto na tese de Angueira, que tampouco versa concretamente sobre os contos).

Outro estudo feito sobre a narrativa breve é o de Ana Cao Míguez publicado en 1999 na revista *Galicia desde Salamanca*. Neste traballo, titulado “Revisión da narrativa curta de X. L. Méndez Ferrín”, a autora chega a interesantes conclusións como a de que na obra de Ferrín latea o espírito do “irracionalismo nietszcheano” (Cao, 1999: 17) ou que debemos entender a adscrición da produción ferriniana á Nova Narrativa, non nun xeito estrito, senón “máis aló dos paradigmas” (Cao, 1999: 28). Malia a brevidade do artigo, a autora executa unha aproximación sobre todo aos contidos que se atopan na obra ferriniana, aínda que tampouco analiza os relatos de *Arraianos*, o último volume publicado do autor ourensán, nin ten en conta os relatos que Ferrín publicara na revista *Litoral*.

O imprescindible ensaio de Carmen Blanco (1994) “A espiral permanente. Aproximación á figura literaria de X. L. Méndez Ferrín” aborda precisamente iso, un achegamento moi completo tanto á obra como ao decurso vital do autor. Blanco, seguindo un fío temporal, vai accedendo e desvelando os recursos formais e os eixos temáticos do autor, desde unha lectura profunda e crítica, que xa desde o principio, advirte a existencia en Ferrín dunha fonda arela pola procura das orixes “e o sentido de todo e, como non, da vida da persoa e do recorrer da nación” (Blanco, 1994: 13). Aínda que pon de relevo a importancia da narrativa breve, esta análise abarca tódolos aspectos da produción literaria de Méndez Ferrín, e, na medida en que aspira a ser un estudo xenérico do universo do autor, loxicamente, non se demora no exame dos contos.

Como se citou antes, no Brasil, baixo a dirección de Flávio Garcia, realizáronse varios traballos de mestrado dos que é obxecto de estudo a narrativa ferriniana e que tamén citamos na Bibliografía.

1.4. Obxectivos e organización da tese.

Esta investigación persegue a consecución de dúas achegas. Por unha parte abrangue, por primeira vez, o estudo particular de **toda a narrativa curta ferriniana** da que temos noticia ata agora. Ademais, supón unha innovación na medida en que se adopta unha **perspectiva crítica inédita** no ámbito crítico galego, da que coidamos obter unha interpretación, se non anovada, cando menos, orixinal, da obra dun autor capital para o século XX galego.

Emporiso, é preciso advertir de que tampouco se vai analizar cada relato, un por un, posto que non é necesario atinxir neste tipo de traballo unha referencia detallada de tódolos relatos. Por iso, seguindo o método durandiano, somentes se toman en consideración os relatos que acheguen algún tipo de información mítica e, por suposto, farase referencia a aqueles que presenten algunha característica que se poida interpretar como signo ou evidencia do mito subxacente. Para organizar estes sinalamentos, Durand propuxo a disposición destes signos, evidenciados sobre todo polas redundancias, en **mitemas**. O mitema, é dicir, a unidade miticamente significativa máis pequena do discurso (Durand, 2013: 344), é un concepto tirado da exemplificación que en *Antropoloxía estrutural* fai Lévi-Strauss do mito como discurso dilemático, tomando como paradigma o mito de Edipo. O mitema constitúe para Durand unha idea moito máis ampla que en Lévi-Strauss, e pode aparecer reflexada tanto nun obxecto como nunha estrutura arquetípica. Para Durand consiste nun “átomo mítico” de natureza estrutural (que, mentres que para Jung é arquetípica; para Durand, é esquemática) cuxo contido pode ser, de xeito indiferente, un *motivo*, un *tema*, un *decorado mítico*, un *emblema* ou unha *situación dramática* (Durand, 2013: 344). Dito isto, retomamos a descrición dos presupostos epistemolóxicos desta investigación, posto que os conceptos básicos de mitocrítica que non foron expostos nesta Introducción serán especificados no capítulo 2, consagrado á descrición do método mitocrítico de Durand.

Pártese, daquela, desta centralidade manifesta da obra de Ferrín no sistema literario galego. No capítulo 3 desta tese procúrase facer unha revisión xeral da obra ferriniana no seu contexto sociocultural, cunha especial referencia á recepción crítica da súa narrativa breve. O obxectivo deste capítulo non é facer un traballo exhaustivo sobre o recibimento positivo ou negativo de cada obra en particular, senón que os datos recompilados arredor deste tema, servirán para ilustrar a importancia do discurso do aparato crítico académico e xornalístico, para que a sociedade –o gran público–, receptora nun segundo orde destes estudos, noticias e recensións, sitúe ao escritor nunhas coordenadas determinadas, e tamén para que se faga un *prexuízo* sobre o que supón a súa produción. Así, poderíamos presupoñer que, a través desas cartografías que a crítica xornalística e académica, que en moitos casos son as mesmas persoas, o gran público –lector e non lector, que todos coñecen a Ferrín– está en condicións de “admitir” as supostas “achegas” de Ferrín ao sistema literario, que ficarían como puntos de inflexión na tarefa “redentora” dunha hipotética Galiza ceibe, estea ou non este público aliñado coas ideas políticas de Ferrín. O feito de poñer a atención sobre este fenómeno da recepción, posibilita unha explicación razoada do xeito en que sociedade e literatura (ou, se se quere, a arte en xeral) se nutren e abastecen mutuamente, nun fluxo constante de temas sociais e históricos á arte, e como desde esta, se restitúen ao colectivo reelaborados e, nalgúns casos, re-mitificados. Así, na segunda parte do capítulo 3, explórase dun modo xeral a presenza do mito na obra ferriniana, preparando o terreo para a análise do capítulo 4. Corresponde á sociedade asumir se máis adiante estes mitos serán entendidos como anécdota literaria ou, en caso contrario, adoptados como propios e incorporados ao patrimonio común. Como afirma Durand (2015: 129) “statiquement comme dynamiquement la théophanie elle-même est animée par la dialectique”.

O gran interese que esperta a obra de Ferrín en Galiza confírmase xa ao revisar as abundantes críticas, recensións, inclusións en antoloxías, etc. que teñen a súa produción literaria por obxecto directo ou indirecto. Porén, tampouco é estraño constatar que, en moitas das críticas, o estilo dos textos ferrinianos sexa etiquetado –aínda pola crítica especializada– de preciosista e mesmo de elitista. Na análise que Carreira (2013) fai do poema “Quen é ela que sobe a encosta de Cortiña Grande” pódese entrever a vontade do autor de se adscribir

a unha tradición literaria culta, que revertería, á súa vez, nun proceso de ennobrecemento, de enalteceamento, do sistema literario galego.

O afán cultista tradúcese no deveso de Méndez Ferrín por atopar un lector “feito a medida” (Tarrío, 1983: 367), e porén, activo, co que “o autor” poida establecer unha relación de cooperación e complicidade que encha de sentido o texto; un lector que sexa capaz de rastrexar aqueles indicios que Ferrín vai deixando “no camiño”, un lector predisposto a colaborar co autor na “interpretación”, coma se dunha partitura musical se tratara, quizais á maneira que Gilbert Durand promove: «Interpretar un texto literario (¡leerlo!) como una pieza musical, como la tela de una pintura, es un “bello riesgo a correr”» (Durand, 2012: 111).

Non obstante, a concentración sobre a narrativa curta non implica a desatención ao resto da súa obra, sexa prosa ou verso. Aínda que non exhaustivamente, posto que, senón sería un traballo inesgotable, imos ter en conta, cando menos, algúns indicios significativos de autorreferencialidade que se poden detectar facilmente, sempre en relación á redundancias atopadas nos contos, ao longo de toda a obra do autor. Esta estratexia autorreferencial funciona na medida na que se advirte a existencia dos mencionados “personaxes-fío” ou “situacións-fío” que van aparecendo no transcurso da súa produción literaria e que se corresponden con distintos aspectos dese mito latente, son os “**mitemas**”. A detección dos mitemas achega á lectura unha peculiar consistencia baseada na coherencia interna do mito. Esta idea da escrita consciente dun macrotexto adoitase sancionar co argumento da creación dun mundo propio, como é o cronotopo (Bakhtin, 1989) de Tegen Ata; emporiso, o macrotexto non se limita nin a certas “personaxes-fío” nin a certas “situacións-fío”, todas elas marcadas polo fenómeno da *recorrenza* –e, nalgúns casos, por adoptar esquemas sorprendentemente idénticos–, senón que ademais existe un “relato”, un mito subxacente que contribúe á conformación e á percepción dese macrotexto como tal.

Estes indicios rexistrados no capítulo 4 son principalmente os que se agrupan baixo o influxo de catro grandes mitemas que, sucintamente, se describen a continuación:

- a) A reiteración do tema do **conflicto paterno-filial** (4.1) no que se manifestan algunhas pautas comúns, como pode ser a ausencia de figuras femininas, e mesmo situacións-tipo de gran potencia simbólica, como o velorio do pai.
- b) A existencia de certas tramas temáticas que se repiten en distintos relatos, relacionada co **sacrificio** (4.2) como, por exemplo, a do motivo do preso na cadea (preso político sometido a torturas), en relatos como “Philoctetes” (POH) ou “Animal” (CN) e en novelas como *Bretaña Esmeraldina* ou *Arnoia, Arnoia*.
- c) Existen bastantes personaxes (ou situacións) que reproducen un modelo de busca, de **queste** (4.3) nos que destacan principalmente dous tipos: os personaxes heroicos e certas personaxes femininas. Son personaxes á procura, nos que se revela un fondo simbólico común que remite a distintos conceptos, entre os que destacarían os de “ciclo” e “soberanía”.
- d) A **relación entre lector e escritor** (4.4) parece estar representada nun extraordinario proceso de “transmigración” das almas a través de corpos como mecanismos transmisores que, como os textos, desempeñan un interesante e hermético papel de intercesores.

Nos parágrafos anteriores tentábase resaltar varios aspectos fundamentais para interpretar a posición desde a que o autor parece concibir a súa obra en relación co sistema literario no que esta se enmarca: a autopercepción do autor de estar a producir un *único texto* (macrotexto) en diálogo con outros textos da tradición propia e allea; o uso do xa citado compoñente *autoreferencial*, mediante o que o autor, en certo modo, “obriga” ao lector a estar ao corrente da súa obra; unha intención *renovadora* tanto a nivel formal como de contido; e o profundo e manifesto compromiso do autor co devir histórico de Galiza, compromiso que, ademais de no seu traxecto vital, tamén é un elemento esencial para interpretar a súa obra e que corresponde coa vontade –sexa consciente ou inconsciente– do propio Ferrín de vertebrar un proxecto de *revisión* da identidade nacional galega, que se pode albiscar no seu discurso

literario e que pasa, inevitablemente, pola intervención desde o ámbito político; non se pode esquecer que a súa tese de doutoramento descansa sobre a premisa de que a literatura galega –e polo tanto, o noso sistema cultural– viña sendo descrita desde unha perspectiva allea, a castelá, (da que se calcaron, por exemplo, as periodizacións) e que é preciso renunciar a esta óptica e achar unha teoría de noso que realmente sexa específica e representativa.

A obra de Ferrín está pois, situada, nunhas coordenadas singulares para o estudo non só do(s) mito(s) que subxacen no imaxinario propiamente ferriniano senón tamén para tirar os primeiros indicios sobre cales mitos operan no imaxinario galego da segunda metade do século XX ou cales pretende Ferrín que operen, en canto que esta obra se sitúa nun lugar central do sistema literario galego no seu tempo. Esta tese límitase a un estudo mitocrítico, e, polo tanto, abre unha vía para o subseguinte estudo mitoanalítico en comparación co mito subxacente o das obras doutras autoras ou autores contemporáneos a Ferrín, para constatar se neles late a mesma mito, e se, en efecto, se trata dunha cunca semántica, todo e que en bastantes escritores galegos advírtese, cando menos, unha extraordinaria atención á Materia de Bretaña (Darío Xohán Cabana, Suso de Toro, Begoña Caamaño, Carlos Reigosa, etc.) que ben se pode interpretar como unha identificación profunda de aspectos da sociedade galega do momento cos que se tratan na devandita Materia de Bretaña⁵. Daquela, con esta investigación ábrese a posibilidade dunha mitanálise futura do sistema literario galego, no marco temporal da segunda metade do século XX. A este traballo, xa que logo, correspóndelle poñer o primeiro chanzo para desvelar o mito (ou mitos) que emerxe na obra do autor de Vilanova dos Infantes, mito en base ao que encetar o estudo do nivel cinco, en relación aos *seis niveis da información da "narración"* que formulara Gilbert Durand (2012: 107-108) e que se explican no capítulo 2.

⁵ Resulta esclarecedora neste aspecto a tese de María Xesús Lama López, na que xa ao comezo, se afirma que o mito celtista de Galiza “funciona a partir do momento en que a nacionalidade galega adquire o estado de existencia natural, e non de construción ideolóxica [...] O cambio na recepción do mito celtista ten unha repercusión inmediata na súa representación literaria” (2001: 12) e, polo tanto, “non se manifesta na literatura ata que está plenamente aceptado nos estudos históricos” (2001: 12). Porén, o interese que esperta a súa obra en Galiza confírmase xa botando unha primeira ollada, ao revisar as críticas, recensións, inclusións en antoloxías, etc. que teñen a súa produción literaria por obxecto directo ou indirecto.

O achado do mito dominante nunha obra, xa que logo, proporciona acceso á hipotética “cunca semántica” formada pola cosmovisión dun tempo e lugar determinados, despois da que, e xa como última instancia, se pode inferir cal é a dinámica do mito en tódalas súas gradacións e do calado deste no imaxinario.

Blanca Solares Altamirano, unha das tradutoras ao español de Durand e recoñecida investigadora mexicana do fenómeno do mito, resume o concepto de “imaxinario” en Durand, como substrato básico da vida mental a partir da que o ser humano interpreta o mundo que o rodea:

El imaginario, esencialmente identificado en su concepción con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, constituye, de acuerdo a su pensamiento, *el sustrato básico de la vida mental* que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la mera *praxis* instrumental, alude a una *dimensión del anthropos* a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su cultura. (Solares, 2011: 13).

Tanto a crítica especializada como o propio autor teñen incidido en que Ferrín sempre está a escribir o mesmo texto, a tecer na mesma tea e, cada poema, cada conto, cada novela, vén formar parte dese tecido, do macrotexto mencionado antes. Esta vontade unitaria confírelle a cada peza un valor engadido –ademais do interese particular que teña xa de seu como o é por constituírse nunha obra redonda, finita, rematada, respectando a esencia de instantaneidade que caracteriza este xénero– en relación con ese macrotexto, no que conforme se vai avanzando vanse atopando, como non pode ser menos, certos motivos que se repiten e entrelazan. Por iso, procúrase poñer cada relato analizado en relación co resto da obra do autor e –segundo se indicou antes, e na medida que sexa posible– con circunstancias do devir histórico de Galiza, así como cos textos e autores da literatura universal cos que dialgoa, se corresponde ao caso. Sustentaranse estas relacións hipotéticas no elemento unificador que, *a priori*, se pode entrever en certos nexos como poden ser elementos temáticos reiterados.

Así a hipótese que sustenta esta tese baséase no suposto de que na obra de Ferrín hai temáticas que se encontran obsesivamente, máis ou menos

desenvoltas, en diferentes etapas da súa produción literaria. Esa reiteración é a base do relato ferriniano, no sentido máis amplo deste termo; é a base do *sermo mythicus*, para Gilbert Durand, quen ademais afirma que o mito pódese traducir como “un patrón da psique humana” e que, por iso mesmo, o mito é un relato “elaborado” do autor e do seu tempo e lugar:

El mito sería de alguna manera el “modelo” matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la *psiqué* del *sapiens sapiens*, o sea la nuestra. Es necesario, por lo tanto, investigar cuál –o cuáles– mitos más o menos explícitos (¡o latentes!) animan la expresión de un segundo “lenguaje” no mítico. ¿Por qué? Porque una obra, un autor, una época –o al menos “un momento” de una época– está “obsesionado” (Ch. Mauron) de manera explícita o implícita por uno (o unos) mitos que dan cuenta de manera paradigmática de sus aspiraciones, de sus deseos, de sus miedos, de sus terrores (Durand 2012: 106).

O mito é un relato en si mesmo e o relato é a expresión natural do mito. O caudal informativo do mito supera calquera outra vía, o mitólogo Losada Goya, (2013) afirma que “el mito nos sugiere mucha más información que la que contiene un signo, el mito va más allá de la imagen, del signo, porque es un relato”, e ademais percorre os conceptos que se circunscriben na palabra *mito*:

En griego la palabra *μῦθος* significa “relato, fábula, historia, palabra”. También significa lo contrario. La voz etimológica *ἄσπετος* significa “silencio”. De tal manera que el mismo mito tendría una significación contradictoria; sería la palabra silenciada.

Hay un misterio en todo mito. El mito nos envía a los misterios más próximos de lo que somos nosotros, qué somos nosotros, de dónde venimos, para qué estamos aquí, adónde vamos. El mito tiene una voluntad explicativa. Queremos explicarnos lo que somos. Queremos explicar el mundo, el mito de la creación del mundo, en el *Génesis*, por ejemplo, el mito del *Apocalipsis*... Son quizá, los dos mitos más grandes que haya, o más importantes, o más fundacionales: el mito cosmogónico y el mito escatológico, que nos envían al comienzo y al final. (Losada, 2013).

E o xénero idóneo para explicar o mito é o narrativo; mais non a narración expositiva e razoada, senón a narración que tangué tamén na lírica, a que é capaz de *espertar* soños nas persoas e nos pobos; e esta é a narración literaria. Moitos destes relatos de Ferrín caracterízanse por ter unha clara vocación mítica, vocación que desborda o texto do relato e que remite a un discurso, a unha obra, a unha mirada nova cara o pasado e o futuro.

Como xa se explicou, aténdese en particular aos contos, pero é inelutable facer referencias a outro tipo de xéneros literarios que o autor cultiva, como a poesía e a novela, e aos que a súa narrativa curta fai referencia directa, nalgúns casos e indirecta, noutros. Tanto os seus referentes literarios endóxenos como os exóxenos, dos que resalta o seu eclecticismo, proporcionánnos ademais a ocasión de facer un estudo dos mecanismos de intertextualidade que operan na súa obra.

En resumo, abórdase esta investigación sobre o mito subxacente na narrativa curta de Méndez Ferrín coa vocación de crear un espazo de reflexión sobre o fenómeno identitario, nacional e individual (pois neste fenómeno parece estar un dos polos da teima ferriniana), na segunda parte do século XX en Galiza, partindo da obra dun dos autores máis relevantes desta etapa, Xosé Luís Méndez Ferrín, e de remarcar a ligazón que existe na súa creación entre o eido literario e o eido sociohistórico, a través da interpretación dese mito –ou mitos– latente. Procurarase que esta pescuda abra as vías necesarias para explicar e alumiar moitas facetas escuras aínda na obra de Ferrín, mais tamén para acadar unha visión o máis ampla posible deste proxecto de construción (ou reconstrución) da identidade nacional e tamén da abstracción introspectiva que require a indagación da identidade individual, un proceso de calado tan complexo como o primeiro.

A complicada rede que se observa, que entretece transversalmente literatura e identidade (nacional e individual; en canto ao despregue que se realiza de relacións “literatura – identidade nacional” como literatura do “Nós”, e “literatura – identidade”, como literatura do “Eu”), e certos motivos máis que se detallan nos capítulos seguintes, impelen a conxectar a hipótese da existencia de dous mitos subxacentes. Dous mitos que están en tensión e en diálogo, dous mitos que se alternan e se conxugan: o mito de Edipo e o mito de Hermes. Sendo o mito hermético o que se presenta con máis vitalidade, o mito “forte”, en base á

potencia, á reiteración de mitemas, e á capacidade significativa; e, en tensión con mito de Hermes, preséntase, cun menor vigor e persistencia, pero cun peso específico notable, o mito de Edipo.

2. O MÉTODO MITOCRÍTICO.

A esolla dos fundamentos teóricos é transcendente para encadrar o enfoque desde o que se enxerga a interpretación dunha obra de arte e para facilitar a comprensión das múltiples posibilidades interpretativas e dimensións semánticas que esixen e reclaman visibilidade. Para afondar nos textos do corpus proposto precísase de máis dunha abordaxe teórica, por mor de explicar as múltiples facetas que posúen e tamén a fin de ofrecer unha análise máis atenta á complexidade dos significados suxeridos. A interpretación debe apoiarse en diferentes disciplinas, que fagan posible a constatación desa multiplicidade de perspectivas. Esta multiplicidade de planos de análise, precisamente, é un dos principios nos que se asenta a mitocrítica, tal e como a proxectou Gilbert Durand⁶.

Fora afán do propio Gilbert Durand que a teoría e método que estaba desenvolvendo acadara unha abordaxe *global* do obxecto de estudo, o *anthropos*, inaugurando unha nova etapa na investigación das ciencias humanas, caracterizada polo seu aprestamento para un “novo espírito antropolóxico” transversal, concibindo e reconsiderando como *homo symbolicus* ao *sapiens* (Wunenburger, 2008: 21).

Á hora de afrontar a esexese do corpus delimitado para a pescuda, a nosa intención é a de aprehender o que hai de “simbólico” na actividade estética e artística, a través das proxeccións do estruturalismo figurativo; e ademais captar a complexidade do diálogo que se establece entre o produto da capacidade creadora do(s) individuo(s) e a época na que esta se enmarca, a través da mitodoloxía (o estudo do mito a través da mitocrítica e a mitanálise). A arte ten a capacidade de achegar, resucitar, reinventar novas “mitoloxías”. Falamos de reinvención, en lugar de invención, posto que, desde a escola mitocrítica se asume a descuberta de Eliade dunha “reescritura” persistente dos mesmos temas:

⁶ Gilbert Durand concibe a súa proposta metodolóxica como unha *summa* das disciplinas humanas que atinxen o estudo global do *anthropos*, desde os aspectos psicolóxicos dos que, en gran medida, é debedor de Jung, ata os estudos sociais de Dumézil, por citar dous dos antecedentes máis significativos. Durand sempre se declarou discípulo de Gaston Bachelard.

Los mismos argumentos que se desenvuelven en el mito de tiempos arcaicos se actualizan en la novela y en el conjunto de relatos culturales modernos, el arte, las ideologías y la historia. Porque, de alguna manera, las mismas preguntas que atormentaban al hombre desde su origen no han dejado de atormentarlo hoy: quién soy, de dónde vengo, qué hay más allá de la muerte, de dónde el mal (Solares, 2013: X).

E nos ecos das respostas a esas preguntas eternas, aparece a resonancia do mito. É máis, Durand chega a antepoñer a capacidade do “desexo” ou soño mítico para configurar a realidade antes que a propia historia, que quedaría en certo modo subordinada ao mito. Para Durand a eiva da civilización occidental é principalmente a desvalorización da información que achega a imaxe desde a iconoclasia “endémica” do pensamento cristiano (Durand, 2000: 23-24), pasando pola escolástica medieval, pero sobre todo a partir do “método”⁷ de Descartes, e a conseguinte apreciación da escritura, ata doutrinas como o racionalismo, o cientifismo ou o historicismo, que deprecian totalmente o imaxinario e o pensamento simbólico (Durand, 2000: 28); ao longo da Historia o mitólogo observa movementos de resistencia do imaxinario que culminan no século XX en correntes como o simbolismo, o surrealismo ou o dodecafonismo na música (2000: 44-45).

Pero emprender a procura do mito que opera nun momento dado, nun cadro ou nun texto, precisa dun traballo científico, analítico; dun método que posibilita este tipo de análise, a “caza do mito”, como designou Durand ao proceso mitocrítico. A base teórica que resume o mitólogo no artigo “La mitocrítica, paso a paso”, consiste fundamentalmente, en delimitar o terreo –o corpus– para procurar e atopar os indicios –os sinalamentos–. O seguinte sería observar como varía a representación do mito. Tamén proclamou que a mitocrítica será máis eficaz sobre terreos vastos, posto que vai dar lugar a máis *sinalamentos*. Pero ¿sinalar que? Para o mitólogo de Grenoble aquilo que funda o mesmo *sermo mythicus*: a redundancia. A redundancia posibilita o arranxamento dos seus elementos (mitemas) en “paquetes” (constelacións ou enxames) que riman “obsesivamente”, conferíndolle un simbolismo superposto

⁷ Todos estos sistemas de pensamento avogan por unha única vía de acceso ao saber: a razón mediante a palabra.

á “obriña solta” –á manifestación artística individual–, desvelando o fío diacrónico do discurso. (Durand, 2012: 106).

A receita que achega Durand para contabilizar estes elementos afástase do presunto “tecnicismo” dos métodos cuantitativos para cingirse ás posibilidades interpretativas que achega o método a un enfoque cualificativo, concentrando a atención nos temas obsesivos que se revelan nesas redundancias “diferenciais” e que confiren unha coherencia “sincrónica” ao relato. Así, para unha análise exhaustiva, débese atender aos seis niveis de información que se advirten no relato narrativo (Durand, 2012: 107):

- 1) O simple título.
- 2) A obra de pequena dimensión (soneto, bosquejo, conto, etc.).
- 3) Unha obra de grandes dimensións (novela, volume de contos, etc.).
- 4) A obra completa dun autor.
- 5) A reflexión sobre a época histórica para discernir “cuncas semánticas”.
- 6) O descubrimento da “dinámica do mito” en tódolos seus matices.

Canto máis se amplía a escala do obxecto de estudo, máis redundancias se revelan, pero tamén máis o “mito directriz” se volve difícil de distinguir doutros elementos que o ocultan. Por iso o propio Durand recoñece que é bo utilizar unha obra “mediana”, posto que da pequena obtense un simbolismo parcial, pero na análise dunha obra excesivamente extensa é máis complexa a tarefa de atopar o mito vertebrador.

É difícil ponderar dentro destas marxes o corpus elixido, a narrativa breve de Xosé Luís Méndez Ferrín, mais poderíase considerar máis próximo ao nivel catro, posto que está máis cerca da obra completa (nivel 4) que, evidentemente, dunha novela (nivel 3). Como se sinalou no limiar, estamos a pescudar sobre un intervalo de tempo longo dabondo, de 37 anos. Ademais, a poética ferriniana ofrece a particularidade de conformar claramente un macrotexto, polo que poderíamos tomar a opción de estudo da narrativa breve como un óptimo “mostreo estratificado” da súa obra, por moito que se deixe unha porta aberta para o posterior estudo dos sinalamentos detectados no resto da obra do autor. Inda que a base da investigación vai ser o corpus mencionado, isto non exime de que o resto da obra ferriniana, sobre todo a produción poética e novelística,

sirva como referencia que intensifique e consolide a presenza dos mitemas estudados.

Así, consideramos axeitado para esta tarefa botar man da mitocrítica (Durand, 1992) que fundou Gilbert Durand, fundamentando o noso estudo no traballo monumental baseado na súa tese de doutoramento, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1992) e noutras obras sucesivas, que citamos na bibliografía. Durand non só elabora, segundo describimos antes, un método analítico para penetrar en calquera cunca semántica, senón que tamén cuestiona o paradigma epistemolóxico das humanidades –ancorado no positivismo–, achegándoo a outras posibilidades menos encorsetadas e mecanicistas.

Esta elección vén dada sobre todo pola capacidade de achegamento aos diferentes ámbitos de estudo e tendo en conta disciplinas complementarias tan significativas coma a antropoloxía ou a psicoloxía –ademais doutras máis propiamente hermenéuticas, por suposto–, non constringidas ao eido literario. É moi oportuna ao caso a descrición da metodoloxía que fai Jean-Jacques Wunenburger, membro tamén do Círculo de Eranos, como Durand, e un dos seus principais sucesores (Solares, 2012: 120), no Prólogo a *Lo imaginario*:

Marcado por las orientaciones y los resultados de las investigaciones de Mircea Eliade, de Gaston Bachelard y más tarde de Henri Corbin, Gilbert Durand ha puesto en marcha una metodología original de acercamiento a lo imaginario (el estructuralismo figurativo), que ha sabido conciliar el rigor del estructuralismo de los años sesenta (heredado de Claude Lévi-Strauss) y la profundidad de las significaciones propias de las corrientes hermenéuticas (Paul Ricoeur, entre otros). Porque lo imaginario, lejos de estar olvidado en lo arbitrario de las reglas de asociación, como en el caso de la antigua *phantasia*, obedece a una lógica restrictiva, sobre el modelo de las reglas semánticas y sintácticas de los hechos del lenguaje, reforzada por raíces neurobiológicas y componentes afectivos, ya descritos por la psicología de las profundidades. (Wunenburger, 2000: 10).

Desde esta perspectiva adóptase aquí este enfoque teórico para abordar a obra de Ferrín, na que se desenvolven múltiples referencias simbólicas e míticas. É un tópico xa ao referirse á obra do autor ourensán, falar da acuñación dun mito renovado, que lexitime a revisión e a reconstrución dunha indentidade

nacional modernizada. O proceso de (re)construción identitaria –sexa individual ou colectiva– adoita retomar basicamente arquetipos e esquemas herdados. No caso galego é recorrente a apropiación de mitos coma os procedentes das culturas celtas, pero tamén frecuentemente soe fornecese doutros elementos pertencentes á cultura clásica grecolatina ou ao imaxinario mítico propio da cultura galega (xa sexa literario ou non). Para o mitólogo de Grenoble o mito sobrepasa o sentido limitado que lle daban os etnólogos e defíneo como un sistema dinámico que, en resumo, tende a compoñerse en relato:

Nous entendrons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. (Durand, 1992: 64).

Esa tendencia a se compoñer en relato implica unha racionalización previa dos esquemas que integran o mito. Emporiso, para Durand o concepto “mito” non só abrangue o mito propiamente dito, senón que se pode espallar tamén polos contos populares e no relato novelesco:

Ainsi le terme «mythe» recouvre pour nous aussi bien le mythe proprement dit, c'est-à-dire le récit légitimant telle ou telle foi religieuse ou magique, la légende et ses intimations explicatives, le conte populaire ou le récit romanesque. (Durand, 1992: 411).

Xa anticipou o propio mestre de Grenoble que o feito de traballar con conceptos tan amplos (imaxinario, símbolo, arquetipo) podería levantar “sospeitas” de acientifismo ou de falta de rigor se non se demarcan previamente (Durand, 2005: 61). Vexamos a que entidades fan referencia estes conceptos durandianos, segundo os definiu el mesmo, aínda que tamén botamos man para esta aclaración de termos e conceptos básicos da mitocrítica do traballo excelente de prontuario da profesora Fátima Gutiérrez (2012b).

Cando nos referimos a **imaxinario** estamos a falar do sentido máis inmediato do termo: faise referencia a unha agrupación de *imaxes* simbólicas que constitúen a xestación e tamén a síntese dunha cultura. As seguintes descrições ou explicacións dos conceptos están directamente resumidas e

tiradas da *Introducción* de Durand, polo que as seguintes verbas son unha tradución das do mestre de Grenoble e fundador da mitocrítica.

Para Durand o termo **signo** será usado só nun sentido xeral e sen darlle o seu “sentido específico de algoritmo arbitrario, de señal contingente de un significado” (Durand, 2005: 61) e prescinde do uso de **emblema**, posto que para el, no fondo é só un signo (Durand, 2005: 61).

O **esquema** (Durand, 2005: 62) é unha xeneralización dinámica e afectiva da imaxe, constituíndo “la facticidad y la no sustantividad general del imaginario”. O esquema emparenta co “símbolo funcional” de Piaget e co “símbolo motor” de Bachelard. O esquema actúa como nexos de unión –xa non imaxe e concepto, como quería Kant–, senón entre os xestos inconscientes da sensorio-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representacións. Estes esquemas son precisamente os que forman o esqueleto dinámico, o bosquejo funcional da imaxinación. Pero, a diferenza do xesto reflexolóxico –máis teórico e abstracto– o esquema é un *traxecto* nunha representación concreta. Así, Durand declara que aos xestos posturais que se explican na *Introducción* correspóndenlle dous esquemas: o da verticalización ascendente e o da división (tanto visual como manual); e ao xesto do engulimento tamén lle corresponden dous esquemas: o do descenso e o da intimidade; e ao xesto copulativo ou rítmico, o esquema cíclico e mailo de progreso.

A substantificación dos esquemas é o proceso constituínte dos **arquetipos** (Durand, 2005: 62-64) –tamén denominados por outros autores como prototipos, imaxes primordiais, imaxes orixinais, engramas...–, que tamén constitúen o punto de unión entre o imaxinario e os procesos racionais (2005: 63), e que para Jung tiñan un carácter colectivo e innato. Durand asevera que os arquetipos son moi estables, e asocia nunha correspondencia “inmutable” os esquemas da ascensión aos arquetipos da cima, da cabeza ou a luminaria. Os esquemas diiréticos tradúcense en “constantes arquetípicas” como a espada e o ritual bautismal. O esquema do descenso, ao arquetipo do oco, da noite, o “Gulliver”, etc. E o esquema do acurrunchamento aos arquetipos do colo e a intimidade. O que distingue o arquetipo do “simple símbolo” é a súa ambivalencia, a súa universalidade constante e a súa adecuación ao esquema (Durand, 2005: 64). A árbore sería un dos arquetipos que se inscriben dentro do esquema do progreso e, funcionando como símbolo dela, pódese atopar a

columna. A roda sería o gran arquetipo do esquema cíclico, mentres que a serpe sería o símbolo –aínda que moi polivalente– do ciclo. Ao se desprender da súa polivalencia, o símbolo tende a se converter nun simple signo.

Na prolongación dos esquemas, dos arquetipos e os simples símbolos, pódese seleccionar o mito. Entenderemos por **mito** (Durand, 2005: 64-65) un sistema dinámico de símbolos, arquetipos e esquemas; sistema dinámico que, baixo o impulso dun esquema, tende a se constituír en relato. O mito xa é un bosquejo de racionalización, porque utiliza o fío do discurso. O mito explicita un esquema ou un grupo de esquemas.

Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o, como bien lo vio Bréhier, el relato histórico y legendario. (Durand, 2005: 65).

Estes esquemas míticos susténtanse en estruturas complexas de relacións significativas entre o(s) eixo(s) dun sistema e os seus adxacentes, constituíndo diferentes “constelacións” dentro do universo sistémico –que neste estudo vai ser o ferriniano e, por extensión, no sistema cultural galego- moi permeable como veremos ao feito artístico. Xa veremos como isto ocorre, por agora ímonos limitar á descrición do método. Usamos o termo “constelación” no sentido que el mesmo preconizara:

Nous constaterons d’ailleurs que l’organisation dynamique du mythe correspond souvent à l’organisation statique que nous avons nommée *constellation d’images*. (Durand, 1992: 65).

A organización dinámica do mito concerne a miúdo á organización estática que chamamos “constelación de imaxes”. Tamén se constata a existencia de certos protocolos normativos das representacións imaxinarias, ben definidos e relativamente estables, agrupados arredor dos esquemas orixinais, que chamaremos **estruturas** (Durand, 2005: 65) e que o mitólogo define como unha forma transformable, que representa o papel de protocolo motivador para

toda unha agrupación de imaxes e que á súa vez é susceptible de agruparse nunha estrutura máis xeral que chamaremos *Réxime* (Durand, 2005: 66).

Durand parte, daquela, dun postulado fundamental: o da existencia dunha universalidade inherente a estes grandes mitos, que se resumen en imaxes. Para definilas, recorre á imaxe primordial junguiana que non só ten un carácter colectivo e innato, ademais:

Incuestionablemente, la imagen primordial debe estar en relación con ciertos procesos perceptibles de la naturaleza que se reproducen incesantemente y siempre están activos; pero, por otra parte, también es indudable que igualmente se relaciona con ciertas condiciones interiores de la vida del espíritu y de la vida en general (Durand, 2005: 63).

A demostración da universalidade da súa proposición é, en gran medida, a gran tarefa que o mitólogo de Grenoble acometeu ao longo da súa tese de doutoramento, que vería a luz no volume titulado *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969) e no que, establecera as bases do método, bautizado nun primeiro momento coa denominación de “estruturalismo figurativo”. Ao longo deste magno e erudito traballo de investigación antropolóxica, Durand postulou que os símbolos que manexamos non son exclusivamente un produto do contexto social e cultural, senón que ademais dimanan da propia natureza humana, tanto da psique como da bioloxía mesma (o que nos convertía en *homo symbolicus*, que para el supuña a gran diferenza respecto dos outros animais); e que hai unha xénese recíproca “que oscila entre el gesto pulsional y el entorno material y social, y viceversa” (2005: 44). Así, atopa e agrupa tres *reflexos dominantes* ou categorías motivantes (2005: 41) no Homo Sapiens –posición, nutrición e sexo (Durand, 1992: 47-49) que responden a cadansúa motivación antropolóxica e que se condensan nos dous grandes réximes da imaxe: o Diúrno, no que se inscribe o reflexo de posición; e o Nocturno, que abarca os reflexos de nutrición e sexual. Ademais desta aproximación a todos estes conceptos, pódense consultar co esquema que incluíu o mitólogo como “Anexo 2”, titulado “Clasificación isotópica das imaxes” e que se reproduce tamén como Anexo 1 desta tese:

A) RÉXIME DIÚRNO DA IMAXE:

Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai: la nuit ayant une existence symbolique autonome. Le *Régime Diurne* de l'image se définit donc d'une façon générale comme le régime de l'antithèse. (Durand, 1992: 69).

1) A dominante postural.

Este sería o reflexo máis característico dos seres humanos. É a pulsión que nos leva incorporarnos, a poñérmonos en pé e andar e, polo tanto a usar as mans. Ademais, esta pulsión de *verticalidade* favorecerá a percepción dun mundo dual, e tamén o uso da vista (luz - escuridade) e do oído (son – silencio), no que a elevación tamén presupón o risco da caída. Durand insiste en que aquí se trata do “discernimento”, de alumar (a luz fai preciso o límite dos obxectos), de dividir, de separar, de purificar, e tamén de clasificar, no sentido máis amplo destes termos. Trátase, en fin, do dualismo, que configura as estruturas que el mesmo vai denominar “Esquizomorfas” (derivado do grego “fender, dividir”) ou “Heroicas”, posto que o heroe é aquel que se ergue, o que se erixe en antítese respecto do poder. Esta estrutura conforma a totalidade do Réxime Diurno da Imaxe. O mitólogo clasificou en dúas categorías antitéticas estes símbolos:

1.1) As facianas do tempo.

Nesta categoría inclúense simbolismos sobre o tempo, pero cargados sempre negativamente sobre todo polo medo, en contraposición aos das estruturas sintéticas. Serían os seguintes:

1.1.1) Símbolos teriomorfos. Representan a mobilidade do caos primordial, e adoitan ser animais que acosan ou que hai que vencer.

- 1.1.2) Símbolos nictomorfos. Evocan o “lado escuro” das cousas, que se pode materializar tanto nos perigos da noite, como na *femme fatale*.
- 1.1.3) Símbolos catamorfos. Corresponden á percepción da caída como consecuencia do mal, como un castigo.

1.2) O cetro e a espada.

Estes símbolos atópanse totalmente en contraposición cos anteriores, porque o que representan é a antítese daqueles. Durand describiu os tres:

- 1.2.1) Símbolos ascensionais que significarían a vontade de elevación, de inmortalidade.
- 1.2.2) Símbolos espectaculares, que se constituirían sobre todo en base á imaxe da luz, a deuses solares e á palabra.
- 1.2.3) Símbolos diairéticos (do grego “diarese”, división). Sintetizan os dous anteriores, e encarnaríase na figura do heroe, da espada e do concepto de purificación.

B) RÉXIME NOCTURNO DA IMAXE.

O Réxime Nocturno da Imaxe caracterízase basicamente polo seu carácter *eufemístico*, en contraposición ao Diúrno, que era *antitético*. Dentro deste réxime Durand advertiu dúas tendencias que, malia estar ben diferenciadas, eran rexidas ambas desde a libido: a pulsión dixestiva e a sexual (Durand, 1992: 59).

2) A dominante nutricional.

É a primeira delas, e nela prevalece como reflexo dominante a *dixestión e a asimilación*, aínda que englobaría tamén rexistros que denoten o retorno da atención cara o propio corpo. Baixo esta dominante

predominan dúas grandes asociacións de imaxes: os símbolos da inversión e o da intimidade.

2.1) Símbolos da inversión.

Como eufemísticos que son, estes símbolos reverten –dulcificándoo– o seu significado orixinal. Así, por exemplo o arquetipo do ogro devorador sería eufemizado en protector, ou, como é o caso das diferentes advocacións relacionadas co entorno acuático da Virxe, cada unha delas correspondería con representacións eufemísticas das ambivalentes fadas primordiais, ou de Melusina, transformada tamén na Mai Oca.

2.2) Símbolos da intimidade.

Están estruturados fundamentalmente sobre a inversión do sentido da morte, eufemizándoa, polo que neles se experimenta a ilusión da volta ao seo materno e, por extensión, a un estado primordial de comunión.

A acción preponderante en ambos sería a (con) fusión, seguida de conceptos como o descenso, ou a posesión; a idea que prima nesta dominante é a noción de interiorización e de quecemento morno. Rexe sobre os principios de analoxía, de penetración, de encastamento e continente. Durand apúxolle a estas estruturas o nome de Místicas” (no sentido de interiorización, non no relixioso) ou “Antifrásticas” (do grego “antífrase”, dicir o contrario).

3) A dominante sexual.

Incluída tamén dentro do Réxime Nocturno. O reflexo imperante nesta dominante sería o **copulativo**, que implica unha preponderancia do aspecto sexual ou *rítmico*, e no que entran en xogo valores relacionados coa unión e coa repetición, polo tanto tamén coa reprodución e coa abolición do tempo. Correspóndenlle as chamadas inicialmente estruturas

“Sintéticas”, terminoloxía da que dubidou máis adiante, por temor a que se incorrese en confusión e se tomase no sentido dunha dialéctica totalizadora, produto da suma das estruturas heroicas e das místicas, como as de Hegel, Ricoeur ou Richard (Durand, 2013: 29-30), como explica en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, onde tamén apunta que el mesmo dubidaría entre a denominación “estruturas diacrónicas” do tipo Lévi-Strauss, ou tipo Derrida, “estruturas diseminatorias”, xa que integran o tempo e sinalan unha multiplicidade irreductible e xenerativa. Tamén lles apuxo a estas estruturas o atributo de “Dramáticas”, e nelas Durand distingue dous aspectos que, aínda que teñen moitos puntos en común tan relevantes como o pluralismo e a *coincidentia oppositorum*, tamén presentan diverxencias:

3.1) Símbolos cíclicos, que admiten todos aqueles elementos que retrotraían a unha concepción cíclica inmutable do mundo e de todo aquilo que a propicia, como a iniciación e o sacrificio, a renovación que transcorre durante o drama agrolunar, etc.

3.2) Símbolos e mitos de progreso. A base destes símbolo é o esquema rítmico, polo que rexe a danza e a música. Tamén se retoma o simbolismo vertical, pero desde unha perspectiva xa non de purificación ou división, como correspondía á verticalidade no Réxime Diúrno, senón como liña de progreso, desde a raíz ata a folla, de aí que un dos símbolos por excelencia sexa o da árbore.

Unha das bases sobre as que articula este seu discurso Durand é que existe unha estreita concomitancia entre os xestos do corpo, as pulsións nerviosas e as representacións simbólicas, e que esa correlación se traduce en imaxes universais, que son relatadas en mitos e que son comúns a toda a Humanidade. Con isto el pretende explicar o porque da existencia dos mesmos mitos básicos en sociedades que non tiveron contacto entre elas. A emerxencia dun ou doutro destes mitos básicos nun momento histórico supón a dialéctica entre as forzas que representaría cada un deses mitos. Así, por exemplo, Durand observa que “Nietzsche había entendido genialmente –contrariamente a sus

sucesos culturales— que el mito que constituye el pensamiento griego es el relato del antagonismo entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas” (Durand, 2013: 29).

Daquela, para Durand as grandes constelacións simbólicas da humanidade divídense basicamente en dous grandes *réximes* ou polaridades da imaxe: o nocturno e o diúrno. Aínda que non é doado resumir o intricado deste sistema, a díade luz-escuridade acaba desembocando na tríade de esquemas “verbais” que acabamos de resumir e que se sintetizaría, para o réxime diúrno (masculino) en “DISTINGUIR” e os arquetipos epítetos: *puro, claro e alto*. Para o réxime nocturno (feminino) subdividiríase en “RELACIONAR” (*Porvir, pasado*) e “CONFUNDIR” (*Descenso, posesión, penetración*).

En canto á aportación deste enfoque sobre a obra ferriniana, como xa apuntamos antes, consideramos oportuno incluíla en canto que pode resultar esclarecedora sobre motivos temáticos que habitualmente lle son atribuídos: a busca da identidade, a relación das personaxes co espazo e tempo e unha orixinal repartición de funcións entre as personaxes femininas e as masculinas, por citar algúns deles.

Así mediante este método preténdese abrir un novo espazo de reflexión, ofrecendo unha interpretación que quere achegar unha lectura diferente e innovadora destas obras ferrinianas que hoxe forman parte do noso canon literario. Asimismo, sería interesante retomar unha reflexión sobre o proceso de construción da identidade colectiva, pero tamén da individual, da que considero que se veu facendo menos fincapé nos estudos sobre a obra do autor ourensán. Preténdese crear, daquela, un ámbito de reflexión no que, máis que “pechar conclusións”, se abra un espazo de transversalidade, a imitación do que supón a literatura para a expresión artística humana: un cruce de camiños, unha fiestra a o infinito universo humano... Se cadra este cruce de camiños poderíase propiciar desde diferentes puntos, sexa desde a literatura, a antropoloxía, a historia, etc. Mais, se para facermos un mapa, escollemos como observatorio un recuncho dun val ou un claro dun bosque, obteremos un mapa moi preciso, pero moi limitado. É interesante poñer ese cruce nun punto que nos ofrezca unha perspectiva ampla, se cadra unha montaña alta, ou, aínda mellor sería dispoñer de distintos puntos desde os que albisca a zona, a fin de expandir os límites do mapa. A escolla da narrativa curta de Méndez Ferrín responde precisamente a

esta predisposición para obter unha visión ampla do mapa, que agardo sexa patente trala lectura do capítulo seguinte, consagrado á establecer as coordenadas da obra ferriniana dentro do sistema literario galego.

Partindo de certos elementos arquetípicos, simbólicos e finalmente, míticos, que, como veremos, repítense e operan dun modo salientable na narrativa curta de Xosé Luís Méndez Ferrín, abórdase o proceso da *prefiguración* e a posterior *configuración* dos eixes que soportan os principios da identidade individual –e, por extensión, da identidade nacional– na literatura deste autor pero tamén no imaxinario galego, do que se toman e a ao que se verquen estes modelos. O imaxinario colectivo galego evidentemente é tributario, entre outras cousas, do sistema literario galego, no cal a pegada de Méndez Ferrín é tan notoria que se pode interpretar doadamente como parte do “canon”, pero tamén da “institución”.

Encetouse esta investigación tomando estes elementos simbólicos limitados nun principio ao estudo minucioso do sistema de personaxes, que se desvelou bastante complexo de seu, pero insuficiente e impreciso para acadar o obxectivo planificado; coa asunción da mitocrítica como método interpretativo desa rede simbólica, o sistema de personaxes adquiriu significado de seu, pero tamén en relación con outros aspectos redundantes que se distinguiron grazas á mitocrítica.

O sistema de personaxes é unha das trabes máis importantes na arquitectura da malla literaria da obra ferriniana. Son certas personaxes o fío a través do que se tecen e entretécen os seus poemas, contos e novelas coa tradición literaria europea culta e coa tradición medieval, pero tamén existen situacións, obxectos, etc que presentan esa carga simbólica, ao mesmo nivel que as personaxes.

Hai nomes que aparecen e reaparecen, primeiro nun conto, despois nunha novela, contribuindo a dar a sensación dunha obra cunha gran unidade temática e coherente. Non sempre son as “*dramatis personae*” senón que, nalgunhas ocasións, o tema que se repite son certas situacións nas que se encontran; neste caso, non son as personaxes as que suman algún contenido en canto individuos, senón que é o trance en si, algún aspecto situacional, o que engade significado. Estas circunstancias poden vir dadas pola existencia dun obxecto, como, por exemplo, as “botas de elástico” (militares) ou dun espazo,

como “o bosque”, que se presenta cunha carga simbólica moi forte e que, dalgún modo, xa prefigura a constelación arquetípica na que hai que inscribilos. Noutros casos é un suceso ou un trance o elemento identificador que á vez actúa como mobilizador e transformador do contido simbólico.

A fin de abranguer e, na medida que se poida, decodificar este contido simbólico, resolveuse a preponderancia metodolóxica da mitocrítica que sistematizara Gilbert Durand. En base á primacía desta perspectiva crítica houbo que peneirar o devandito sistema de personaxes para, finalmente, facer unha escolma daquelas personaxes que en realidade contribúen cunha auténtica función de símbolo ou representación arquetípica e achegan sentido a esta investigación.

Porén, tal e como se indicou máis arriba, co decorrer desta procura, fíxose patente tamén a necesidade de incluír neste estudo a análise doutros elementos ategados de cargas simbólicas moi significativas e mesmo complementarias coas personaxes, como por exemplo, certos cronotopos (Bakhtin, 1937) como o bosque e a casa. O mesmo podemos dicir tamén para certas situacións recorrentes ou repetitivas que, na obra do autor ourensán, acadan un valor simbólico importante, como pode ser o caso do preso político ou dos amantes “transmutados”.

Aínda que a mitocrítica constitúe o eixe vertebrador da metodoloxía desta investigación, óptase por manter unha perspectiva crítica plural, aberta tamén a outros sistemas, co propósito de que interfiran entre eles, positivamente, claro está, a fin de resaltar outras observacións ou outras conclusións posibles. A mitocrítica admite –e alenta– a conxunción doutros enfoques críticos, que neste traballo non poden faltar, como a perspectiva de xénero, a Psicanálise, ou a narratoloxía.

Porén, unha única perspectiva crítica pode non ser suficientemente eficaz á hora de aprehender, pois, ao fin diso se trata, os matices das diversas interrelacións que queremos poñer de relevancia: intertextuais, sociohistóricas, etc. Para esculcar na obra de Méndez Ferrín, tan fortemente marcada polo afondamento no campo social e no político, cómpre tamén usar unha teoría, entón, que explique o entramado que resulta das distintas relacións que se establecen o texto entre o autor, o lector, a sociedade... é dicir, que explique o sistema literario no que se produce. Este primeiro marco teórico recolleuse nas

teorías sistémicas nas que afondaron Even-Zohar, Bourdieu ou Lotman. Entre todas estas, quedámonos coma guieiro coas consideracións ao respecto de Itamar Even-Zohar, que superpón nos estudos culturais a teoría da comunicación de Jakobson.

A escolla deste método para abordar o macrotexto ferriano resulta moi frutífera posto que o núcleo da análise non é exclusivamente textocéntrica, senón que desde este enfoque, as actividades que se poden definir como “literarias” sobrepasan en moito ao texto. Complementábase así e enriquecése o textocentrismo da mitocrítica, que, por outra parte, admite e promove precisamente a multiplicidade de perspectivas. Non se trata tampouco de restarlle importancia ao texto, senón que outros factores que antes non se tiñan tan en conta adquiren relevancia, segundo o propio autor resume:

El "texto" ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema. Además, este marco no requiere jerarquías a priori de importancia relativa de los factores supuestos. Basta con reconocer que son las interdependencias entre estos factores lo que les permite funcionar (Even Zohar, 1996: 8).

A ecuación que proporciona esta Teoría dos Polisistemas do vencellamento e mesmo a interdependencia manifesta que existe entre o texto, o lector, o mercado, o canon, as institucións, a recepción e o autor é o paradigma ideal para desenvurullar o nobelo das relacións que se establecen entre a obra literaria e a sociedade, tan substanciais en xeral e, no caso que nos ocupa, transcendentais e que vai máis aló dos vellos presupostos autor-texto-lector. Existe unha ligazón innegable entre certos acontecementos políticos en Galiza e o persoeiro Xosé Luís Méndez Ferrín, político, escritor, e ata icona nacionalista. Na súa obra literaria frutifica singularmente a forxa dunha identidade nacional galega, tanto como elemento interno (é o tema de que tratan moitas pezas: poemas, contos, novelas e ensaio) como elemento externo (contribúe a acuñación dunha identidade galega paralela e ben distante ao acontecer histórico –sobre todo nos últimos tempos– da Galiza).

É importante mencionar a pegada manifesta que no sistema literario galego teñen algunhas publicacións de Even-Zohar, xa que os seus artigos se

publican en distintas publicacións periódicas, entre as que podemos destacar os artigos na revista dirixida por Méndez Ferrín, *A Trabe de Ouro*, e noutras revistas culturais galegas, coma *Grial* ou *Viceversa*.

Así, da man da mitocrítica (que se aplica na análise que constitúe o capítulo 4) pero tamén co reforzo dunha análise histórico-crítica inspirada nas propostas teóricas de Itamar Even-Zohar, pasamos ao capítulo 3, consagrado á recepción crítica da narrativa breve ferriniana, unha perspectiva transversal non só da obra do autor galego, senón, e principalmente, das correspondencias entre a mesma e a sociedade na que se produce e as consecuencias desta nos eidos estéticos, temáticos, que despexan as posibles dúbidas sobre a centralidade da obra ferriniana no sistema literario galego.

3. MÉNDEZ FERRÍN NO SISTEMA LITERARIO GALEGO

3.1. A posición central de Ferrín como escritor e político na Galiza.

Ferrín é un escritor monolingüe en galego⁸. Nas circunstancias que rodean a produción poética de Ferrín, o uso exclusivo do galego como lingua literaria non só amosa ese compromiso do autor coa construción dunha literatura nacional, senón que, ademais, en Ferrín⁹ advírtese unha intensa actividade política continua e inequívoca, pois moi axiña se define como independentista e coida que o marxismo sería a alternativa desexable para o desenvolvemento definitivo do país. O compromiso político é un dos trazos máis salientábeis para o autor en canto á concepción pragmática da literatura. Para Ferrín a situación de Galiza corresponde máis coa dunha nación colonizada que coa dun país ceibe, e defende, para acadar esa madurez como país, que Galiza debe ser independente politicamente de España. Pero non só esa independencia hai que acadala no aspecto puramente político; sen unha desvinculación “mental” non é posible: “Fai falta unha crítica da literatura galega emancipada e non burocrática” (Del Caño, 2005: 174). Así, o autor de Vilanova dos Infantes, defendeu o desvencellamento, polo tanto, unha concepción independente do sistema literario galego respecto do sistema literario dominante, o castelán; e reivindicou a capacidade do galego de ser vehículo da alta cultura, mesmo desde xéneros considerados “menores”, como os relatos breves.

Na primeira parte deste capítulo, no primeiro apartado, realízase unha aproximación á figura pública de Ferrín, “escritor i cidadà” (Llompart, 1988: 8) salientando a súa achega como político e, por suposto, como literato. No segundo apartado, consagrado a debullar aspectos da súa narrativa, preténdese

⁸ O monolingüismo como decisión autorial é normal hoxe, pero cando comeza a escribir Ferrín, aló pola segunda metade da década dos 50 do pasado século, o feito de escribir en galego implicaba un evidente posicionamento ideolóxico (Cabana, 2006: 14). Houbo e hai escritores bilingües en cuxas obras é posible que esta opción lingüística puidese lerse dun xeito diferente, non é o caso dos escritores monolingües en galego, nos que o uso da lingua presupón un compromiso.

⁹ John Rutherford (1996, vi) subliña o seu compromiso cunha lingua precisa e coidada, e compárao co seu compromiso político.

unha aproximación tanto á corrente na que se adoita inscribir a Ferrín –a xeración da Nova Narrativa– como ás particularidades do xénero literario no que este traballo se concentra, a narrativa breve e resáltase a necesidade de establecer unha nova perspectiva sobre a obra de Méndez Ferrín que teña máis en conta o contido e as temáticas, en definitiva, na que resalte o carácter macrotectual da mesma. Na terceira parte, téntase realizar, mediante unha “viaxe” a través dos textos principais que compoñen o que chamamos “recepción crítica” da obra de Méndez Ferrín, unha constatación da centralidade da mesma dentro do sistema literario galego e das controversias, que tamén as houbo, que se xeraron arredor dela.

No segunda parte deste capítulo faise un primeiro achegamento á presenza do mito na narrativa ferriniana, e, pechando un capítulo que, por xeral resulta moi extenso, arránxase un achegamento ao mito de Hermes, mito que, sosteño, está no celme da obra do autor de Vilanova dos Infantes.

3.1.1. Aproximación á traxectoria literaria e política de Méndez Ferrín.

Parece innecesario facer hoxe un perfil biográfico de Ferrín, en primeiro lugar, porque, polo menos na Galiza, Ferrín non precisa de moitas presentacións, pero, en segundo lugar, porque consideramos que moitos aspectos nos que se deteñen as biografías carecen de interese para esta investigación. Emporiso, cremos que, para acadar unha representación precisa de certos matices que se atopan na súa obra, é necesario achegar unha aproximación á traxectoria vital do autor. Polo tanto, o primeiro apartado deste capítulo consiste nun resumo da traxectoria pública do autor que, xunto co segundo apartado, que trata sobre a narrativa ferriniana, pretenden ofrecer unha idea máis precisa da estreita relación que ambos aspectos (traxecto vital e corpus literario) manteñen na obra de Ferrín. Esta tenaz relación dá pe a comprender, dun modo pleno, como o autor escribe cunha clara conciencia de estar intervindo, desde a literatura, no imaxinario colectivo dos galegos.

Existe un nutrido abano de publicacións e notas biográficas publicadas sobre a figura de Ferrín, por ser este unha figura sobranceira na literatura galega. Así e todo, hai dous libros que destacan por riba dos outros e dos que,

principalmente, tiramos os datos que máis adiante se explican, ademais dos que xa se indicaron na Introducción.

Xosé Luís Méndez Ferrín, de Salgado e Casado (1989) trátase dunha longa entrevista ao escritor, onde este responde a cuestións que van desde a súa traxectoria vital ata o porque das súas opinións, o seu modo de enfocar o mundo, a súa concepción da literatura, etc. En 2005 publica Xosé Manuel del Caño *Conversas con Méndez Ferrín. Historia, literatura, nación*, que consiste tamén nunha longa entrevista.

O volume *Xosé Luís Méndez Ferrín. O home, o escritor* (2002) consta de cinco textos realizados cada un por un especialista¹⁰ sobre distintos aspectos do persoeiro Méndez Ferrín, xa atendendo a cuestións biográficas propiamente ditas –como o de Darío Xohán Cabana, no que se explica dende o punto de vista dun correlixionario o seu percorrido pola política– ou á análise da súa produción xornalística (Angueira), ensaística (Lorenzo) ou á estritamente literaria, como a que fai Forcadela sobre a súa produción poética, ou como a análise de Salgado arredor da novela *No ventre do silencio*.

* * *

Xosé Luís Méndez Ferrín naceu en Ourense o 7 de agosto de 1938. Desde neno pasa as vacacións na vila paterna de Vilanova dos Infantes, unha localidade da bisbarra ourensá do Arnoia na que viviu “os días máis felices da súa vida” (Salgado e Casado 1989: 28). Esta zona vai ser un referente ineludible, non só no plano vital do autor, senón tamén coma fonte de “lugares literarios”, pois tanto Vilanova como toda a xeografía da Raia son enclaves nos que Ferrín vai situar as accións de varios dos seus contos, novelas e poemas; aínda que literariamente non sempre funcione como trasunto do paraíso perdido, senón que adquire dimensións moito máis complexas, como se pode constatar nos

¹⁰ Darío Xohán Cabana, Anxo Angueira, Ramón Lorenzo, Manuel Forcadela e Xosé Manuel Salgado, edición acompañada de CD, no que recita poemas Laura P. Landeira e música de José Taboada Durán, Valeri e Mijailov. Edición coordinada por Xosé María Dobarro Paz e Luciano Rodríguez Gómez.

relatos de *Arraianos*¹¹. Mesmo os topónimos da zona se transmutan en nomes de obxectos máxicos, cargados cunha sorte de sentido mítico ou telúrico, como acontece co da espada Milmanda¹² na novela curta *Arnoia, Arnoia*. Blanco atopa unha contraposición entre Vilanova e Ourense, sendo Vilanova un espazo mítico, onde se abren posibilidades, e Ourense, un lugar de terror e desencanto (Blanco, 1994: 12), e pon como exemplo desta confrontación o relato “Fría Hortensia” (AA); con todo esta contraposición non sucede sempre, posto que tamén á Raia chegará o horror da represión franquista, como se pode constatar en relatos como “Eles” (ARR) ou “Botas de elástico” (ARR).

De Ourense trasládase para Pontevedra por mor do traballo do seu pai, onde as súas lecturas varían e multiplícanse. De Pontevedra trasládase a Santiago de Compostela, onde comezou os estudos de Filosofía e Letras, que continuou en Madrid, cidade na que remata Filoloxía Románica, onde ten como profesores, entre outros, a Dámaso Alonso e a Rafael Lapesa. Nesta etapa da súa vida, afonda na riqueza da literatura medieval galega, á que tanto se ha referir na súa obra posterior. Desde moi novo escribe “contos e narracións breves que xa publicaba no ano 1953 nun periódico de Pontevedra que se chamaba *Litoral*, co pseudónimo de Laín Feixóo” (Salgado e Casado, 1989: 65). Sobre o impacto deste semanario na autonomía do campo literario galego véxase Acuña, 2012. Estes contos presentan unha importante impronta fantástica, case gótica¹³, influídos sobre todo por Poe e Chejov (Blanco, 1994: 14). Son tamén os anos das súas primeiras colaboracións no suplemento literario *La Noche*. No ensaio que lle dedica Ramón Lorenzo, compañeiro nesa época e co-partícipe tamén do grupo “Brais Pinto”, no citado *Xosé Luís Méndez Ferrín. O home, o escritor*, presenta a un Ferrín rapazolo admirado polo misterio. Nese retrato xa

¹¹ Moitas paraxes aparecen dotadas de características peculiares e case irrealis como o lugar de Lobosandaus, a Quinta Velha do Arranhão ou a Chaira de Amoroce (que parece ser o lugar onde viven as xemelgas do relato “Medias Azuis” (ARR), Tras da Chaira).

¹² Santa Eufemia de Milmanda e Castromao son nomes de parroquias pertencentes á bisbarra da Terra de Celanova, onde tamén se ubica Vilanova dos Infantes, lugar natal de Ferrín. En Milmanda consérvase un castelo do século X, coñecido tamén como Alcázar de Milmanda.

¹³ Ese ton gótico que, como se poderá constatar ao longo desta tese, recobra nas últimas pezas da narrativa breve, evidentemente, nun estilo máis depurado.

se albisca a fascinación polo exótico que se vai apoderar de Ferrín e a súa tendencia ao enigmático e á fantasía (os destacados son meus):

Ferrín sempre se caracterizou pola súa curiosidade intelectual e por enfrontarse a aqueles temas que máis lle atraían *á súa enorme fantasía*. Lembro, por exemplo, que cando eramos estudantes de segundo curso e tiñamos que estudia-la materia de Arte, non se caracterizaba precisamente por darlle voltas ó *Summa Artis* de Pijoan tratando de rete-las láminas que despois podían saír no exame de recoñecemento de diapositivas. Para el aquelas láminas de arquitectura, escultura ou pintura que todos tratabamos de gravar na memoria tiñan menos interese, o que lle interesaba era outra cousa e *detíase con deleite na contemplación das miniaturas irlandesas ou na arte oriental*, que nunca aparecían nos exames, co conseguinte risco de ter despois dificultades para aprobar. Fiel á súa especial perspectiva, *buscaba sempre o máis enigmático e o máis sorprendente* (Lorenzo 2002: 64).

Outro retrato do carácter do mozo Ferrín na súa mocidade recadámolo do prólogo de Ramón Piñeiro a *O crepúsculo e as formigas*, no que tamén se destaca esta faciana da súa personalidade, marcada sobre todo pola curiosidade e a imaxinación (os subliñados son meus, non así a cursiva, que é de Piñeiro):

Hai aínda poucos anos, un día apareceu nas rúas de Compostela Xosé Luís Méndez Ferrín. Viña face-los cursos comúns de Filosofía pra logo especializarse en Filoloxía Románica. A súa presenza fíxose notar de maneira súpeta e rexa. Chamaba a atención, entremedias dos demais estudantes, aquel rapaz alto, delgado, extraordinariamente inquedo e vivaz que falaba o galego con gran enxebreza, conocía ben a nosa literatura e amostraba unha impetuosa e trouleira paixón polas trasnadas propias da adolescencia. Axiña se botaba de ve-la súa personalidade vigorosa, imaxinativa e rebelde. Percibíase nil unha desbordante vitalidade interior que tiraba espontaneamente cara os camiños da *curiosidade penetrante e da percura inconformista*, talmente coma se o rapaz xa soubera moi ben sabido que *a verdade de cada un non se acada coa simple presenza acomodaticia no rueiro comunal* (Piñeiro, 1996¹⁹⁶¹: 9).

Seguindo a liña que parece rexer o seu temperamento desde rapaz, a súa tese de doutoramento é unha atrevida análise da poesía galega dende o

Rexurdimento ata hoxe, no que descobre un enfoque inédito para o estudo do noso sistema literario, que, como xa indicamos máis arriba, viña sendo mesurado coa rapadoira do sistema literario dominante, o castelán. Publicouse resumida moito máis tarde, co título *De Pondal a Novoneyra*, como un ensaio sobre a poesía galega moderna. Neste estudo Ferrín presenta unha orixinal visión da poesía galega desde o Rexurdimento ata a súa xeración –Xeración das Festas Minervales–, e onde fai o posible por desmarcar das etiquetas españolizantes a eclosión creativa en galego no século XIX, e achegar un novo punto de vista sobre a literatura galega, no que o centro é Galiza, contradicindo así postulados que se viñan dando por bos ata aquela (outravolta, os destacados son meus):

En realidade, *a literatura galega non renace baixo o signo do romantismo senón do realismo* [...] En Galicia o romantismo é serodio e tende a se producir en español. O proceso xeral de evolución das literaturas europeas (romantismo, realismo-naturalismo, reacción idealista) non se dá na literatura galega. Case ó mesmo tempo que Rosalía Castro (1837-1885) funda a grande liña realista coa publicación de *Cantares Gallegos* (1863), Eduardo Pondal (1835-1917) inaugura o que eu chamo neste libro “Escola Formalista” (EF) –que representa a versión galega da reacción idealista finisecular– cos seus *Queixumes dos pinos* (1886).

O dito non impide que, se cadra, o estímulo remoto que promove, por unha banda a aparición do realismo, e por outra a do idealismo, sexa de orixe romántica. Trataríase do gusto polo diferencial no primeiro caso e do pulo evasivo, que conduce á creación de paraísos ideais, no segundo. De acordo con isto *o costumismo de Rosalía e o celtismo de Pondal son de raíz romántica; Rosalía e Pondal xa non son escritores románticos* [...] *En Galicia, ó revés do que acontecera nas literaturas europeas, o realismo non é burgués e a reacción idealista non significa unha evasión da realidade* (Méndez Ferrín 1990: 31).

A revisión que fai Ferrín da historia da literatura galega dende o Rexurdimento ata a metade do século XX tamén inclúe un apuntamento para a fundación do grupo Brais Pinto, no que valora a formación deste colectivo como a empresa máis significativa da Xeración das Festas Minervales (Méndez Ferrín, 1990¹⁹⁸⁴: 261); grupo que considera que como un dos focos da Nova Narrativa Galega. Como dixemos, el mesmo pertencía a este movemento e, xa que logo,

a explicación que fai do grupo Brais Pinto tamén é unha explicación que se podería extrapolar como arquetípica desta etapa do seu propio proxecto artístico, na que se pode constatar a gran importancia que reviste o designio actualizador (e dignificador) para a cultura galega, que sentaba os seus alicerces no nacionalismo marxista:

Tivo un carácter anarcoide, paralelo e concomitante co movemento “beatnik” norteamericano, e esluíuse ó comenzo dos anos sesenta.

O seu radio de actividade foi amplo e sobardou, con moito, a estrita preocupación poética. O pensamento nacionalista, progresivamente radicalizado na dirección marxista, foi obxecto de continua elaboración. De “Brais Pinto” parten, asimesmo, moitas das enerxías que levarían cara diante a empresa da “nova narrativa”. [...]

Convén sulñar, pois, a comenencia de considerar a “Brais Pinto” como unha demanda global de poñer ó día a cultura galega, nunha dirección de vangarda e cuns presupostos políticos nacionalistas de esquerdas (Méndez Ferrín 1990: 261).

Máis adiante especificáranse as características da Nova Narrativa. Por agora considérase que baixo este signo nace o seu primeiro poemario *Voce na néboa* (1957) xunto cos dous primeiros volumes de contos, *Percival e outras historias* (1958) e *O crepúsculo e as formigas* (1961). Tamén se podería incluír a novela curta *Arrabaldo do norte*, publicada xa en 1964 e cun carácter máis obxectalista, pero non menos experimental.

A escasa produción ensaística de Ferrín pódese explicar quizais debido á falla tanto de medios coma de estímulos naquel intre, segundo confesa na entrevista que publican Salgado e Casado (1989: 212). Emporiso, a súa agudeza analítica e excelencia académica quedou demostrada de sobra, xa que, froito dunha bolsa no Centro de Estudos Fingoi de Lugo, artellou a primeira edición crítica do *Cancioneiro de Pero Meogo* (1966) co que ademais achega unha perspectiva nova da poesía medieval, especialmente aspectos específicos da lírica medieval galega, ámbito no que Méndez Ferrín tamén detecta indicios de subalternidade respecto á cultura dominante castelá:

Teima importante de Ferrín é a defensa da foma *cántiga* que foi a que oíu de meniño en Ourense e que sempre se usa. Tamén coñece *cantiga* noutras zonas, pero pregúntase se a preferencia por *cantiga* non se deberá a que na historia canónica da Literatura Española sempre se falou de *Cantigas de Santa María* e se non seremos vítimas da perfidia do Marqués de Valdemar, o seu primeiro editor. Para el a redución de *cántiga* ó campo folclórico pode ser indicador do colonialismo castelán (p. 15) [...] (Lorenzo 2002: 77).

Este asunto, como pasaba coa periodización da literatura galega, constituía de seu outro exemplo das múltiples asuncións de criterios alleos que no marco da cultura galega, por inercia e por acriticismo, tivemos e temos por costume aceptar, nun exercicio de colonización intelectual. Para Ferrín estes asuntos son tan importantes que retorna a incidir nesta cuestión no seu discurso de ingreso na Real Academia Galega o 30 de setembro do 2000, “A poesía medieval galega vista desde os relanzos derradeiros do século XX”, case calcando as mesmas expresións (Méndez Ferrín, 2000a: 7).

A edición crítica do *Cancioneiro de Pero Meogo* vai constituír un guieiro de gran valor para os estudosos dos cancioneros medievais galego-portugueses, sobre todo en relación á figura do poeta medieval e á interpretación en clave simbólica de elementos da súa lírica como o *cervo* ou a *auga*. Ferrín manexa o termo *cántiga*; como nestes versos do poema XIII titulado “Confesiões”, incluído no último apartado (As Escuras Estancias) do poemario *O fin dun canto* (1995):

E a rola amiga
Botaba a sua cántiga costa abaixo desde Castromao
Deica Orga ou Bobadela acaso
Como se fose a súa voz un coio luído de luz mate

En canto ao proxecto de renovación estética e formal, é moi significativa a tensión dialéctica que se establece entre Ferrín e Cunqueiro en torno á obra pictórica dos novos artistas galegos que fundaran A Gadaña (moi vencellados a Brais Pinto). No artigo “A Gadaña no mundo” (Méndez Ferrín, 1993: 409-420) analiza as circunstancias do momento e o patrimonio herdado tanto do grupo A Gadaña, como da orixe deste, Brais Pinto e ademais reproduce, entre outros

contidos de interese, o seu artigo “Arte Otro. El informalismo, última posibilidad de la pintura gallega” que fôra publicado o 6 de xaneiro de 1960 en *La Noche* e que funcionou como manifesto do grupo artístico.

Para Ferrín a iniciativa que levou á fundación deste grupo –e, por extensión, o movemento que representaban– non só tiña relevancia no eido da pintura, senón que deixaba un ronsel noutros terreos; nos que tamén eran manifestas as arelas innovadoras que deron en chamar “informalistas”. Os informalistas gabábanse do seu gusto por propostas radicais do estito das de Tàpies; axiña atoparon defensores, como unha moi noviña Marina Mayoral (Mayoral, 1960), e detractores, entre os que se contaba a Cunqueiro e co que o pintor Reimundo Patiño (Patiño, 1960) mantivo un debate dialéctico a través dos artigos que ambos ían publicando. O mindoniense representaba a postura dos partidarios por unha estética máis acorde con conceptos tradicionais de fermosura, de harmonía e tamén, de decodificación do sentido da mesma, e, naquel febreiro de 1960, critica ferozmente unha exposición de Tàpies que viña de ver en Barcelona. Patiño, renovador e ideólogo de *A Gadaña*, responde con contundencia e rotundamente:

Poderíamos decer que Tàpies é o único home capaz de levar o título de humanista do Informismo. [...] Tàpies en Cataluña responde co mesmo ton que Imai en Tokio, ou Tobey en San Francisco, ou Damian en Romenia, ou Doreste en Lugo, ou María Cremaes na Coruña... (Patiño, 1960).

Alén desta curiosa diatriba anecdótica, moi edificante para acadar ata que punto estaban enfrontadas estas dúas concepcións artísticas, Ferrín fai unha sinopse do que supuxo este movemento, no que lle concede máis valor ao legado do mesmo que aos resultados –moi puntuais– que deu no seu momento (Méndez Ferrín, 1993: 417).

En febreiro de 2010 organizouse en Coruña a exposición “Brais Pinto, o afiadador revolucionario” na que se destacou o labor cultural e político do grupo Brais Pinto (Pereiro, 2010), que, aínda que no momento non tivo moita difusión, dela xermolaron, significativos froitos para o devir do galeguismo. Transcríbense as verbas de Ferrín que, co gallo da exposición devandita, evidencian a forte

tendencia política do grupo e describen as súas achegas, teorizando sobre a hipótese do que pasaría se Brais Pinto non chegara a existir:

Non habería ningún partido nacional, xa non digo nacionalista, de dirección e de práctica galega, porque o galeguismo dominante tiña decretado que non podía existir. Non existiría ningún sindicato [galego], non existiría un sindicalismo galego, non existiría un agrarismo galego, como existen hoxe. Non habería, porque o galeguismo estaba destinado a impregnar ou magnetizar ou polinizar os partidos de dirección españoles, porque Ramón Piñeiro decretara a derrota da nación, seguindo o poema de Cunqueiro “Crónica de la derrota de las naciones (Méndez Ferrín, vídeo, min. 6:30).

Daquela, conclúese que de Brais Pinto (Barreiro, 1982) derivaron tendencias políticas, e non só directrices literarias e artísticas, das que a fundación da Unión do Povo Galego (UPG) constitúe a fita máis importante no ámbito político.

O labor da editorial Brais Pinto arrinca sorprendentemente coa edición do poemario *Bocarribeira. Poemas para ler e queimar* de Ramón Otero Pedrayo, quen, aparentemente pertencía a outra xeración, afastada case cincuenta anos da destes, daquela, mozos. A inauguración da editorial con versos precisamente do mestre de Trasalba, responde, segundo Angueira, a un devezo de conexión co proxecto de Castelao¹⁴, a través de Otero:

Non eran, á fin, mundos tan distintos. Otero levaba continuamente consigo a Castelao, e o común proxecto. E os mozos e mozas desta xeración tiñan sede de Castelao. E do Castelao político, o de *Sempre en Galiza*, especialmente os de Brais Pinto. Velaí a intersección de pulsos, idades e xeracións: Castelao. A bandeira de *Bocarribeira* á fronte da colección de poesía envolvía Nós e a República, o antifranquismo e Brais Pinto nun mesmo proxecto.

¹⁴ Figura política do galleguismo no exilio e considerado naqueles anos un símbolo de resistencia política fronte á tendencia dos galeguistas do interior a limitar a resistencia ao eido cultural. Para Even-Zohar da análise da resistencia (1998, 489) ofrece “mellores explicacións de como funciona este procedemento cultural que a mera discusión dos conceptos implicados na propagación do repertorio, ou da natureza dos ingredientes en xogo, ou que unha consideración abstracta das posibilidades de éxito dos modelos de organización colectiva en casos como os de comunidades pequenas ou nacións.”

Otero empréstáballe o seu capital simbólico ós mociños radicais nos que cría firmemente [...] (Angueira, 2005: 10).

Nesta colección ademais publicáronse tamén: *Poema do home que quixo vivir*, de Bernardino Graña; *A noite*, de Xosé Fernández Ferreiro; *O que se foi perdendo*, de Ramón Lorenzo e *Acoitelado na espera* de Xosé Alexandre Criebeiro (Acuña, 2011[2000]: 4).

En canto a outra actividade literaria que desenvolven os integrantes do grupo e afíns, destacan varias publicacións que conflúen na constitución dunha corrente literaria de miras innovadoras e con plena consciencia de seren axentes dunha reestruturación substancial do sistema literario galego. Méndez Ferrín (1990: 259), na súa periodización da literatura galega, fala de “Xeración das Festas Minervales” na que, para el, sintetizáronse varios feitos colectivos que estarían relacionados entre si:

- «-A restauración das Festas Minervales Composteláns.
- A colaboración no diario “La Noche”.
- A creación da colección “Illa Nova”.¹⁵
- A fundación da editorial e do grupo “Brais Pinto”.
- A aparición do nacionalismo revolucionario”.»

Como crítico, Ferrín salienta aqueles feitos colectivos ou acontecementos que poñen de relevancia máis o aspecto social, á hora de establecer unha Xeración, dándolles, polo menos no caso da Xeración das Festas Minervais, máis preponderancia a estas cuestións que ao estilo que os escritores poidan cultivar individualmente, aínda que este último enfoque adoita ser o estándar.

En conclusión, podemos dicir que as primeiras elaboracións literarias próximas ao grupo tiñan a pretensión de situar a arte galega na vangarda europea; funcionando así Brais Pinto como movemento precursor da Nova Narrativa Galega, cuxos presupostos van marcar a súa expresión poética para sempre con ese halo cultista, cosmopolita e imaxinativo co que abrollou.

¹⁵ O nome “Illa Nova” tamén o levou a exposición colectiva do grupo *A Gadaña* na Sala Municipal de Exposicións de Lugo, entre o 28 de xaneiro e o 10 de febreiro de 1961: ILLA NOVA DA PINTURA GALEGA: A GADAÑA. (Méndez Ferrín, 1993: 417).

A fundación da UPG fixérase paralelamente en México e na Galiza (Del Caño, 2005: 71), e supuxo a unión entre o marxismo e o nacionalismo galego (Del Caño, 2005: 69). Con ela os rapaces saldan as súas arelas políticas, xa totalmente antagónicas ás do grupo liderado por Ramón Piñeiro e Galaxia, que adoptaron a estratexia, quizais circunstancial, de comprender o galeguismo como un feito cultural e non nacional. Por unha banda, estaban os achegados ao grupo de Ramón Piñeiro, partidarios dunha estética máis tradicional e intelectual e que avogaron pola “liquidación do Partido Galeguista no interior, contra a opinión dos grandes persoeiros exiliados, e tamén contra a de moitos vellos galeguistas que quedaran no interior” (Cabana 2002: 13); o piñeirismo segundo Cabana

deriva sen dúbida dunha tradición galeguista, aínda que é culturalmente e mesmo socioloxicamente galeguista, a súa caracterización como non nacionalista, e mesmo como antinacionalista, é clara e terminante, e non porque así se xulgue desde fóra, senón porque así se definía desde dentro (Cabana 2002: 13).

E pola outra banda, atopábanse os novos escritores rebelándose contra os anteriores e facendo uns traballos moito máis comprometidos politicamente co nacionalismo e a autodeterminación.

No ano 1961 Ferrín estivo en Oxford; alí, segundo Cabana, é onde estuda sistematicamente o marxismo e onde se fai comunista. Na súa estadía en Lugo coñecera a Antón Moreda que fora cofundador en Bos Aires das Mocidades Galeguistas (22 de agosto de 1953) xunto con Antón Santamarina e con Vidal Pérez Graña. Tentaban dar a coñecer a historia, a economía, o idioma e a cultura de Galiza. Para iso, botaron ó prelo o seu voceiro, *Adiante* e organizaron conferencias e xuntanzas¹⁶. Moreda voltara a Galiza coa pretensión de reorganizar as forzas nacionalistas no interior de Galiza, desta iniciativa xorde

¹⁶ Datos sobre Mocidade Galega extraídos do artigo de Xosé Martínez Romero na web: <http://www.vieiros.com/noticia.asp?Ed=17&N=30899>. Sobre a vida de Moreda hai tamén un libro publicado polas Brigadas para a Defensa do Patrimonio Chairego en 2000 titulado *Antón Moreda. A loita dun galeguista*, con lembranzas de Margarita Ledo Andión, Méndez Ferrín, Manuel María e Neira Vilas, entre outros.

sobre o 1963 o Consello da Mocidade, no que tamén se integrou o grupo “Brais Pinto”, que xa tiña o nome de Unión do Pobo Galego, UPG.

Non tardan un ano en bifurcárense os obxectivos no seo do Consello da Mocidade e en se disolver este. Desta bifurcación nacen dúas correntes: unha e maioritaria, o Partido Socialista Galego, que non tiña afán nacionalista; e outra, a UPG, que é refundada formalmente en Santiago, no día da Patria Galega de 1964 e á que tamén estaba vencellado outro dos grandes poetas galegos da posguerra: Celso Emilio Ferreiro. Na fundación da UPG tamén aparece como copartícipe M^a Xosé Queizán, escritora moi comprometida coa loita feminista e unha intelectual imprescindible para comprender a realidade galega desde a segunda metade do século XX.

En 1965 Méndez Ferrín oposita e gaña a cátedra de Lingua e Literatura Españolas no Instituto Santa Irene de Vigo, aulas que aproveitaba para tamén aprenderlles aos rapaces noicións básicas de Lingua e Literatura Galegas. Foi este un momento de militancia moi intensa, no que viaxa tamén por diferentes países de América latina. En marzo de 1969 houbo un rexistro da súa casa no que se atopou a novela inconclusa *Os corvos, a figueira e a fouce de ouro*. O resultado foi que botou dous anos na cadea da Coruña e en El Dueso e a novela foi destruída. Desta época son os libros *Retorno a Tagen Ata*¹⁷ (1971), *Elipsis e outras sombras* (1974) e *Antón e os inocentes* (1976), escritos o primeiro e o terceiro na cadea, segundo o propio Ferrín (Del Caño, 2005: 115). En 1976 tamén sae ao prelo o poemario *Con pólvora e magnolias*, que supón un punto de inflexión no sistema literario galego.

Esta época no cárcere remata distanciándose da dirección da UPG. Mentres, a liña dirixente da UPG afástase máis do grupo de Ferrín e remata botando xente das súas filas, que se reorganizan en Galicia Ceibe¹⁸.

Entón os expulsados e autoexcluídos da UPG oficial e dos seus arredores reagrupáronse e forman a UPG Liña Proletaria, que despois adoptou o nome de

¹⁷ Co gallo dos 25 anos da publicación de *Retorno a Tagen Ata*, sae unha edición especial cunha recompilación de Ramón Nicolás (1996) de reseñas e artigos sobre a novela.

¹⁸ As diferencias entre as formas de entender o nacionalismo galego analizaas García Fernández (1992).

Partido Galego do Proletariado e constituíu Galicia Ceibe como organización de vocación máis ampla (Cabana 2002: 26).

En 1980 publica *Crónica de nós*, outro volume de contos onde queda plasmada a historia de oposicións e loitas internas dentro do nacionalismo galego¹⁹. Pero non esquezamos que neste volume hai tamén relatos como “Licor café”, do que tamén é doado facer unha lectura política, pero que tamén admite outro tipo de lecturas, posto que está imbricado co relato “O avellón” (1954), como se poderá constatar ao longo do capítulo 4. Con isto preténdese poñer de relevancia que nos volumes de relatos ferrinianos, lonxe do monotema, latexan diferentes pulos, dos que moitos posúen varios niveis de lectura e que poden aflorar en diferentes momentos da súa produción, aínda separados por moitos anos.

Ese mesmo ano, 1980, volve a ser detido e aplícanlle a Lei Antiterrorista, pero ós tres meses sóltano por falta de probas.

En 1986 a UPG volve a sufrir outra escisión, da que derivou a FPG (Frente Popular Galega), onde finalmente se acabará integrando Ferrín.

Non obstante, estes anos de vaivén político corresponden –literariamente falando– con publicacións de gran envergadura dentro da obra ferriniana: o poemario *O fin dun canto* (1982), o volume de relatos *Amor de Artur* (1982), o ensaio *De Pondal a Novoneira* (1984), e a novela *Arnoia, Arnoia* (1985). A narrativa deste momento está marcada por unha tendencia preciosista, o escritor xa non é un neófito, senón que domina con mestría as técnicas da escrita, o que se reflexa nas prosas, absolutamente poéticas, exquisitas, dos relatos que compoñen *Amor de Artur*.

Ademais da FPG, forma parte doutros colectivos, como as Redes Escarlata –nome que, por certo, levaba a organización dos presos na cadea da novela *Bretaña, Esmeraldina*–, compostas por un grupo aberto de artistas e intelectuais, constituída no 2001. Os integrantes desta plataforma, entre os que se conta Ferrín xunto con nomes tan importantes para a cultura galega como

¹⁹ Adóitase poñer como exemplo destas loitas internas o relato “Odiado Amado” (CN).

Chus Pato, Darío Xohán Cabana, Xabier Cordal, etc, compuxeron un manifesto²⁰ no que resumen os seus devezos e inquedanzas.

Entre as súas colaboracións xornalísticas hai que destacar as columnas de opinión nas seccións *Os camiños da vida* (os venres) e *Segunda feira* (os luns, por suposto) do diario *Faro de Vigo*. Actualmente Ferrín segue a dirixir *A Trabe de Ouro. Revista galega de pensamento crítico* que fundou e continúa participando en diversas actividades relacionadas tanto coa cultura coma coa política.

O último libro de contos publicado por Ferrín é *Arraianos* (1991). Neste volume o ourensán “explora” toda a potencia literaria das xeografías da Raia Seca e ofrece un mangado de contos nos que, exhibindo a súa pericia técnica como narrador e o extraordinario coñecemento do espazo –físico, pero tamén histórico e humano–, mergulla ao lector en cuestións que, lonxe de resultar locais e específicas, se constitúen en temas fondamente universais.

Desde un punto de vista sociohistórico, adóitase insistir neste compromiso político do autor de Vilanova dos Infantes. Se facer arte sen tomar partido é imposible, aínda o é máis cando se escribe nunha lingua sen estado, como é o caso do galego. A vixencia dun compromiso político consciente nos escritores galegos desta camada, só polo feito de utilizar a lingua galega, queda ben claro no seguinte fragmento do discurso de ingreso na Real Academia Galega do escritor Darío Xohán Cabana, celebrado o 22 de abril de 2006 na Coruña:

O escritor en galego non puido xamais ser apolítico; se un escritor galego se pretendía alleo á política, escribía comodamente en castelán. Escribindo en galego, xa tomaba un partido, e atopábase inmerso nunha seita que, por moitas disputas teolóxicas que houbera entre os sectarios, adoraba polo menos un deus común (Cabana, 2006: 14).

Como se pode constatar, Xosé Luís Méndez Ferrín excede sobradamente ese ton de “compromiso” moderado que supón escribir en galego e ademais participa activa e notoriamente no devir histórico de Galiza, e por

²⁰ O manifesto deste movemento pódese consultar no enderezo: <http://www.redesescarlata.org/somos/somos01.htm>

consequente, de España, coa fundación de partidos políticos (UPG, UPG-Liña Proletaria, FPG) e, nos últimos tempos, cunha gran actividade sindical e reivindicativa a prol do independentismo de inspiración marxista.

A última etapa da súa vida pública está marcada pola súa función de presidente da Real Academia Galega, moi frutífera pese a ser unha etapa moi curta (2010-2013). Non obstante, este episodio rematou en trebón coa súa dimisión.

A escolla da obra deste autor débese, nunha primeira instancia, a esta capacidade de influencia e de eco social que avala o innegable valor literario que posúe o conxunto da produción literaria ferriniana, calidade acreditada por varios galardóns (entre os que podemos citar o Premio da Crítica e o Premio Nacional de Literatura) e mesmo pola proposta de candidato ao Nobel pola AELG (Asociación de Escritores en Lingua Galega). Todo e que a adxudicación de premios tampouco sexa garantía de excelencia nin de virtude, sen temor pódese considerar a obra de Méndez Ferrín coma punto de referencia na literatura galega da segunda metade do século XX e quizais da primeira do século XXI.

É curiosa a cuestión, que tampouco se pode deixar de sinalar, de que a obra de Ferrín non chegou aínda a traspasar plenamente as fronteiras culturais galegas e, como debería, comandar a representación da cultura galega no ámbito ibérico, como pode ser o caso da narrativa de Manuel Rivas, Teresa Moure, Suso de Toro e outros autores do país que ostentan unha proxección máis significativa fóra das fronteiras do galego para o gran público, sobre todo en castelán. Conste, non obstante, que este recoñecemento si que se observa no entorno da crítica especializada, de xeito singular no eido da poesía, onde sempre e sistematicamente é nomeado nos estudos máis recentes como figura clave da nosa lírica tanto desde os que se fan en Galiza como os que son produto doutros sistemas literarios (Molina, 2008: 664).

As causas desta pouca visibilidade na cultura española, poden ser variadas, e aínda sen facer unha gran esforzo indagador, é certo que as súas arelas independentistas e marxistas, tan afastadas das correntes de pensamento dominantes, poden ter xerado algún atranco para a súa lectura, especialmente desde círculos máis conservadores. Iso xustificaría a existencia en Occitania, Catalunya e especialmente en Euskadi, dun certo recoñecemento pola súa figura que non sería produto exclusivo do prestixio literario, senón tamén do seu

compromiso político coas nacións sen estado (sempre falando fóra da crítica especializada, crítica que, insistimos, tamén desde España aposta pola calidade da produción ferriniana). Exemplo do seu influxo político en Euskal Herria sería a participación como prologuista no libro do político *abertzale*²¹ e fundador da editorial Txalaparta, José Mari Esparza Zabalegi.

Malia este escaso recoñecemento popular fóra de Galiza, hai moitas e moi boas traducións da súa obra a diferentes linguas e culturas, entre as que podemos nomear o castelán, catalán, portugués, bable, éuscaro, inglés, francés (a estas dúas linguas desde editoriais de País de Gales e Bretaña, respectivamente, lugares desde os que se sinte unha dobre irmandade: política, en canto á situación compartida de nación sen estado, e cultural, en relación ao mundo céltico e atlántico, etc.).

A través deste percorrido pola traxectoria vital (con especial fincapé na súa faceta política en relación coa publicación do corpus estudado) do escritor de Vilanova dos Infantes, obsérvase un forte afán de intervención na sociedade galega, arela que se adiviña tamén na súa produción literaria. A vocación de Ferrín é a de facer unha literatura ofrecida ao seu pobo, unha literatura revolucionaria, polo tanto excelente, por que non, unha literatura feita para cambiar a historia:

Mao Tsé-Tung dicía que unha poesía social ou política, por moi boa intención que teña, se non é unha gran poesía é unha poesía contrarrevolucionaria (Salgado e Casado, 1989: 222).

3.1.2. Aspectos da narrativa breve ferriniana.

No apartado anterior quedou ben patente que, para Ferrín, unha das funcións da literatura é a da intervención na sociedade, e por descontado, no rumbo político da mesma, se cadra, partindo de concepcións afíns ás de Even-Zohar, que considera que a literatura serviu sempre como factor de cohesión cultural (Even-Zohar, 1993: 444), idea que o teórico hebreo manifesta nunha conferencia en Santiago de Compostela. Nunha situación coma a de Galiza nos

²¹ Prologan o ensaio de Esparza Zabalegi Xosé Luís Méndez Ferrín (Galiza), Joxe Azurmendi (Euskadi) e Víctor Alexandre (Catalunya).

anos 60, na que pouca xente utilizaba a lingua galega en ámbitos institucionais e oficiais –exceptuando unha pequena elite intelectual–; nun país que para a súa liberación debía tomar as rédeas da independencia (Del Caño, 2005: 199-221), a resposta literaria, ademais da loita política, consistía en continuar a liña que xa algúns senlleiros intelectuais galegos como Pondal encetaran, e que o colectivo da Xeración Nós estruturou eficientemente (Del Caño, 2005: 49-57). A consecución deste obxectivo pasaba tamén polo desvencellamento doutros sistemas, e así, tentaron desvincular o sistema literario galego do sistema literario dominante, o español. Un dos propósitos finais destas estratexias, se cadra o máis importante, sería operar na autopercepción que teñen a maioría dos galegos do seu sistema cultural, co fin de que o estimen como un sistema digno e íntegro; é dicir, unha cultura galega independente desprovista do matiz de subalternidade respecto da cultura española dominante. Esta desvalorización²² estaba presente en moitos aspectos, entre os que se contan programas de formación, nos que a Historia, Literatura, etc. propias de Galiza foron silenciadas ou relatadas desde unha perspectiva de marxinalidade ou desde un relato histórico concibido para máis gloria dos reinos de España, especialmente de Castela²³.

A complicada tarefa de poñer de manifesto a historia e a realidade do país e da súa lingua consistía tamén no feito de ampliar o perímetro da literatura galega a tódolos eidos posibles e derrubar as fronteiras que lle tiñan posto para deixar de ser unha lingua exclusivamente poética e válida, como moito, para expresar a alma dun pobo inculto e sometido. As demostracións máis anovadoras ían nunha liña cultista, afastada do costumismo folclorista que, con todo, non deixaba de ser celme e inspiración, e co propósito de despegar cara a novas formas de expresión artística da galegitude. Isto verase, por exemplo,

²² Desvalorización que, segundo Ferrín, permanecía aínda no imaxinario galego, en parte debido ao tópico literario: “O pobo galego agrícola cultiva o mito dun pasado de miseria e fame. A casa nova, tipo chalé, é o símbolo da súa redención. A outra aspiración é o arranxar ou troca-la casa vella do idioma propio pola casa nova do castelán” (Salgado e Casado: 1989, 292).

²³ Como mostra desta intervención nos programas ensino, ata hai ben pouco os nenos galegos carecían de nocións tan básicas sobre a propia historia, como, por exemplo, da existencia do Reino Suevo de Galiza, proclamado primeiro reino independente de Europa, trala caída do Imperio Romano.

na transformación que se opera na narrativa curta, respecto das narrativas anteriores.

As inevitables comparacións coa literatura castelá a miúdo empezaron a cargarse de retranca. Forcadela cita un artigo que publicou Suárez-Llanos (1965) en *Grial* que resulta moi ilustrativo:

O desinterés da masa pola literatura galega non é, ao cabo de contas, moito máis grave que o desinterés masivo pola literatura castelá (...) Polo que hai máis masa desinteresada da literatura castelá que da galega²⁴ (Forcadela, 1993: 18).

A pretendida renovación vai ser protagonizada, sobre todo, pola escola que se deu en chamar Nova Narrativa Galega, colectivo no que a crítica especializada inscribe a Méndez Ferrín na primeira época dun movemento ao que se lle adicaron numerosos ensaios críticos. Ferrín aborda esta tarefa consciente de dignificación da cultura galega explorando varios xéneros: poesía, ensaio, novela, pero, pódese dicir que, principalmente, desde a narrativa breve, un xénero que, para Ferrín, é considerado “menor”. (Salgado e Casado, 1989: 230-232).

3.1.2.1. O conto como xénero.

Novas correntes dentro da crítica literaria apuntan á incipiente e progresiva disolución entre os xéneros literarios, non obstante, é importante sinalar que, mentres non se produza enteiramente esa descomposición, este aspecto reviste certa importancia, sobre todo en canto á recepción. Helena González Fernández (1998: 57), referíndose á poesía, remarca esa predisposición a recibir o texto de modos diferentes que se produce no lector, como “un contrato apriorístico”.

Ata a primeira metade do século XX, o conto galego en galego víñase asociando a rexistros coloquiais e familiares, mesmo de corte exclusivamente folclórico, coma os dos contos infantís ou os contos de risa e/ou medo. Sendo o

²⁴ Camilo G. Suárez-Llanos, “Notas pra unha visión actual do problema da Literatura Galega” en *Grial*, nº 8, Galaxia, Vigo: 1965.

galego unha lingua reservada para estes rexistros ata ben entrado o século XX, se exceptuamos o labor dunha pequena elite, é consecuente que en Galiza haxa unha riqueza excepcional da chamada literatura de tradición oral, da que o conto popular é tributario. O éxito e a profusión do conto na cultura galega, principalmente debido a este gran acervo oral, supón que a intelectualidade dera en clasificar o conto como unha manifestación típica e característica do xenio da paisanía galega.

Os escritores botan man do conto, pois, para revelar o mundo galego a través de pequenos “cadros”, case dun xeito fotográfico. Nun primeiro momento ese mundo vese limitado ao rural, e tanto o contador como os oíntes forman parte dese mundo, son paisanos. Nestes escenarios xógase coa ficción do contador oral e polo tanto o conto transfórmase nun ente interactivo no que opera o recoñecemento, pois todos se senten personaxes do conto, en certo modo, comparten medos, paixóns, sensibilidade.

A emigración propicia a aparición de novos escenarios, os contos deixan de transcorrer dentro de Galiza e a acción trasládase, sobre todo, alén do mar, nas afastadas terras de América. Celso Emilio Ferreiro, Luís Seoane, Neira Vilas, etc.

É desde mediados do século XX aproximadamente (quizais xa principiara coa Xeración Nós), cando comezan a xerarse historias en galego nun ámbito urbano, nunha Galiza inédita ata ese momento. Este é o caso do propio Ferrín ou Mourullo, e máis adiante de Manuel Rivas, Suso de Toro, Cid Cabido, etc. porén, a narrativa breve seguía pasando coma un xénero menor dentro das nosas fronteiras. Dende logo non acababa de acadar o prestixio que tiña a poesía nin tampouco confería ao autor a sona que podía procurar un romance.

Os teóricos da narrativa breve ou contos ou *short histories*, como se vén dando en chamar por unha parte da crítica hispanoamericana (Sardi, 1976), por influencia da crítica anglosaxona²⁵, coinciden todos en resaltar como trazos fundamentais do xénero a capacidade do autor para sintetizar unha historia, para mergullar ó lector dun xeito rápido nunha atmosfera verosímil e para dicir algo interesante nun espazo relativamente curto. No entanto, dende o punto de vista

²⁵ A crítica anglosaxona abordou antes o seu estudo, por exemplo, Philip Van Doren Stern (1943) *Modern American Short Stories*. Washington Square Press. New York.

dos autores, o que debería ser considerado como unha habilidade e unha innovación, moitas veces é infravalorado, mesmo pola crítica. A este respecto opina Méndez Ferrín sobre o que supón para el ser escritor de contos, dando conta da subalternidade do xénero mesmo:

O conto literario é algo moderno; aparece mesmo despois da novela, de maneira que é aínda un xénero sen callar, sen facer, sen completarse a si mesmo. Persoas moi cultivadas hoxe en día ignoran a súa existencia e pensan que é unha novela un pouco máis curta; mesmo hai algúns críticos literarios que sorrín un pouco cando saben dun autor que soamente escribe contos; considéranos sempre inferior a un autor de novela (Salgado e Casado 1989:230).

Na mesma entrevista, Ferrín sinala características específicas do relato curto, como a proximidade do conto ó poema, a instantaneidade, e explica como trazo propio do xénero a tendencia á fantasía:

Dentro da prosa narrativa, probablemente é o que se achega máis ó poema, por esa condición de simultaneidade, aínda que sabemos todos que a cadea lingüística fórmase por sucesividades. Mais, a pesar diso, hai unha certa tendencia á simultaneidade no conto, do mesmo xeito que sempre hai unha certa tendencia no conto ó impresionismo, de tal maneira que o realismo fotográfico ou o verismo son practicamente imposibles no conto. De aí esa tendencia no conto para a fantasía ou, polo menos, para a recreación de mundos ilusorios (Salgado e Casado 1989: 232).

Ademais de se constituír en fundamento do conto, a síntese establécese, tamén, como a principal dificultade para o autor, no que coinciden case tódolos escritores latinoamericanos que cultivaron o relato breve, e que indefectiblemente entra en xogo en cada intento de definición do xénero:

Hai algunhas persoas que se achegaron á definición do conto. Unha delas foi o gran contista Horacio Quiroga, o autor do *Decálogo del perfecto cuentista* no que [...] afirma cousas moi interesantes, como que o conto debe de ter unha unidade estrutural de *flash*, case momentánea, de maneira que o conto

non ten principio nin final, de tal xeito que o final debe estar vibrando xa dende o principio (Salgado e Casado, 1989: 230).

E aínda continúa salientando a coincidencia de Cortázar con Quiroga nese carácter de esencialidade que debe ter o relato curto. Pero quen mellor teorizou sobre o conto, na opinión de Ferrín, foi o escritor galego Rafael Dieste, no seu “Limiar” ó volume titulado *Dos arquivos do trasno*, e que, lido desde a perspectiva crítica desta tese, reviste un gran interese, posto que Dieste repite, na súa elaboración teórica, dúas veces a palabra “imaxe”. Obsérvese, tamén, a definición case “kinestésica” que fai do xénero, que apela non só ao cromatismo e á luz, senón ao tinguir, á obsesión, ao palpitar:

A unidade emotiva conséguese no conto pola ousesión do que ten de sobrevivir.

O remate ha de téla virtú de faguer simultáneas no espírito as imaxes que foron sucesivas.

A presenza do remate debe estar atafegada, pero latexando con forte resoancia en tódolos currunchos do relato.

O remate é unha imaxen que fai estoupalo conto nas verbas derradeiras, dempóis de inzalo poderosamente.

O conto é unha pelica na que se sinte o pulso dunha imaxen²⁶ contida.

O conto é o remuiño que fan arredor dunha lámpada moitas volvoretas, todas mergulladas na mesma luz (Dieste, 1973: 7).

O conto literario é un xénero modernísimo, “aínda sen callar” en palabras do propio Ferrín, porque o conto literario renacía en Galiza na segunda metade do século XX, e, que mellor, para innovar, que facer uso dun xénero que tamén resulta “novo”.

Unha das características fundamentais da produción breve ferriniana radica precisamente neses intentos de renovación e de progresión intelectual da literatura contística galega. Isto advírteo un seu compañeiro de xeración, Bernardino Graña, tamén integrante do Grupo Brais Pinto, nas actas da *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, onde fala “Arredor de *Percival e outras historias*”

²⁶ A evocación desta “imaxe” subxacente remite e tema dun xeito automático das teorías do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand.

e tamén relaciona a utilización dun galego sofisticado nun conto literario –é dicir, fóra do ámbito da poesía– coas propostas estilísticas da Nova Narrativa Galega:

O *Percival...* de Ferrín “alucinoume” (como se di agora). Era, daquela aínda bastante novidoso utilizar o galego para relatos literarios superando o nivel folclórico. (O citado Del Riego, baixo oseudónimo de Salvador Lorenzana explica no prólogo os pasos da moderna narrativa galega nos anos 50) (Graña, 1998: 406).

A percepción de novidade que advertía Graña no estilo de Ferrín, polo uso dunha lingua culta asociada a un xénero considerado “menor”, súmanse outros trazos concretos que fornecen esta idea de orixinalidade e transformación do estilo literario, dos que se podería destacar, en primeira instancia, a recuperación de léxico patrimonial (lembrems a súa insistencia no uso da palabra patrimonial *cántigas*, pola pronuncia castelanizante *cantigas*) ou, por poñer outro caso, a creación de neoloxismos e o uso de cultismos ou arcaísmos, como o uso do tratamento medieval *senhor* para se dirixir á amada, que tamén utilizara Cunqueiro (López-Casanova, 2001: 46). Tamén se observa unha evolución ao longo da narrativa ferriniana, no plano sintáctico, de estruturas moi básicas e elementais (tipo suxeito-verbo-complemento) sobre todo da primeira etapa, a construcións sintácticas dunha complexidade case labiríntica que se complican en reviravoltas, coas que adoita adubar textos como o de *Bretaña, Esmeraldina*. A nivel (con)textual, débese lembrar que os textos ferrinianos son moitas veces referencias doutros; e aínda se realimentan entre eles, creando así un universo singular e propio, pero non nun sentido illado ou pechado, senón sempre con vocación aberta e cosmopolita, interactuando non só con outros textos senón en diálogo con outras pólas da creación artística, como o cine, o teatro ou a música.

En canto aos núcleos temáticos desenvolto polo ourensán, cabería destacar, xa nos primeiros contos, publicados en revistas, a querenza de Ferrín por argumentos intrincados en atmosferas misteriosas, ao estilo de Poe e Lovecraft. Os dous primeiros, *Medo* e *O abellón*, publicados co pseudónimo Laín Feixóo, ben poden ser clasificados dentro da narrativa fantástica. Non sendo a única tratada por Ferrín, a temática fantástica é moi significativa na súa obra.

3.1.2.2. A fantasía.

Ao abeiro da fantasía agroman e medran xoias do artificio literario, libres do fastío do cotiá; na inmensa maioría dos casos debedoras da tradición oral e popular. Pero, cabe preguntarse ¿por que resulta tan eficaz e prolífico o xénero fantástico na narrativa galega²⁷ do século XX?

O cuestionamento da realidade cotiá aparece polo Século da Luces²⁸ en forma de sombras contrapostas, pero vaise desenvolver dun xeito espectacular no século XIX ata formas como a literatura de terror ou gótica que, co tempo – xa no século XX– van derivar en formas tan dispares como a ciencia-ficción ou a literatura surrealista. Para Roas o fantástico contemporáneo mantén a estrutura básica do xénero ao longo da súa historia: “plantear la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural” (Roas, 2001: 42). O elemento fantástico no texto ven sendo interpretado tradicionalmente pola crítica como literatura da transgresión (Morillas 1999: 316). Este modelo de literatura xeralmente vai adoptar o relato breve ou conto como expresión máis común, por unha razón moi evidente:

Edgar Allan Poe, que añadió al lenguaje e imaxinería gótica sus propias obsesiones, limitó casi toda su producción gótica a la narrativa breve al tiempo que insistía en la necesidad artística de la brevedad en sus escritos críticos. Como señala Julia Briggs, “un terror que es efectivo durante treinta páginas rara vez puede ser sostenido en trescientas” (Solaz 2003: 5).

²⁷ Da pegada de autores galegos (en castelán e en galego) no xénero fantástico español habería moito que dicir, cabe citar, por exemplo, o artigo de López-Casanova no que inventaría as posibles influencias en certos escritores españois do xénero: “Habría que señalar la devoción de estos narradores por algunos maestros hispanoamericanos (creo que Borges y Onetti sobre todo), el impacto motivador de *La saga/fuga*... torrentina, y –añadiría todavía, porque me parece muy importante y no lo he visto señalado- el mágico oreo cunqueirano, el de *Las crónicas de sochantre, Merlín y familia* o *El viejo Simbad* (relatos escritos en gallego, pero pronto difundidos en versión castellana)” (López-Casanova, 1998: 184).

²⁸ “Podemos afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión. Sin embargo, con el Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido” (Roas, 2001: 21).

Lembremos, tamén, que o que se percibe como fantástico nunha época non o é noutra: unha viaxe á Lúa ou a creación dun monstro a través da ciencia podía ser asunto de conto nunha época; hoxe recoñecemos que ambas cousas poden ser factibles e, polo tanto, non as asociaríamos co ámbito do fantástico, xa que se están cumprindo tódalas leis de veracidade.

Esta consideración do que é real e dos seus límites é unha das vetas básicas do dilema do fantástico e ofrece ó escritor tamén un amplo espectro de posibilidades e unha liberdade total para que a imaxinación e os seus produtos máis “alucinantes” –parafraseando a Graña– circulen con total normalidade, simbolizando o que o escritor quere plantear e ao mesmo tempo, funcionando como escudo pola súa esencia de “fantástico”. Pero no xénero fantástico dáse un paradoxo:

Al contrario que otras formas genéricas, que no necesitan un tan alto grado de veracidad de sus fundamentos básicos, de su contenido central (en este caso, la aparición de lo extraño), el relato fantástico se construye como una cadena narrativa archilógica en la que ninguna parte debe contradecir en modo alguno la introducción de lo improbable, antes bien, debe reforzarla aun cuando, paradójicamente, el refuerzo de lo extraño se realice mediante una resistencia racional a lo extraño (Lord, 1998:42).

Deste modo a fantasía non só se constitúe en contradición, senón nun mundo novo creado ante unha realidade hostil que ademais recolle o significado desa mesma realidade subvertida. Curiosamente, Spitzmesser tamén observa que no caso de Cunqueiro –mestre entre os mestres do fantástico– a desaparición do réxime franquista, supón tamén a “desaparición” do Cunqueiro novelista:

Atacado de una súbita parálisis imaginativa, el autor parece ser incapaz de renovar la fábula sin la estructura autoritaria que le servía de soporte. (Spitzmesser, 1995: 32).

Neste estudo sobre a literatura da subversión na obra de Cunqueiro a autora acaba por identificar o semantismo político que se agocha en cada texto. O uso da fantasía para a fuxida da realidade, como sistema de escapismo ou evasión da situación política era un dos “peros” que se lle puxeron á obra do mindoniense. Se cadra esas fantasías literarias tiñan unha correlación estreita coa gris realidade do momento. Para Rosie Jackson que estudia o fantástico como unha representación da outredade, representaría todo o que queda fóra dos eidos *téticos* –do capitalismo e do patriarcado–, todo o que quedou fóra da *República* platónica, debido a que, interpretado á luz das teorías psicanalíticas ten unha función subversiva no intento de presentar un *reverso* da formación cultural do suxeito (Jackson, 2001: 148).

Ademais, a relación que comentabamos deste xénero –superada a definición clásica de Todorov (Roas, 2001: 42)– no que encontramos desde o terror e a ciencia-ficción (subxéneros que eran, ata hai pouco, máis respectados na literatura anglosaxona que nas románicas) ata literatura infantil e xuvenil, resulta tamén atractiva polo que supón para un autor que a súa proposta quede asumida inmediatamente como parte dunha realidade, como efectivamente ocorre co público infantil. O concepto de realidade na retórica do fantástico, responde desde os primeiros estudos de Todorov ata outros máis recentes, a unha verosimilitude da(s) voz(voces) narrativa(s) intradiexéticas, e isto é condición básica para que funcione a textualidade fantástica. Todorov pregúntase qué achegan os elementos fantásticos a unha obra e chega á conclusión de que hai tres funcións principais que se cumpren:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror o simplemente curiosidad–, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un elemento fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente (Todorov, 2003: 76).

Especialmente neste tipo de literatura, o receptor tamén ten que aportar algo da súa parte, non require só do traballo do autor. O escritor ten que facelo verosímil, pero o lector ten que re-imaxinalo, é dicir, asumir as normas internas do relato e crelas. Todorov insistía na importancia do lector, como axente na consumación do xénero (Todorov, 2003), non como individuo particular, senón como “función”. E aí tamén ten o teórico búlgaro algo que dicir:

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no de ser ni “poética” ni “alegórica” (Todorov, 2003: 29).

O discurso fantástico require unha vacilación do lector, pero sobre todo cumpre tres premisas: ao establecer o pacto de verosimilitude, o lector vacila entre unha explicación sobrenatural ou racional dos sucesos narrados; o mesmo rol do lector está delegado nunha personaxe –aínda que esta non sempre se debe cumprir–; e, o lector debe rexeitar a explicación poética ou alegórica. (Todorov, 2001: 56). A aproximación a un discurso fantástico require non só dunha “predisposición”, senón tamén dunha certa “reelaboración”. Formúlanse, así, unha serie de regras diferentes das estipuladas na realidade que soen ser asumidas sen moitos problemas tanto polas personaxes como polo lector, pois o discurso do “verdadeiro” xa non ten o mesmo sentido que noutros xéneros.

A transgresión da realidade parece, entón, un requisito fundamental para a comprensión non racionalizada, para o entendemento a través da intuición e para asociarse a esas forzas non téticas –que, según Jackson, na obra teórica de Kristeva ameazan con romper a tradición do racionalismo– (Jackson, 2001: 147) e que serían representacións gráficas de suxeito en proceso (Jackson, 2001: 149).

Con este *coñecemento intuitivo* co que xogan os autores e co que nos transmiten unha idea exacta, paradoxalmente, da realidade. Non esquezamos que, no caso da literatura infantil, unha das tarefas fundamentais que cumpren os contos clásicos é a de lles amosar ós pequenos as normas que rexen a sociedade e o percorrido que leva ó neno a se converter nun adulto, é dicir, ser *mitos de paso* –o que, en efecto ocorre na novela *Arnoia, Arnoia*–, como no caso

de *Pinocho*, *O parrulo feo* ou *Peter Pan* (esta última de gran influencia en Ferrín, como confesa na entrevista de Salgado e Casado) que rematan cunha metamorfose do personaxe²⁹ (Etchebarne, 1962: 53-61).

Dada a súa flexibilidade, o relato fantástico resulta idóneo para fabular ou crear realidades “novas”, ou para introducir o discurso mítico nunha sociedade. Estas fabulacións resultan máis doadas en canto que este xénero precisa de moitas menos normas internas –mesmo non precisa máis que dunha certa coherencia interna– para acadar unha representación solvente. Parece que os autores recorren a este xénero, non só para construír alegorías da realidade, senón para facer propostas de realidades alternativas ou novas. Segundo González-Millán:

A modalidade fantástica, discurso literario por excelencia, adquire propiedades antihexemónicas, e transfórmase no paradigma discursivo máis apropiado para representar e apropiar os signos de realidade e desposuimiento coma trazos de identidade colectiva (González-Millán, 1991: 59).

Nos contos ferrinianos, cando a realidade non está alterada directamente, subvertida en ambientes futuristas, ou medievais e arcaizantes, aparece distorsionada por estraños acontecementos (surrealismo, a presenza súpeta do estraño, do alleo) ou pola voz de quen narra a historia en cuestión (personaxes nos que se presinte ou adiviña a loucura). Ferrín apela á vacilación que anunciara Todorov. Raramente a realidade galega nos contos ferrinianos aparece representada directamente, coma adoitan outras narrativas de maneiras realistas ou naturalistas. Así, moi poucos relatos do autor seguen a liña do costumismo tradicional e populista, que se asociaba daquela coa corrente do realismo social(ista), e en case todos eles xorde a sombra do insólito, o misterioso, o enigmático, o grotesco, e aínda o puramente absurdo, mesmo nos catalogados de “política-ficción”.

²⁹ Moitos dos relatos ferrinianos culminan precisamente coa metamorfose da personaxe principal, e se non se trata dunha metamorfose absoluta, cando menos se produce un cambio na maneira de ver o mundo: “Philoctetes” (POH), “A cancela” (POH), “Dúas cartas a Lou” (CF), “Partisán 4” (ES), “Licor-café” (CN), “Amor de Artur” (AA), “Lobosandaus” (ARR). O mesmo ocorre nas novelas curtas: *Arnoia*, *Arnoia* e *Retorno a Tagen Ata*.

Así o relato breve constitúese nun vehículo privilexiado para que Ferrín acade aquilo que se propón: intervención renovadora no campo literario galego. Pero Ferrín non é o único que traballa neste proxecto transformador.

3.1.2.3. A Nova Narrativa Galega.

Os integrantes da chamada Nova Narrativa Galega, nun primeiro intre, buscaban a renovación formal da literatura galega dende unha perspectiva independente do sistema literario castelán, do que ata agora se viña percibindo coma subsidiaria. Un exemplo desta actitude, tal e como se comentou no apartado anterior, é a hipótese que Ferrín proxecta na súa tese de doutoramento, que despois se publicará resumida como ensaio co título *De Pondal a Novoneira*. Méndez Ferrín propón revisar a presunción de que o Rexurdimento galego, que para el naceu baixo o signo do realismo, e non do romanticismo, como ata o momento se viña afirmando, por pura analoxía con sistemas literarios dominantes.

Por outra banda, a procura dunha alternativa estética ao realismo social, concita que uns cantos autores –entre os que poderíamos mencionar a Ferrín e a Mourullo, por exemplo– exerciten unha nova expresión estética, moi cultista, alonxada do estilo anterior, o que supón para a expresión literaria en lingua galega un novo chanzo: a superación do ruralismo e do populismo en favor dunha arquitectura lingüística moito máis sofisticada e elitista. Este enfoque resúmeo a profesora Camiño Noia:

A NNG pódese interpretar a partir dun dobre rechazo, dunha parte da narrativa galega de preguerra, sometida a esquemas arcaicos con demasiados elementos realistas, e doutra, da narrativa realista española elaborada con esquemas ideolóxicos de compromiso social” (Noia, 1992: 167).

Simplemente, os escritores desta xeración, que estaban a facerse eco das *tendencias novas* que xurdían en Europa e Norteamérica, pretendían deixar constancia non só da independencia da literatura galega do sistema literario castelán, senón tamén da riqueza e das diferencias nas que a nosa florecía, paralelamente ao desenvolvemento dunha literatura tan madura coma a

francesa. De feito hai tamén interesantes reflexións críticas en canto á parella evolución da Nova Narrativa Galega coa do Nouveau Roman, que tiramos do manual de Forcadela:

As preguntas serían, agora, as seguintes: ¿como unha literatura marxinal e periférica, con enormes problemas para desenvolverse, pode nun momento concreto situarse na mesma traxectoria dunha literatura como a francesa, sen dúbida un dos grandes parámetros nos últimos séculos para medir a evolución literaria? ¿Non sería unha grandilocuencia chauvinista pretender pór ao mesmo nivel obras de autores tan distintos e saídos de situacións culturais e nacionais tan pouco próximas? [...] Neste sentido, e fronte a outras teses máis abertamente decantadas cara á formación dunha periodización da Literatura Galega en base ás literaturas do Terceiro Mundo, a N.N.G. eríxese como un período e unha Escola de modelo claramente eurocéntrico, no que os parámetros das literaturas occidentais son tidos moi en conta, constituíndo o molde sobre o que formarse (Forcadela 1993: 28-29).

O caso é que tanto na Nova Narrativa Galega como no Nouveau Roman estábanse a abrir **novas vías expresivas e interpretativas** ou, expresándoo doutra maneira, escindíanse en novas vías aínda incógnitas, atendendo ao artigo crítico que Bernardino Graña publicou no nº 7 da revista *Grial*, onde expoñía as seu desacougo ante o experimentalismo da novela *Arrabaldo do Norte*. Tanto na literatura galega como na francesa despregáronse unhas cantas premisas comúns sobor das que habían teorizar autores da talla e da pegada de Robbe-Grillet³⁰, autor cuxa influencia é recoñecible na obra de Ferrín. O paralelismo entre os presupostos do teórico francés e a produción do escritor ourensán quedaría evidenciada mesmo nas críticas que recibiron no momento, como a citada de Bernardino Graña.

Anxo Tarrío no artigo de *Grial* “A semántica difuminada de Méndez Ferrín” tamén destaca este paralelismo e aínda observa a anticipación que supón *O crepúsculo e as formigas* (1961) aos presupostos tratados no ensaio *Pour un nouveau roman* (1963) de Robbe-Grillet, do que hipoteticamente puidera ser

³⁰ Alain Robbe-Grillet (1963) *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris.

debedor o galego para o seu traballo de *Arrabaldo do norte* (1964), tendo en conta a conexión que existe entre esta novela e o relato “Dúas cartas a Lou” (CF):

Concedendo que Méndez Ferrín coñecese, ademáis das novelas principais da dudosa “escola”, os traballos teóricos do autor francés ou doutros membros do grupo; aínda recoñecendo, repito, esa deuda innegábel, hai que ter en conta tamén que algo propio, nesta dirección, deixara xa escrito Méndez Ferrín no ano 1961, o ano do *Crepúsculo e as formigas*, dous anos antes de *Pour un nouveau roman* (Tarrío, 1983: 364).

Con esta afirmación tamén se pode inferir que para Tarrío *Percival e outras historias* (1958) quedaría fóra do esquema da Nova Narrativa, en canto que non fai ningunha alusión a esta publicación, todo e que unha das formulacións que cita do autor francés relacionándoa coas personaxes de *Arrabaldo do norte*, ben se podería aplicar a certos contos do primeiro volume dado ao prelo por Ferrín, como o do relato “A cancela”, onde o protagonista encádrase perfectamente na descrición obxectalista do autor francés³¹, como advertira Tarrío:

O mundo, para Robbe-Grillet, non *significa*, somentes é [...]. O mundo do texto é un mundo creado de novo. O escritor non ten por qué propoñerse *decir* algo, comunicar unha *mensaxe*. O escritor ten dereito a rexeita-los significados convencionais (Tarrío 1983: 362).

Esta “escola” literaria foi obxecto de multitude de estudos máis ou menos concentrados nela, entre os que podemos destacar os máis extensos de F. Salinas Portugal (1985), M^a Camiño Noia (1992) ou o de Manuel Forcadela (1993). Outros ensaístas se interesaron polo devir da Nova Narrativa Galega como Benito Varela Jácome –tildado por Capelán (1992) de “abnegado

³¹ “[...] commencent à exister seulement lorsqu’ils apparaissent sur l’écran pour la première fois; auparavant ils ne sont rien; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau. Leur existence ne dure que ce que dure le film” [(Robbe-Grillet, 1963: 152-153) en Tarrío, 1983: 363].

defensor”³² deste movemento—, ademais de Franco Grande, o propio Antón Capelán (1992), Dolores Vilavedra (1989), M^a Xosé Queizán ou o mesmo Méndez Ferrín, por citar algúns dos artigos que teorizan sobre esta corrente, e que se inclúen na bibliografía.

Este noso traballo segue sobre todo o de Forcadela por varias razóns. A primeira é que se atopa entre os estudos máis profundos; tamén é o máis recente e ten en conta os anteriores, e, por último, presta gran atención aos contos de Ferrín, obxecto último desta tese. É moi significativo que nunha lista de dezasete obras que para Forcadela integran a escola da Nova Narrativa Galega, cinco sexan da autoría de Méndez Ferrín, o que lle aporta un peso específico, coído, de bastante importancia e que o crítico cifra nunha contribución dun 29% respecto do total da Nova Narrativa Galega. As obras que o crítico inclúe na corrente da Nova Narrativa son as seguintes:

Percival e outras historias, Galaxia, Vigo, 1958.

O crepúsculo e as formigas, Galaxia, Vigo, 1961.

Arrabaldo do norte, Galaxia, Vigo, 1964.

Retorno a Tagen Ata, Castrelos, Vigo, 1971.

Elipsis e outras sombras, Galaxia, Vigo, 1974.

É importante sinalar que, loxicamente, non toda a crítica está de acordo coa proposta de incluír toda a produción prosística ferriniana publicada ata ese momento (mediados da década dos 70) dentro das marxes do movemento da Nova Narrativa. Outras posibilidades de clasificación eran posibles, pero aínda que nesta tese interesan os aspectos desta escola que máis adiante se tratan, tampouco se pretende facer un estudo sobre o movemento.

Forcadela admite a proposta de Noia Campos (da que discrepou vehementemente Antón Capelán, nun famoso artigo publicado en *Grial*), pola que a profesora caracteriza a este grupo cos seguintes trazos comúns:

— Fuxida da localización concreta dos espazos narrativos.

³² Capelán Rei, Antón, “Lectura a contrafío de *A Nova Narrativa Galega*, de M^a Camino Noia”, *Boletín Galego de Literatura*, nº 8: pp- 61-77.

- Creación de mundos literarios artificiais, evitando a descrición realista do agro galego, que caracterizaba a narrativa galega anterior.
- Emprego dos mesmos recursos técnicos: monólogo interior, personaxes anónimos, diferentes voces narradoras nun mesmo relato, redución temporal.
- Tratamento intensivo do tema do absurdo existencial, intentando producir un sentimento de anguria no lector.
- Presencia reiterada da violencia. A tortura aparece como unha manifestación máis da xenreira que invade ós personaxes. E as relación humanas fanse tensas, rodeadas por unha forte agresividade ambiental.
- O tema sexual, tabú na literatura anterior, trátase aquí con liberdade. Aínda que os aspectos referentes ás relacións sexuais están agochados polas dificultades dun discurso narrativo e dunha historia pouco coherente, a convivencia sexual soe aparecer en historias que describen un amor frustrado, incluso téticas, nas que o sexo aparece reducido na expresión máis carnal, historias recollidas da realidade tanxible ou de realidades elaboradas por mentes atormentadas.
- Fusión dos mundos real e fantástico ou sobrenatural, confundindo a realidade vivida polo protagonista coa ficción que este mesmo crea. Mímese e diéxese convértense nunha única realidade textual. Porque para os novos narradores a realidade é máis ampla do que a nosa razón nos amosa e está máis alá do tanxible. Pode estar dentro dun cadro, nas páxinas dun libro ou en calquera obxecto do entorno. [(Noia, 1992: 39) en Forcadela, 1993: 37-38].

Estes preceptos pareceos cumprir máis o conxunto da obra ferriniana e, ao noso entender, resulta reducionista limitalos á unha primeira etapa. Sen ir máis lonxe, practicamente todos se poderían cumprir na novela *Bretaña, Esmeraldina* (1987), no relato “Animal” (CN, 1980), “Quinta Velha do Arranhao” (ARR, 1991) ou “Lobosandaus” (ARR, 1991).

Serían, entón, aquelas as principais características estéticas do movemento da Nova Narrativa. Non obstante, tamén se debe subliñar que no caso de Ferrín non se dá aquel afán de ruptura total co estilo precedente, aínda que a capacidade innovadora das súas propostas se poidan confundir cun afán

rupturista; por outros críticos tamén foi sinalado como seguidor e continuador do preciosismo da escola cunqueiriana, que el mesmo recoñece (Salgado e Casado, 1989).

En canto aos substratos temáticos da obra do escritor de Vilanova dos Infantes, é ben sabido da súa inspiración en textos clásicos medievais, como a *Materia de Bretaña*, tradicionais como a Biblia, e mesmo en textos clásicos universais, como algúns de Sófocles ou Goethe, ou en escritores contemporáneos –non menos clásicos–, como poden ser Michel Butor, Kerouac, Tolkien, T. S. Eliot....

Pode despistar ao lector, por antollárselle novidosos, certos textos que Ferrín ofrece cunha reformulación estilística moi elaborada, e dos que é importante non perder de vista as fontes orixinais. Non en van Ferrín ten sinalado como mestres influíntes a escritores galegos da xeración inmediatamente anterior, por citar algún, Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro ou Rafael Dieste. De feito, e volvendo ao pretendido rupturismo da novela *Arrabaldo do norte*, convén lembrar que unha parte do conto no que, se non se inspira, desde logo, ten moitas ligazóns, “Dúas cartas a Lou” (CF, 1961), constitúe á súa vez unha reformulación do conto “O neno suicida”³³ de Dieste, a quen Ferrín cita como mestre exemplar na arte do conto.

3.1.2.4. Periodización crítica da súa obra.

Méndez Ferrín cultiva diferentes xéneros literarios: poesía, teatro, ensaio, artigos xornalísticos, novelas e unha cantidade importante de relatos breves.

A escrita dos relatos abrangue dende finais dos anos 50 ata finais da década dos 90, lapso que comprende gran parte da súa obra. Por conseguinte, a través da narrativa breve podemos realmente observar se existe ou non unha evolución dende os primeiros ata os, polo de agora, últimos contos publicados, e obter tamén unha perspectiva global no tempo, dese período de 40 anos na obra do autor.

³³ O relato dun ser humano que nace vello é un tópico literario, o relato de Scott Fitzgerald “O curioso caso de Benjamin Button” (1922) foi publicado no semanario *Colliers* 4 anos antes que o de Dieste.

No cadro cronolóxico que se inclúe a continuación márcanse as tres etapas na evolución literaria de Ferrín que observan tanto Carmen Blanco (1994) como Manuel Forcadela (2002) e que este último reelabora tendo en conta ás de Blanco. Estas coinciden practicamente, aínda que a terminoloxía varía, o significado atribuído a cada unha delas é moi semellante para ambos críticos.

Cadro comparativo das periodizacións críticas da obra ferriniana de Blanco e Forcadela:

Título	Xénero	Ano de publicación	Notas
<i>Voce na néboa</i>	Poesía	1957	
<i>Percival e outras historias</i>	Contos	1958	
<i>O crepúsculo e as formigas</i>	Contos	1961	
<i>Arrabaldo do norte</i>	Novela	1964	
BLANCO 1955-1964 “Os anos escuros” A partir de aquí empeza “A escrita vermella” * * * FORCADELA Remata o período chamado “Escola da Tebra” Comeza a etapa “O compromiso”			
<i>Cancioneiro de Pero Meogo</i>	Ensaio	1966	Edición crítica.
<i>Retorno a Tagen Ata</i>	Novela	1971	
<i>Antoloxía popular</i>	Poesía	1972	Asinado por Heriberto Bens
<i>Elipsis e outras sombras</i>	Contos	1974	En 1983 publícase unha 2ª edición aumentada.
<i>Sirventés pola destrucción de Occitania</i>	Poesía	1975	Asinado por Heriberto Bens
<i>Antón e os inocentes</i>	Romance	1976	
<i>Con pólvora e magnolias</i>	Poesía	1976	

<i>Poesía enteira de Heriberto Bens</i>	Poesía	1980	Reúne os textos de <i>Antoloxía popular e Sirventés pola destrucción de Occitania</i>
FORCADELA Fin do período “O compromiso” Inicio da xeira “O poder da imaxinación”			
<i>Crónica de nós</i>	Contos	1980	
BLANCO 1964- 1980 Fin da etapa “A escrita vermella” Inicio de “O poder da imaxinación”			
<i>O fin dun canto</i>	Poesía	1982	
<i>Amor de Artur</i>	Contos	1982	
<i>De Pondal a Novoneira</i>	Ensaio	1984	
<i>Arnoia, Arnoia</i>	Novela	1985	
<i>Homes e illas</i>	Poesía	1986	Gravados de Xosé Lodeiro.
<i>Bretaña, Esmeraldina</i>	Romance	1987	
<i>Morte de Amadís</i>	Poesía	1990	Gravados de Alberto Carpo
<i>Arraianos</i>	Contos	1991	
<i>Erótica</i>	Poesía	1992	Gravados de Leiro
<i>Estirpe</i>	Poesía	1994	Inclúe o texto de <i>Homes e illas</i>
<i>Prosas completas</i>	Artigos	1998	Asinado por Dosinda Areses
<i>No ventre do silencio</i>	Romance	1999	
<i>Un escritor nos xornais</i>	Artigos	2001	

<i>O outro</i>	Poesía	2002	Gravados de Manuel Facal
<i>Era na selva de Esm</i>	Poesía	2004	Antoloxía
<i>Contra Maqueiro</i>	Poesía	2005	
<i>Consultorio de nomes e apelidos galegos</i>	Onomástica Divulgación	2007	

A etapa inicial, que a luguesa chamou “Os anos escuros, existencialismo e vangarda” e que abrangue dende 1955 a 1964, para Forcadela cadra coa chamada Escola da Tebra, escola que o propio Ferrín identifica coa denominada Xeración das Festas Minervales, xa que case tódolos poetas que inclúe participaron neste certame en Santiago entre 1953 e 1964:

A maneira poética máis distintiva, inicialmente, da Xeración das Festas Minervales foi a que denominei “Escola da Tebra”.

A “Escola da Tebra” constitúe unha adaptación do surrealismo ó espacio cultural da lingua galega, co engadido dunha forte e aceda carga relacionable co clima anguriado do existencialismo literario dos anos cuarenta (Méndez Ferrín 1990: 269).

Calculan que un segundo período atanguería dende 1964 ata 1980. Esta etapa correspondería coa denominada por Carmen Blanco como “Escrita vermella” e por Forcadela como “O compromiso”. Deste tempo, ámbolos dous críticos destacan unha extraordinaria preocupación polo devir político, tanto dentro como fóra de Galiza. Este interese non resulta estraño xa que cadra co momento de máis actividade política (polo tanto, de máis conflitos), e co seu paso pola cadea. É nesta fase cando as facetas máis surrealistas do imaxinario ferriniano ceden paso a unha estética de tipo realista, no que se deu en chamar política-ficción.

O inevitable pulo fantástico perde o ton medievalizante que ata agora caracterizara o estilo de Ferrín e amosa máis abertamente unha certa vocación filosófica, achegándose así a modelos semellantes ao da escrita borgeana e á ciencia ficción, e nos que reelaboran temas xa coñecidos coma o

cuestionamento da fronteira entre a imaxinación e a realidade ou o individuo coma suxeito motor no devir dunha sociedade.

O quid da cuestión é a que etapa asignar *Crónica de nós*. Tanto na temática coma no estilo este libro é veciño de *Elipsis e outras sombras*, e encóntrase máis afastado de *Amor de Artur e Arraianos*, libros de renacemento do contido medievalizante e de estilo máis “cunqueiriano”, por referirme dalgún xeito ás florituradas narrativas que, nos textos do ourensán, lembran ao mindoniense. Blanco parece opinar o mesmo na reseña que publicou na revista Colóquio-Letras: “a presente colección de relatos *Crónica de nós* está na liña dos de *Elipsis*, acadando con eles unha gran perfeición sobre todo na ficción política e na recreación histórica” (Blanco, 1981b: 93-94). Pero por outra parte, en *Crónica de nós* tamén se albiscan argumentos próximos aos que tratara en libros da primeira etapa, como acontece no relato “Licor-café” (CN). E, ¿que impediría incluír este conto en *Arraianos*?, basearse na temática é complicado á hora de clasificar contos, tendo en conta na obra do autor existe ese compoñente de autorreferencialidade.

A terceira e última xeira –por agora– chega ata a actualidade. Carmen Blanco desígnaa “O poder da imaxinación: fantasía, nostalxia e metaliteratura”; na mesma liña, Forcadela resúmeo co lema “O poder da imaxinación” e dela concordan ambos críticos que corresponde cun estoupido na creatividade do autor. Aínda que parte da obra de Ferrín quedaría fóra desta periodización, posto que o traballo de Blanco chega ata 1994 e o de Forcadela foi publicado no 2002, pero elaborado para unhas xornadas que transcorreron en outubro do 2001.

O primeiro que chama a atención é que ambos críticos observan os mesmos períodos, e utilizan para iso case os mesmos nomes, porén, só hai unha discrepancia entre ambos: o volume de narrativa breve *Crónica de nós* (1980). Mentres que para Blanco inscríbese na mesma liña que *Elipsis* (1974), coa diferenza que o xénero da política-ficción dá paso o máis belixerante de historia-ficción (Blanco, 1994: 22); para Forcadela a etapa “O poder da imaxinación” iníciase con este libro, aínda que matiza:

Diríamos que hai unha serie de fíos que a crítica aínda non ten aclarado suficientemente, que ligan a obra narrativa e a obra poética. De tal xeito que *Crónica de Nós* non se comprenderá sen o precedente de *Con pólvora e*

magnolias, onde residen moitas das súa claves, do mesmo xeito que o seguinte poemario, *O fin dun canto* de 1982, tampouco se comprende sen a presenza de *Crónica de Nós* (Forcadela, 2002: 101).

Coidamos aquí que estes “fíos” entre narrativa e poesía ferrinianas que o crítico intúe aínda pouco claros, teñen moito que ver co que se albiscaba no apartado dedicado á Nova Narrativa, onde nos preguntabamos se realmente os trazos que caracterizaban esta escola determinan exclusivamente a primeira etapa do autor, posto que Ferrín escribe a primeira parte da súa obra adscrito a esta corrente literaria, ou, en efecto, eses trazos acáenlles tamén aos relatos máis recentes.

E, malia a única discrepancia, temos que preguntarnos: ¿non hai contos, nunha etapa e noutra que rompen absolutamente eses criterios?; ¿como explicar que *Contra Maquieiro* pertencen á xeira do “poder da imaxinación”?; ¿como non advertir que as mesmas obsesións, as mesmas teimas reaparecen nunha obra tras outra?

Dende o punto de vista que defendemos nesta investigación, podemos concluír que durante a década dos 70 medra enormemente a tendencia natural do autor pola ficción política, sen que isto vaia en detrimento doutros aspectos (coma o gusto pola Materia de Bretaña ou a inspiración fantástica e medievalizante) cos que, como se pode comprobar, se combina e florece en requintadas prosas como *Amor de Artur*, *Bretaña*, *Esmeraldina*, ou *Arnoia*, sendo non xa as temáticas, senón certos esquemas os que adquiren preponderancia nun ou noutro momento.

Aínda que antes citamos o romance *Os corvos, a figueira e a fouce de ouro*, cuxo manuscrito custáralle a cadea ao autor, non vai incluída no cadro en canto que é unha obra inédita e, parece ser, xa perdida. Da narración desaparecida explica o propio autor no limiar de *Antón e os inocentes* (1976) que pertence a unha triloxía inconclusa, na que o primeiro libro está desaparecido, o segundo sería a o romance publicado e o terceiro está aínda por facer; polo tanto ao abordar a análise do romance hai que facelo como unha unidade illada, polo de agora (o destacado é meu):

É tarefa que só me corresponde a min, o autor, a de explicar un detalle ao mellor complementario: este libro, *Antón e os inocentes*, forma parte dunha triloxía cuxo primeiro volume titúlase *Os corvos, a figueira e a fouce de ouro*, e non se publicará namentres eu viva, e cuxo volume derradeiro aínda non foi escrito ou polo menos *aínda non foi terminado de escribir* (Méndez Ferrín 1986: 11).

Igualmente, hai que aclarar que a periodización anteriormente reproducida no cadro sempre se refire a publicacións en libro. Méndez Ferrín publicou moitos textos breves (mesmo pequenas dramatizacións) en diferentes medios, como por exemplo, na revista que fundou e hoxe dirixe, *A Trabe de Ouro*. Tamén aparecen textos del naquelas publicacións nas que nalgún intre colaborou como o xornal santiagués *La Noche*, onde comezara a publicar, na pontevedresa *Litoral*, na mexicana *Vieiros*, ou en *Espiral*, “editada nunha primeira etapa en Portugal por Galicia Ceibe, co subtítulo de *Periódico independentista* [...]”. Coa mesma cabeceira, o *Espiral*³⁴ foi editado nunha segunda época (1997) pola Frente Popular Galega como “Periódico de información e debate para o Socialismo e a Independencia de Galicia” (Angueira, 2002: 42). Neste periódico aparecen artigos asinados por Leuter Bembo, Rotbaf Luden ou Julia Vainacova³⁵, que para Angueira “polas escollas, o seu posicionamento contrario ó neomarxismo de Negri e Guattari e mesmo polo nome –esa mestura de Kristeva e Ferreiro– ten que serseudónimo do noso autor” (Angueira, 2002: 42). Non corresponde a este traballo citar tódalas revistas e periódicos onde aparece, e suxerimos, se se quixer unha relación detallada das publicacións periódicas nas que colaborou Méndez Ferrín, o recomendable sería servirse do *Dicionario de Literatura Galega*, coordinado por Vilavedra (1997), ou do artigo asinado por Anxo Angueira (2002) “Ferrín: o articulista de opinión” e publicado no libro *Xosé Luís Méndez Ferrín: o home, o escritor* (2002),

³⁴ No “Aviso da 2ª Edición” de *Elipsis e outras sombras*, Méndez Ferrín adica o libro de contos a “o poeta Paulino Vázquez, de Vilanova dos Infantes, e aos redactores da revista independentista *Espiral*, símbolos de lealtade á palabra poética e da percura implacábel da razón política, respectivamente”. (Méndez Ferrín, 1995¹⁹⁷⁴: 9).

³⁵ Anxo Angueira refírese á combinación do nome de Julia Kristeva co apelido de Alexis Vainacova, este último, un dos alcumes de Celso Emilio Ferreiro.

ou remitirse á recompilación de artigos *Xosé Luís Méndez Ferrín. Un escritor nos xornais*, con Introducción de Margarita Ledo Andión (2001) onde analiza moitas das claves para comprender a actividade xornalística do ourensán. Emporiso, esta profusión no eido xornalístico serve como pretexto para salientar a frecuencia de uso de heterónimos por parte de Ferrín, como os xa coñecidos Laín Feixóo, Heriberto Bens, o Señorito da Reboraina ou Dosinda Areses³⁶, valorada esta última por Angueira, como “un dos máis elevados tesos do noso xornalismo de opinión” (Angueira, 2002: 41).

En canto á esta exuberancia no uso de anónimos, pseudónimos e heterónimos por Méndez Ferrín, explícao o crítico vigués inicialmente como un mecanismo de supervivencia no contexto da represión franquista pero que desembocou en brincadeira literaria:

Concluimos que nesta segunda parte predomina o artigo de posicionamento e análise política e que a represión durante o franquismo e mesmo durante a Reforma impuxeron unha autoría clandestina en forma de anónimos e pseudónimos. Os heterónimos de O Señorito da Reboraina e Dosinda Areses, o mesmo que o de Heriberto Bens, parecen participar máis dun xogo de alteridade e literaturización, sen fuxir nunca da intervención política, cara o que os artigos camiñan (Angueira, 2002: 44).

3.1.2.5. Esquemas subxacentes na narrativa curta.

Este traballo subscríbese á periodización que Blanco e Forcadela máis ou menos comparten respecto da obra de Ferrín, sempre e cando se entenda como unha periodización en base ás circunstancias vitais do autor. Sospeitamos que un lector ignorante da vida do autor ourensán observaría, cando menos, dous aspectos: inevitablemente, unha evolución progresiva nas técnicas narrativas e no estilo, como a que se pode constatar ao longo da vida de calquera escritor;

³⁶ A quen Capelán (1998: 19) non dubida de calificar como *neocolumnista*, en referencia á “o marbete *The New Journalism* para describiren [Michael L. Johnson e Tom Wolfe] en cadanseu libro a renovación do xornalismo americano que se produce a finais da década dos sesenta coa influencia das técnicas de narración sobre os xéneros periodísticos de información como a reportaxe e a crónica”.

pero, e agora vén a conxectura, se cadra, este lector daría conta dunhas mesmas obsesións, omnipresentes ao longo de toda a produción narrativa.

Como xa se ven apuntando desde distintas ópticas (argumento que sostén tamén o propio Ferrín e que aquí, a sabendas e asumindo manifestamente o risco de que esta declaración non debería influír nun estudo crítico) a obra deste autor deberíase contemplar máis coma un macrotexto composto por pezas fundamentalmente relacionadas entre si. Que as manifestacións dese macrotexto abrollen en prosa ou en verso sería anecdótico, pois a observación lévanos á conclusión de que en todas elas latexan persistentemente as mesmas inquedanzas literarias. Tamén se previu antes que a hipótese desta tese é a de verificar que os nexos deste macrotexto corresponden con elementos moito máis sutís que os personaxes, os cronotopos ou as referencias textuais, e ao mesmo tempo, tamén corresponden con todo iso: estes nexos son os mitemas e pódense agochar en calquera personaxe, cronotopo, referencia, situación...

Polo tanto, máis que nunha periodización (aínda que tampouco hai razón para excluír a previamente explicada visión periódica que presenta unha coherencia admitida por distintos estudos), o subconxunto de pezas e temas que articulan o imaxinario da obra ferriniana, poderíanse encadrar tamén nun novo intento de clasificación, por aproximación aos tres grandes principios de explicación do imaxinario de Gilbert Durand: esquizomorfos, sintéticos e místicos. E aínda poderíamos limitar esta circunscrición aos dous grandes rexímenes da imaxe: o diúrno e o nocturno, aínda que, esta clasificación, para especialistas como Fátima Gutiérrez, está caendo en desuso, en beneficio da primeira que citamos:

Cabe volver a sinalar que, hoy en día, se está abandonando esta aparente bipartición inicial de régimen diurno y régimen nocturno para hablar directamente de tres regímenes: heroico, místico y sintético (Gutiérrez, 2012b:108)

É por esta conxuntura entre os tres réximes da imaxe que podemos explicar a conexión –e sobre todo as afinidades temáticas e técnicas– entre unhas e outras obras aparentemente moi distanciadas no tempo e pertencentes

a períodos diferentes como “A Escola da Tebra” e “O poder da imaxinación”, como as correspondencias que observa Angueira na súa tese entre o romance *Bretaña, Esmeraldina* (1987) que se incluíría na produción da terceira etapa e o conto *Philoctetes* (1958) que se publicara case vinte anos antes, e que se encadra no primeiro período.

Con todo, conséntase unha evolución na narrativa breve, como non pode ser menos, ao longo das case catro décadas nas que se espalla a súa traxectoria.

Os títulos que vai adxudicar Ferrín aos contos incluídos en *Percival e outras historias* (1958) –e en xeral a toda a súa obra– destacan por ser curtos e sobrios, e na meirande parte das ocasións resólvense nunha ou dúas palabras. Cando se excede este número, o enunciado adoita corresponder a un sintagma nominal e, nunca a unha frase completa.

Nesta austeridade enunciativa espéitase unha significativa vontade de concentración. Esta concreción na expresión tamén se traslada aos seus textos, sobre todo nos primeiros publicados, inzados des frases curtas e contundentes. Un estilo que se podería denominar próximo ao behaviorismo, en canto que moi esquemático. Sobre todo, nesta primeira etapa do seu quefacer literario proxéctase a presentación dunha realidade núa, sen ornamentos superfluos. Unha realidade presentada sen rodeos (por moi fantástica que sexa), da que se elimina calquera sospeita de interpretación por parte do autor. Unhas realidades que se describen por si mesmas, a través dun procedemento mediante o que as personaxes son caracterizadas polo que din e por como actúan, máis que por indicacións ou descricións explícitas. Tamén hai unha rechamante ausencia de interiorización, propia, coma os outros trazos estilísticos, da prosa narrativa medieval. Como se pode constatar nos exemplos ofrecidos ese esquematismo reflíctese en frases austeras, escritas nun estilo case telegráfico o que deriva nunha marcada ausencia de conxuncións, en canto que a subordinación carece de sentido:

E ofreceulle os beizos grosos e tramecidos. Percival inclinaba a súa face sobre a face de ela, cando zoou o vento do norde arrabuñando nas pizarras dos picoutos. Retirou il entón os labres, e escoitou. O vento xa baixaba da montaña e entraba no bosco. Percival púxose en pé, nervoso. O vento agora bruaba nas

pólas e ruxía nos troncos lanzales. Era un berro de loita a resoar polo bosco. Revoltábanse os cabelos de Brasjia. Il ollaba o bosco. As pólas fendíanse con longos brados. A folla seca voaba louca. Percival berrou (POH, *Percival*, 24).

Nokao rematou de ler a carta e, por parte, apagóuselle o cachimbo. Tiroulle a cinza. Longo paseou a grandes pasos o seu despacho. Estaba perplexo (POH, *Philoctetes*, 103).

Por outra banda, a manipulación de referentes literarios, históricos e culturais dunha riqueza excepcional esixe un lector ideal erudito mais a un tempo imaxinativo, cultivado pero tamén disposto a xogos interpretativos.

Cabería distinguir tamén, a fío do tema da Materia de Bretaña, a posibilidade de rendemento ben distinta do Percival coma figura senlleira e independente, mesmo posmoderna, en contraste co paradigma do cabaleiro do Grial. Malia ao parco estilo enunciativo co que están redactadas, estas historias cristalizan para o lector en mundos cheos de fantasía; poboados de marabillas (en moitos casos, lembran directamente ás “*mirabilia*” medievalizantes) e seres tirados de contos de fadas, de mundos parakafkianos, surrealistas e celtizantes; historias que poden rematar dun xeito absurdo ou non, que deixan abertas portas e fiestras a outros finais posibles; historias nas que se entremesturan soños e imaxes oníricas con sucesos intra-diexéticos moi correntes; historias das que o autor ten que advertir aos seus lectores... historias, en fin, cunha abundante carga simbólica.

Máis adiante no tempo Ferrín non só vai manter este estilo senón que aínda se vai potenciar máis nalgúns dos relatos de *O crepúsculo e as formigas* (1961). Aínda que neste segundo volume de contos a tendencia expresionista aínda é máis marcada que o fora en *Percival e outras historias*. Este expresionismo aínda se acentúa máis tendo en conta que a temática dos relatos, que destacara por exuberante e variopinta na primeira entrega de contos, pasa a manifestarse dun xeito obsesivo e monocorde en aspectos infaustos da humanidade, coma a soidade, o suicidio e a loucura. O bosque xa non presenta ningún aspecto máxico; agora é un lugar salagre, sinistro. Os personaxes do *Crepúsculo e...* son escuros, tristes. A dialéctica entre o positivo e o negativo do mundo, que se podía observar claramente nos contos de *Percival e outras*

historias, desaparece dos textos de *O crepúsculo e as formigas*, nos que se opera un desprazamento temático á traxedia. Pero este desprazamento non é cara a Traxedia en maiúsculas, senón que nesta substitución temática a atención do autor diríxese ás pequenas traxedias cotiás, ás desgrazas de seres insignificantes. Se as personaxes de *Percival e outras historias* tiñan a grandeza que lles fornecía un certo cariz universal e mítico, as figuras que habitan *O crepúsculo e as formigas* son seres marxinais, fragmentados, por veces, acantoados ao borde do suicidio pola súa propia loucura ou por unha sociedade fría e cruel. A miseria da condición humana, roldada sempre pola enaxenación, é a manifestación desa sociedade enfermiza, limitadora ata a insania –ata castrar mentes e corpos–, na que os individuos se descubren odiados no seu entorno:

É imprescindíbel que seipas todo o que se refire a min, da miña boca e non da boca do odio. Doume conta que, máis tarde ou máis cedo, chegarían a ti –aínda isolada como estás no teu refuxio provenzal– ecos da escura lenda que tracexou, nesta cidade, a malquerencia dos meus nemigos (CF, 31).

A negatividade que poboas estas historias remata convertendo aos homes en seres encorsetados, febles e morbosos. Un ambiente case pétreo, en tanto que gris, frío e pesado, no que o medo é tan real que adquire corporeidade:

Na rúa da Balconada había moito medo. Un medo anfergo e lourido. Até a miña fiestra de insomne chegaba o medo” (CF, 57).

Onte estivera tentado de non voltar a casa pola noite. O medo estaba alí probabelmente, deitado, acabándome os pitos ingleses que me dira meu pai. O meu pai é un cabrón. Ao millor é il o meu medo (CF, 59).

Fun dereito á miña habitación. E non había medo ningún (CF, 61).

A comunicación entre as personaxes cando non é inexistente, debido ao seu illamento, é complicada, ou indirecta en moitas ocasións. O discurso enunciativo directo muda en monólogos interiores, diarios ou epístolas. O rapaz que fala por teléfono coa súa mai, o que escoita a través da porta... Estes indicios de confusión, a ausencia de palabras, de diálogos directos obrigan a agudizar os sentidos, case ata a telepatía:

Eu obedecín. Todos os rapaces da Barbaña obedeciamos ao Suso. Il era sorprendente. Tiña uns ollos escuros: ollos de animal de baixoterra, opacos, fixos. Non era posíbel deixar de cumprir os seus desexos. Il non mandaba, simplemente desexaba (CF, O Suso, 41).

A morte é un dos argumentos deste segundo volume de contos, mais tamén o é o propio absurdo. O contrapunto absurdo do poema “*En Compostela pode un home / escoller óboe e docísimo cor ao contrapaso...*” podería ser o seguinte fragmento de *Un chinche durme no teito*: “Un estudante en Compostela pode optar por xogar ao chinchón, beber moito ou suicidarse” (CF, 73).

Este panorama funesto de mortes e suicidios preséntase convenientemente adubado de doenzas (físicas e psíquicas), de amputacións e de todo aquilo que lembre á decrepitude humana, tanto do corpo coma da alma. O que no volume anterior era singularidade, neste é soidade; o que alí era orixinalidade, é acolá loucura.

Ao ser o segundo libro de contos, xa podemos enxergar a existencia de certos elementos simbólicos e temáticas que comezan a se repetir obsesivamente e nos que ao longo deste estudo fomos deténdonos: o preso na cadea, as botas de elástico, tatuaxes azuis³⁷, mutilacións físicas...

O estilo resumido e lacónico que ata agora caracterizaban a narrativa curta de Ferrín abrolla en *Elipsis e outras sombras* (1974) nunha prosa que empeza a ser opulenta, preludio de pezas de exuberancia extrema que virán case dez anos despois, véxase *Amor de Artur* ou *Fría Hortensia*. As frases dan en se alongar como medran os regatos en primavera e flúen, largacías, copiosas, exquisitas, revelando un estilo ubérrimo que ata agora só se presentira nalgúns dos seus textos poéticos. No medio desta abundancia, como é lóxico, as descricións, que ata agora foran breves, case frugais, amósanse fecundas e minuciosas:

Traguían botas escuras, cascos dourados (con penacho de pavón e ave do paradiso), longas capas de sirgo escuro que permitían ver un triángulo de

³⁷ Oviedo (2011: 11), citando a Xulio César, afirma que habitualmente os celtas britanos tatuaban a súa pel de cor azul, para amedrentar ao inimigo nas batallas.

carne espida de peito no que aparecía tatuado o Entrelazo Sagro en grosas liñas azuis. Avanzaban con peculiar paso xentil, coma alleos e impersonais. Tan seguros da propia forza que o seu andar non reflexaba agresividade e si se resolvía nun certo maxestoso, estetizante amago de contradanza. Empuñaban as armas coma quen leva un vimbio ou un xaruto, elegantes (ES, *Partisán* 4, 51).

Aquelas frases telegráficas ata o enigma, revíranse en extensas disertacións, nas que ecos eufónicos se propalan ao seren lidas en voz alta:

Compareceron, belísimos centauros, e no circo máxico, nas pedras dos antigos sacrificios, na soedade tépeda da montaña, resoaron os seus risos cun metal inaudito. Ceibando esgutíos, urros, disparando as pistolas ao ar, collemos o camiño do meu propio parque. Moderamos o agallope dos nosos cabalos, e camiñamos un espacio de carballos inmobeis, atravesados do zoído das vacalouras. Baixo da lúa ollabámonos entre nós con salvaxe admiración e sentiámonos escollidos e felices mentres arrodeamos a casa do Maiordomo, baixamos do cabalo, arrastrabamos a súa estupenda esposa polos cabelos de limón maduro (ES, *Elipsis*, 44-45).

Neste libro inaugúrase claramente a escrita que a crítica deu en chamar de “política-ficción”, composta de contos inspirados en escenarios ou ambientes atemporais, moitos deles futuristas, nos que a dialéctica individuo-sistema se articula de xeitos suxestivos e inesperados. Segundo Carmen Blanco:

A maioría dos contos borgeanos e cortacianos sobre o poder que conforman *Elipsis e outras sombras* continúan, cunha maior abstracción, este persoal xénero de política-ficción, creando novos universos míticos distintos de Tagen Ata pero emparentados con el na distancia (Blanco, 1993: 22).

A “elipsis” que dá nome ao conto e ao libro é a desaparición dunha personaxe, que, anos despois, volta para, presumiblemente, vingarse; e da que a vítima fora verdugo. Como a historia de *Elipsis*, nestas historias preséntanse situacións complexas, das que se oculta algún aspecto, ou das que a información que se dá é parcial ou limitada e nas que a mesma esencia da realidade non queda exenta de sospeitas. As temáticas que destacan neste volume xiran

entorno aos vellos misterios metafísicos que aínda espertan pesadelos no home de hoxe: a dicotomía entre soño e realidade, as subversións da organización de poder, estruturas labirínticas, sacrificios e iniciacións...

A consolidación do estilo depurado durante a década dos 70 é a achega principal neste aspecto en canto á publicación de *Crónica de nós* (1980). É un libro moi próximo tematicamente a *O crepúsculo e as formigas*. Se en *Elipsis e outras sombras* a confusión entre a realidade e o soño daba pé a entender algunha mensaxe positiva, en *Crónica de nós* este equívoco desaparece para presentarnos un mundo cruel e atroz, onde a única saída adoita estar no suicidio. Mais esta vez a pantasía revolve a realidade de tal maneira que os que antes gañaran, agora serán os vencidos. Os torturadores son agora os torturados. A pluma, en moitos casos, subverte unha realidade marcada pola violencia e a opresión, polo tanto, a palabra funciona como elemento liberador.

Se sobre a entrega anterior deuse en falar da *política-ficción*, agora estamos ante unha variante do mesmo tema, emporiso, afastada de ambientes futuristas ou míticos. Agora trátase de facer unha *historia-ficción* sobre nós mesmos, con nomes e apelidos e cognomes, poñendo a cadaquén no seu sitio, ou poida que no sitio que, ao criterio do autor, debería estar.

Unha nova etapa se abre na literatura ferriniana coa saída do prelo de *Amor de Artur* (1982). A política-ficción deixa de ser o centro de preocupación – aínda que nunca desaparece, queda amortiguada– e o escritor volve á orixe da súa escrita, revisitando as vellas tramas da Materia de Bretaña, que lle serven para reformular o celme do seu discurso. O cumio estilístico da prosa curta ferriniana acádase en contos inspirados nesta materia ou en certo modo medievalizantes: *Amor de Artur*, *Calidade e Dureza* e *Fría Hortensia*. Cunha ampla carga simbólica tódolos contos do volume exploran o límite entre o individuo e a sociedade, as fronteiras corporais entre amantes separados, a identificación do ser amado noutros seres, os vínculos a través do tempo e do espazo, mesmo a relación entre o escritor e o lector...

É inevitable que para acadar tan altos temas poéticos a lingua exceda no seu lirismo, rebordando as cotas máis elevadas da propia literatura ferriniana e empregando na prosa artificios propios do xénero máis lírico. Esta é a época de *Bretaña*, *Esmeraldina*, a xoia da súa narrativa longa e *Arnoia*, *Arnoia*, novela curta xuvenil preñada tamén de simboloxía, e que tamén presenta diferentes

niveis de lectura. En poesía este retorno ás orixes reflexarase en títulos tan suxestivos coma *O fin dun canto*, *Erótica* e *Estirpe*, pero tamén vai supoñer o *leitmotiv* de relatos como “Fría Hortensia”, “Familia de agrimensores”, “Extinción dos contactos” ou do mesmo “Amor de Artur”.

A xa incontestable pericia narrativa do mestre ourensán chega ao seu fin, polo de agora, no eido da narrativa curta coa publicación do último volume, *Arraianos* (1991). Sen os artificios narrativos aos que recorrera na década anterior para a construción de auténticos pazos literarios, o autor, se cadra ateigada a ollada xa de mundos anterigos e míticos, pousa a súa vista sobre os máis achegados, dos que tamén consegue extraer vellos arquetipos. Os feitos reais e a ficción, sen chegar agora a se confundir, están ambos presentes, para debuxar en historias a Historia da Raia Seca, dun espazo de Galiza que ben podería representar a Galiza enteira, constituíndose en estremeira difusa, sen saber de que ou con quen. Porque xa se sabe que os lindes son caprichos dos gobernos, que os homes que alí viven nada saben desas andrómenas que levan aos países a poñer e a quitar fronteiras. E tamén se sabe que hai fronteiras invisíbeis que ninguén pode cruzar impunemente. A riqueza temática vai desde certos contos inspirados na Historia, encadrables no subxénero da *historia-ficción*, a contos nos que se rende homenaxe ao profuso acervo tradicional do folclore galego máis arraigado, encarnado en terribles supersticións.

O despregue que fai Ferrín dos seus recursos narrativos é espectacular, para narrar a Raia recorre á epístola, ao manuscrito encontrado, ás memorias, ao monólogo interior... As combinacións son feraces. Nestes relatos arraianos, presididos polo Penagache, tal cal un deus antigo, monte primordial, atópanse rumores do carácter máis gótico de Hoffmann e Goethe... as personaxes irradian unha maxestade especial e son poderosas e fortes. É coma escribir sobre a metrópole desde a marxinalidade, todo un exercicio

Dende “Percival”, o primeiro dos contos de *Percival e outras historias*, podemos detectar na obra de Ferrín unha extraordinaria pericia narrativa combinada cunha imaxinación ubérrima. Aínda nas obras máis comprometidas co obxectalismo e co realismo social imperativo para un escritor que se preocupa dos procesos políticos que están a acontecer no país (*Arrabaldo do Norte*, *Elipsis e outras sombras*, *Crónica de nós*, *Poesía Enteira de Heriberto Bens*, *Contra Maquieiro*) podemos captar un sutil lirismo que realmente caracteriza e distingue

o *ethos* ferriniano. Por outra banda, o autor manifesta predilección por certos xogos metaliterarios de carácter intertextual, como poden ser as referencias, as versións e mesmo as citas literais doutros textos, xa sexan propios, xa sexan alleos. Estes xogos literarios son complicados de valorar xa que onde con máis frecuencia se poden interpretar como factor distintivo sería na última fase da escrita, posto que é onde, lóxicamente, está máis acusado o aspecto autorreferencial; o que non impide que os relatos máis temperáns, o propio “Percival” ou “Philoctetes” (POH), por citar evidencias indubidábeis do principio da súa andaina, constitúen en si mesmas uns excelentes exemplos deste artificio.

3.1.3. Recepción e canonicidade.

A partir dunha revisión das críticas que se foron escribindo arredor da obra de Ferrín, que no seu momento se publicaron en forma de recensións e artigos conforme as obras de Méndez Ferrín ían saíndo do prelo, e mesmo dalgún dos prólogos aos seus libros, preténdese facer un percorrido sintomático a fin de indagar, nas palabras dos mesmos comentaristas, a imaxe que pouco a pouco, se foi construindo de Ferrín como literato e mesmo como persoeiro público. Non hai unha selección de textos, senón que se tratan aqueles que se publican en medios cunha recepción máis ampla e, polo tanto, máis resón tiveron. Abránguense desde 1958, ano de edición do seu primeiro volume de contos *Percival e outras historias* e do seu primeiro libro de poesía *Voce na néboa* ata a publicación do último compendio de contos (ata agora) *Arraianos*, en 1991, en canto a volumes. Ademais tratamos como parte do corpus o relato publicado en 1997 na revista *A trabe de ouro* “Lanzarote ou o sabio consello”, unha variación sobre a mesma temática que tratara en “Amor de Artur” (AA). Ata hoxe, o autor leva vinte anos sen publicar relato breve, polo que, desde o meu punto de vista, pódese considerar un corpus máis ben pechado.

O obxectivo non é realizar un rexistro exhaustivo de críticas e recensións, nin de interpretalas. Simplemente, a idea que cohesiona este apartado é a de facer unha relectura das críticas que foi colleitando e, na medida do posible, tirar unha conclusión sobre canto hai destes textos e destes pareceres no proceso de construción da institución literaria das nosas letras que repousa no persoeiro de

Xosé Luís Méndez Ferrín. Esta afiliación do autor á institución débese ler tanto nun sentido figurado, como referente literario para outros escritores, como nun sentido literal, en canto ao seu carácter (aínda que transitorio) de presidente da Real Academia Galega, por exemplo, ou, por poñer outro caso, como candidato ao premio Nobel de Literatura proposto pola Asociación de Escritores en Lingua Galega.

O primeiro libro de Ferrín, *Voce na néboa* sae do prelo cun limiar asinado por X. L. Franco Grande, compañeiro de xeración, en Tebra, o 22 de San Xohán do 1957. O prologuista xa percibe neste poemario algo de auroral “Niste mundo abeira tamén unha paisaxe especial, inocente, ispida como un mencer silandeiro onde nada pasou aínda” (Franco Grande, 1957). Tamén desvela os grandes trazos que constituirán a cerna de toda a obra posterior e que poderíamos resumir na frase: “no reino da **pantasía** atopa abeiro a poesía de Méndez Ferrín” ou nesta outra identifica un dos trazos máis constantes da escrita ferriniana, a **franqueza**: “É ben sinxelo o xeito con que nos fai chegar ó seu mais íntimo e acobillado mundo, tan sinxelo como fondo e verdadeiro”. Faise referencia á riqueza da lingua, cualificándoa como “dunha grande flexibilidade i engaioladora acústica” e tamén coma un “idioma vivo”. Franco Grande, na procura dos ecos que resoan nos poemas ferrinianos, evoca un certo “primitivismo, como *leit motiv* poético”, e resonancias dos poemas célticos recollidos por Pokorny e Pondal.

Salvador Lorenzana, pseudónimo de Francisco Fernández del Riego, un dos *factotum* da editorial Galaxia, comeza o prólogo a *Percival e outras historias* cunha valoración na que destaca cedo a vocación renovadora que vai ser unha marca da prosa ferriniana para sempre: “A nós, a lectura do libro produciunos o pracer case físico da novidade; pois que novidade é, mesmamente, o que estas páxinas traen ó panorama da narrativa na nosa língoa” (Méndez Ferrín, 1994: 9). Esta corrente anovadora que vén, observa o prologuista, non está exenta de polémica, xa que “ten os seus avogados e os seus detractores” (Lorenzana, 1958 ou Méndez Ferrín, 1994: 10) e repasa as “influenzas” americanas, europeas e, aínda, galegas –Gonzalo R. Mourullo– que parecen agochar estes contiños abraiantes nos seus ambientes feéricos e fundamente humanos, a un tempo.

Dous grandes mestres das nosas letras saudaron tamén a chegada de *Percival* a Galicia. O 28 de marzal de 1958, invocábao D. Álvaro Cunqueiro na

súa columna do Faro de Vigo, *Retratos y paisajes*, cun artigo titulado “D. Percival y su bosque”, do que tiramos os seguintes fragmentos:

Me gusta mucho el breve libro de Méndez Ferrín[...] Me gusta, también, el gallego tan resuelto de Méndez Ferrín. Dice con trazo muy seguro, vivo, y obliga al lector a ver los personajes, la situación, el clima de misterio, de una sola ojeada. Creo que estas historias de Méndez Ferrín, son la aportación de más categoría hecha por la nueva generación a la prosa gallega. Como “Voce na néboa” es, sin duda, el testimonio de la presencia de un gran poeta entre nosotros. Lo cual es siempre emocionante reconocer y decir (Cunqueiro, 1958).

Cunqueiro fai unha fermosa lembranza do Parsifal clásico no seu artigo e relaciona o seu misterio co do Percival ferriniano, nun texto de moi agradable lectura. O mindoniense fai fincapé na lingua utilizada por Ferrín e, ademais, concédelle unha prioridade nas propostas de toda a xeración moza. Un aval importante vindo dunha figura destacada da xeración precedente. Aproveita Don Álvaro tamén para amosar que a súa atención por Ferrín non se limita a este libro, e despois da lectura de *Voce na néboa*, confirma que nos atopamos ante un “gran poeta”. Outros críticos manifestaban o seu entusiasmo, como Cores (1957).

Onde pararía *Percival* interrogábase a si mesmo outro mestre, D. Ramón (Otero Pedrayo, 1958) nun extenso e poético comentario publicado no xornal compostelano *La Noche* do 7 de xuño do mesmo ano, en termos nos que identificaba escritor con personaxe:

¿Por dónde andará Percival? En estas semanas de lluvia y luna en los centenos de San Juan debía esperársele en cualquier parte. A donde llegue el bosque o su rumor. O tal vez en un ejercicio de exámenes. Pues no es posible separar al caballero Percival de José Luis Méndez Ferrín por fortuna suya y de sus amigos aun estudiante.

E aprofundaba o mestre nunha abondosa parolada sobre temas que espertaban a súa curiosidade, como a onomástica acuñada por Ferrín nos

contos –tanto sobre os antropónimos coma sobre os topónimos³⁸–, sobre as congostas do pensamento humano, arredor da psicanálise, esculcando nas corredoiras que Méndez Ferrín abriña á imaxinación e que remataran confluindo no bosque. Non esquece Otero Pedrayo sinalar o atrevemento do uso do idioma galego como vehículo de expresión artística, e reflexiona sobre as posibilidades do galego:

Es posible el imperio en Méndez Ferrín de una rica y profunda subjetividad.

Fortalece a los que recordamos encarnizadas polémicas sobre la aptitud expresiva del gallego su limpio y noble manejo al borde de crepúsculos dudosos de lo psíquico, sin una concesión a lo folklórico, con tono e intención logrados de lengua de la cultura (Otero Pedrayo, 1958).

E remata amosando o seu agarimo cara ao estudante predilecto, ao tempo que subliña a novidade do tratamento dos materiais tradicionais e recoñece con certo asombro a mestría no manexo do mito (os destacados son meus):

Saludamos con emoción a Méndez Ferrín. Como le hemos saludado en el aula y rúa, inolvidables, de Compostela. No faltará a su libro nuestra amistad y lectura. Y como lectores creemos que sólo una vez puede ser escrito “*Percival e outras historias*”. Por su ascetismo, su disciplina, su honradez, su poca –o demasiada– técnica, por su lealtad con la íntima exigencia de una respuesta objetivada y dramatizada no podrá volver a escribir Méndez Ferrín otro semejante aunque construya libros mejores, por la sencilla y complicada razón de que no volverá a tener solo veinte años en la baranda de un horizonte de vida donde se crea *reducir el mito o fórmula dramatizada y la urgencia de un tiempo sentido como ineluctablemente fugitivo sólo consienta la honra de cabalgar con*

³⁸ En canto á onomástica ferriniana Quiroga (1996: 296) comenta, en referencia á que aparece en tres poemarios de Ferrín: “Tal contundente maneira de incrementar o vocabulário deve ter muito que ver (é uma hipótese de trabalho creio que interessante), para certo tipo de topónimos, com um propósito de afirmação territorial inerente a poéticas produzidas em fases de ocultação, forçada ou casual, precisamente desse espaço. Quanto aos antropónimos, e sobretudo se acompanham a descoberta conscientizada do espaço vital próprio, ousou sugerir algo similar no sentido da procura exagerada de referentes, entre os quais os ideológicos. No caso de Ferrín parecer ser assim.”

Percival contra el horror sujetándolo al esquema, definiéndole, antes de matarle, que es otro género de muerte (Otero Pedrayo, 1958).

Esta confrontación co horror que anticipa o poeta de Trasalba, posto que “cabalga contra o horror” di Otero, parece imperar e dirixir o xenio creador de Ferrín no segundo libro de contos, *O crepúsculo e as formigas*.

Das cartas que envía Ramón Piñeiro a Francisco Fernández del Riego (2000), podemos tirar a primeira impresión de lectura do primeiro, datada en Compostela o 18 de xaneiro de 1960, seguramente previa á escrita do Prólogo de Piñeiro a este novo libro e que resulta moi suxestivo. Resáltase o aspecto de “herdeiro” do estilo de cunqueiro, posto que se supoñía que os novos escritores rompían co pasado:

Lin o novo libro de contos de Ferrín, que son literariamente espléndidos, mais con demasiadas licencias da linguaxe ó estilo cunqueirán (Fernández del Riego, 2000: 172).

Cun discurso máis elaborado que na misiva, no limiar do libro feito por Ramón Piñeiro “As andadas literarias de Méndez Ferrín” infírese xa unha atención especial do crítico á súa andaina narrativa, ata o momento composta de dous libros de contos:

A súa obra prosista ten froitificado en dous excelentes libros. [...] En *Percival e outras historias* chouta e rebrinca a imaxinación [...] Os seus recursos expresivos, que xurden vigorosos, subordínanse ó impetuoso pulo imaxinativo. [...] En *O crepúsculo e as formigas* [...] os recursos expresivos [...] amosan máis sobriedade externa e máis forza interna (Piñeiro, 1996: 12-13).

Piñeiro prognostica que, trala primeira etapa (onde primaba a imaxinación) e esta segunda (exploración da zona abisal do home), axiña vai encetar unha terceira, na que alude a un aspecto que se podería resumir como *sintético*:

a da exploración dese complexo eido onde se realiza o humano existir, onde a fatalidade cega da cachoeira vital e a lus inesgotábel do espírito fúndese nunha realidade nova inzada de valores e contravalores (Piñeiro, 1996: 15).

Na mesma dirección apunta o comentario de Ramón LUGRÍS, titulado “¿Tremendismo ou sinceridade? Notas a *O crepúsculo e as formigas*” no xornal *La Noche*, o 28 de febreiro de 1962, quen ademais atopaba un vencello coa obra de Mourullo publicada en 1956:

[...] Trátase dunha evolución inevitable nunha mente aberta ás cousas, nun espírito ousador como o de Méndez Ferrín. Non é unha pose literaria, dende a que ver a vida, dende a que axustar os feitos ás normas estéticas dunha teoría narrativa concreta. [...] Cando o autor ao preámbulo, fala de que ousa a vida da vila tras dun vidro embazado, nunha fiestra elevada, “no derradeiro piso”, fai o mesmo que fixera Gonzalo R. Mourullo cando escribiu aquel fermoso libro das “Memorias de Tains”: converter en espeitador dunha vida nua e primaria, visceral, si se quer; movida por unha mancha de principios elementais. O narrador sincero na Galicia de hoxe ten que ser un pouco inadaptado e converterse en espeitador desa loita xorda que se leva a cabo sin se decatara ninguén [...] Crónica negra. Tremendismo... As etiquetas, os alcumes, pouco importan. Mais que non se digan despeitivamente, nin co sarcasmo vougo do que pensa que un xeito de narrar é simple moda literaria (Lugrís, 1962).

Lugrís resalta neste novo libro as esixencias do escritor de cara ao lector, desbotando a hipótese de que este sucumbira a unha moda literaria. E remata xustificándoo dobremente:

[...] Por moito que xurdan voces acusando de se demorar nos aspectos noxentos, criminaes e atávicos da vida. Cómpre que existan narradores que fagan a crónica literaria completa e auténtica do noso tempo e do noso mundo social. En facéndoo, terán cumprido unha dobre misión: a de lle dar forma literaria persoal a unha parte fundamental da nosa vida, e mais a de serviren de testemuñas nun tempo en que non pode haber historiadores. “O crepúsculo e as formigas” cumpre, ou meu xuízo isa dobre misión (Lugrís, 1962).

Lugrís defende a idea da “autenticidade” da prosa ferriniana, fronte a unha hipotética “pose literaria”, opinión que debía resoar polos recantos máis escuros dos parladoiros intelectuais daquel momento. Neste artigo documéntase, así, a

existencia dun debate interno entre unha parte da crítica –máis conservadora– escéptica ás novas correntes estéticas, e outra –posiblemente moito máis aberta a fórmulas que incorporasen novos elementos literarios– que devecía por atopar imaxes literarias inéditas na literatura galega. Así, queda no ar e a criterio de cadaquén se estas novas representacións supoñían un simple calco de estilos alleos, ou realmente había influencias e lecturas de clásicos que –parafraseando verbas de Cunqueiro respecto da arte da tradución– quedaban “anosadas”, é dicir, devían incuestionablemente galegas.

Respecto de galeguizar formas e temas alleos trata tamén o artigo de Carballo Calero (13-12-1964), publicado en Faro de Vigo, como recensión ao cuarto libro que asinará Ferrín e primeira novela do autor, *Arrabaldo do norte*, da que destacaba sobre todo a gran influencia da literatura da *Mittleuropa*: “Non podemos saber aínda se a nova novelística galega está destinada a ser un mero episodio experimental ou a se artellar, malia todo, na corrente fecunda do noso desenvolvemento artístico.” Este carácter experimental, loxicamente, será garante de que o recibimento tampouco carecerá de polémica. Faise eco desta publicación o tamén poeta e compañeiro de xeración Bernardino Graña, nunha recensión publicada na revista *Grial*, en 1965. Aínda que recoñece que, en cada libro de narrativa, Ferrín achega algunha perspectiva nova para o sistema literario galego, só albiscada nas prosas de Mourullo, tamén lle advirte que, na súa opinión, un escritor non só debe conformarse co dominio das técnicas literarias, e afirma que “esperamos que X. L. Méndez Ferrín non se quede en técnica, precisamente, en xogo intelectual, en experimento” (Graña, 1965: 116). Tamén alude ao informalismo que defendera Ferrín outrora e engade: “Incluso a arte informalista siñifica algo” (idem). A partir daquí comeza a explorar as posibles significacións da novela:

Siñifica, en primeiro lugar, unha incorporación ás letras galegas dos métodos narrativos modernos (que xa “é algo”), sobre todo de Francia (Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet...) Méndez Ferrín aproveita a concencia eses métodos novos e acada en *Arrabaldo do Norte* unha perfeita arquitectura antes non estrenada en Galicia (nin sequera en España). A novela está perfectamente estruturada. Está “redonda” (Graña, 1965: 116).

A conclusión que tira Bernardino é que *Arrabaldo do norte* terá tantas significacións coma lectores posúa, chegando así a unha dedución moi en voga na segunda metade do século XX, en virtude das teorías semióticas emerxentes, que reflectían a necesidade da existencia de múltiples miradas, de múltiples concepcións e de múltiples posibilidades de interpretación de cada feito literario.

O número de traballos sobre a Nova Narrativa Galega e o Nouveau Roman dispárase, e o aparato crítico chega a conclusións de que o novo xeito de narrar, contraponse ao xeito tradicional, onde un narrador omnisciente aprofundaba no espírito das personaxes dende a análise psicolóxica, mentres que agora búscase a máxima obxectividade aínda que para iso deba ofrecer unha perspectiva fragmentada, fragmentándose ás veces o discurso mesmo:

Limitábase a dar unha visión esterna dos persoaxes, como poidera facelo unha cámara cinematográfica; rexista a superficie dos rostos e dos seres que nos arrodean, describe os seus acenos, as súas voces, os seus silencios, as súas distancias. Eiquí, o escritor –coma un espeitador máis– non abre xuício sobre do que poida pasar no interior deses persoaxes; non pescuda, nin tenciona pescudar nada alén daquela descrición da conducta (Lorenzana, 1968: 62).

Aínda que non forma parte exactamente da súa faceta de creador, a produción ferriniana engrosa as súas listas coa publicación do estudo *O Cancioneiro de Pero Meogo* en 1966. Esta publicación débese ter en conta en canto que nutre a figura de Méndez Ferrín de matices máis intelectuais e máis académicos. Na revista *Grial* publica Xosé María Álvarez Blázquez un comentario titulado: “Encol dun libro maxistral: *O Cancioneiro de Pero Meogo*”. O título do artigo é o resumo do que Álvarez Blázquez opina sobre a investigación: un libro maxistral. E comeza con estas palabras, nas que aplaude esta publicación como un acontecemento na investigación filolóxica galega e advirte da existencia na Galiza do momento dun renacemento cultural:

Dende que Cotarelo Valledor editou no ano 1934 o *Cancioneiro* de Payo Gómez Chariño, cásique non se tornara a producir en Galicia un feito semellante. Precísáronse trinta e dous anos máis, un terzo de século, pra que, co pulo do novo rexurdimento cultural na nosa terra, un dos máis destacados valores de arestora, o Prof. X. L. Méndez Ferrín, se entregase á tarefa de estudar a

persoalidade e máis a obra de outro trovador galego.[...] por tal razón témonos de felicitar e acoller con ledicia *O Cancioneiro de Pero Meogo*, que a dilixencia de Méndez Ferrín, con ferramenta nova, dono dun agudo senso crítico, acaba de pór nas nosas mans. Con il a investigación galega no tarreo filolóxico e histórico-literario gana un escalón máis pra se incorporar ao movemento mundial en roda dun fenómeno artístico que, sendo noso, pertenez ao mundo enteiro. Agardemos que o exempro cunda[...] (Álvarez Blázquez, 1967: 204).

Xavier Costa Clavell redacta para a revista catalana *Serra d'Or* en 1970 o artigo “La nova narrativa gallega” onde repasa as grandes figuras galegas do momento, e dedícalle as seguintes palabras a Ferrín, dentro do apartado “Els nous narradors”³⁹:

Méndez Ferrín és un narrador *d'una poderosa imaginació. Penetrant observador de la realitat de fons, posseeix un envejable domini desl ressorts expressius i dels mitjans tècnics*. Amb el seu primer llibre, *Percival e outras historias*, s'endinsava imaginàriament en atmosferes de misteri, i aconseguia crear un clima poètic un xic vagaròs, però d'una eficàcia literària indubtable.

Amb *O crepúsculo e as formigas* ens ofereix, contràriament, unes vigoroses narracions escrites amb l'olor del poble. A la titulada *Duas cartas a Lou* trobem ja, al començament, en la manera de narrar –ressaltant els plans onírics–, en l'estil, *l'expressionisme kafkià de Arrabaldo do Norte*, la seva admirable obra *estil nouveau roman que no ha d'envejar res de cap paper de Robbe Grillet o de Marguerite Duras*. Després ve el fantàstic. [...] Al final, a la segona carta, hi ha alguna cosa de recurs romàntic, impropio de l'escriptor lúcid i irònic que és Xosé Luis Méndez Ferrín. *A la seva obra Arrabaldo do Norte, Méndez Ferrín assoleix un grau de perfección tècnica no aconseguit fins aleshores en la narrativa gallega, ni superat posteriorment*. Es tracta d'una novel·la construïda amb tècnica objectivista, i, evidentment, *el tema*, en el qual predomina el subjectiu –com paradoxalment passa a les obres de Nathalie Serrate, de Claude Simon o de Robbe-Grillet–, *no encaixa dins les necessitats internes de la narrativa gallega actual, el camp de la qual és el popular*. *No obstant això, l'experiment de Méndez Ferrín té molta importància, ja que, amb la novel·la Arrabaldo do Norte, ha fet ben palesa la majoria d'edat de la prosa*

³⁹ Reprodúcese íntegramente pola novidade e o interese que representa a primeira nota crítica fóra de Galiza. Os subliñados son meus.

gallega pel que fa a l'ús dels modes d'expressió moderns i de les tècniques de darrera hora.

Méndez Ferrín treballa actualment en una obra narrativa de gran abast social, la sortida de la qual –tard o d'hora– produirà un gran impacte popular i social al país gallec (Costa Clavell, 1970: 53-54)

Este artigo representa a visión fóra das nosas fronteiras do estado da literatura galega do momento, visións ás que o propio sistema galego estaba moi atento. Ademais abrangue un resumo conciso do valor engadido das achegas ferrinianas –que quixen resaltar mediante os subliñados–, nas que se destacan valoracións apreciativas en canto á súa perfección técnica ou en canto ao desvencellamento de Ferrín da narrativa galega do momento, de marcado cariz popular en xeral. A publicación deste artigo en Catalunya tamén é bastante significativo por varias razóns, entre as que destaca a vivencia dunha situación análoga de nación sen estado á de Galiza, e á que podemos sumar o feito de existir unha nutrida comunidade de galegos dentro dela, a meirande parte destes procedentes da forte corrente migratoria dos anos 60.

En 1971, trala publicación da novela *Retorno a Tagen Ata*, Ramón Piñeiro fai unha recensión en *Grial*, que comeza así: “O nome de Xosé Luís Méndez Ferrín é ben coñecido nas nosas letras, tanto no campo da creación literaria como no da investigación e da crítica” (Piñeiro, 1971: 238). Advirte que as dúas liñas que apuntaban na obra anterior (imaxinación e asunción de técnicas novas en galego, por unha banda, e transformación da historia e as forzas que a propician, por outra) fúndense nesta novela para simbolizar o drama histórico dun país –se cadra o noso país–. Pero deploraba que na noveliña houbera “demasiado esquematismo maniqueo”. Piñeiro tamén resumía a rivalidade entre personaxes (onde moitos quixeron ver a metáfora do seu “asasinato”) coma unha loita necesaria, e aínda inevitable:

Divide aos protagonistas [...] nas dúas eternas actitudes humás: a que opera sobre a base dunha avaliación da realidade e a que opera sin outros miramentos que as propias ideas. [...] Son antagónicas, naturalmente, mas trátase dun antagonismo necesario ao progreso da acción humá. Sin esa antagonía entre o realismo e o utopismo, as sociedades ficarían estáticas e o espírito humán enguruñaríase na pura acomodación (Piñeiro, 1971: 238).

Con referencias a este binomio entre as tendencias “realistas” e as “utopistas” tamén compón unha recensión M^a Camiño Noia (1972) en *La Voz de Galicia* sobre *Retorno a Tagen Ata* onde retoma e comenta a crítica que en 1958 fixera Salvador Lorenzana e na que se dicía que nos primeiros contos de Ferrín había “un claro predominio da técnica sobor do interés argumental” (Méndez Ferrín, 1993: 9). Noia considera que *Retorno a Tagen Ata* carece dese predominio da técnica, para ela “a narración é sinxela e está dentro das máis clásicas técnicas narrativas” (Noia, 1972). Pero, atopa un trazo especial: “Hai algo, nembargante, que rompe as ideas que se ten sobor do tempo” (*idem*) e analiza o xogo temporal que se desenobela mediante as referencias ás personaxes que apareceran noutros textos. Se o tema dun macrotexto na produción ferriniana era unha sospeita, agora, trala publicación de *Retorno a Tagen Ata*, xa é unha certeza.

Comeza a aparecer o poeta ourensán en antoloxías e estudos sobre poesía, coma no *Ensayo sobre la poesía gallega contemporánea*, de J.P. González Martín, Ed. Do Castro, 1972. Na recensión que fai Xesús González Gómez desta escolma, destácase que este antólogo “intenta delucidar algo da poesía de Méndez Ferrín e acúsa de hermético, culturalista e histórico” (González Gómez, 1972: 373).

É tamén en 1972 cando Basilio Losada publica unha antoloxía da poesía galega co título *Poetas gallegos contemporáneos*, que remata precisamente con poemas de Méndez Ferrín que foran saíndo en revistas coma *Claraboya* (León, nº 16.17, outubro de 1967), *La Trinchera* (Barcelona, nº1, 1966), *Si la píldora bien supiera no la doraran por fuera* (nº1, 1968) ou *Correo de Galicia* (Buenos Aires, 15-3-1969) e que van ver a luz no volume *Antoloxía popular*, nese mesmo ano 1972. Losada valora moi positivamente a figura de Méndez Ferrín como escritor e como “actor principalísimo” dentro do movemento da *nova narrativa*, calificada polo crítico como “uno de los hechos más significativos de las letras gallegas de posguerra”. Ademais o profesor Basilio Losada observa unha superación da dicotomía “poeta culto” vs. “poeta social”:

La superación del conflicto entre progresismo artístico y progresismo social, a que Méndez Ferrín se refería, parece iniciada en su obra poética más

reciente. En su obra última – “Roi Xordo, “Aos tres líderes mariñeiros”– adopta el verso largo, salmodiante, reiterativo, con un lenguaje de sorprendente plasticidad, en una fórmula anafórica que va marcando el ascenso hacia un clima de tensión, matizando estados de ánimo pero con una referencia constante al fondo del poema, fondo de inequívoco significado civil (Losada, 1972: 396).

Faise patente este compromiso en canto é detido pola tenza dun manuscrito dunha novela inédita, e cito de novo a Basilio Losada, que, no diario barcelonés *La Vanguardia* do día 2 de xuño de 1970, se fai eco desta situación:

...le encontraron en su despacho tres ejemplares mecanografiados de un libro, por él escrito en gallego, titulado *Los cuervos, la higuera y la hoz de oro*, que el TOP estimó dedicado a la difusión, libro que dedicaba: “Al Piloto, último guerrilleiro de Galicia, abatido a tiros en Belesar (Lugo) en el año 1964. En memoria de Foucellas, Ponte, Raúl Bailarín, Curuzas y todos los jefes guerrilleiros que defendieron con honor la libertad y la democracia de la nación gallega, y murieron”. Personajes todos ellos designados por sus apodos, notoriamente conocidos, que al término de la guerra civil española se refugiaron en los montes gallegos y murieron en encuentros con las fuerzas de orden público (Losada, 1970).

Se antes o aspecto político estaba de trasfondo nos textos ferrinianos, a partir da novela destruída, vai ser esta temática un dos trazos máis caracterizadores e sobresaíntes na súa obra. A actividade política a favor dunha Galiza independente e marxista vaise reflectir nos contidos da súa obra literaria., como se constata nos versos de *Antoloxía popular*, asinada polo seu heterónimo Heriberto Bens en 1972. E nesta liña de teimosía na experiencia poética ao servizo da causa sociopolítica publícase en 1974 o volume *Elipsis e outras sombras*, libro que vai nunha liña na que o vector principal é a política-ficción – aínda que non o único–.

No ano 1976 sae do prelo o romance *Antón e os inocentes*, cuxa repercusión quedou amortecida polo éxito do poemario que faría de Ferrín un referente ineludible da poesía galega: *Con pólvora e magnolias*.

Dende este momento a pertenza de Ferrín ao parnaso literario galego é xa incuestionable. Sobre todo, dende o punto de vista actual, este poemario percíbese –nun primeiro estadio dentro do aparato crítico máis académico para extenderse, nun estadio subseguinte, ao público xeral da literatura galega– coma un dos grades referentes dentro da poesía galega do século XX.

Na introdución e estudo previo de *Con pólvora e magnolias* feita por Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer, que podemos atopar na edición de Xerais, explícase esta evolución dende o social-realismo e apuntan o ano de 1976 como data clave do proceso: “O fito que sinala o cambio de rumbo da poesía galega actual é a publicación, en 1976, de *Con pólvora e magnolias*, de Xosé Luís Méndez Ferrín, e de *Mesteres*, de Arcadio López-Casanova [...] Os executores da poesía social-realista en Galicia son dous dos máis brillantes cultivadores da temática política e solidaria.” (Blanco e Rodríguez Fer, 2001: 24).

Abondan aínda Blanco e Rodríguez Fer en aspectos nos que se reflectía esa renovación que tamén poderían ser aplicables aos recursos utilizados por Ferrín na súa produción narrativa:

Estilísticamente, os dous poemarios citados supuxeron o redescubrimento das posibilidades da linguaxe, dos recursos formais e da dimensión estética do poema, fronte ao empobrecido coloquialismo, ao parco prosaísmo e a mera complacencia ética dominantes no socialrealismo. En canto á temática, confinada ata entón nas estreitas marxes da denuncia programática e moralista polos socialrealistas, ambas obras ábrense a temas novos e variados, de carácter intimista, existencial, metafísico, mitolóxico e cultural aínda que sen renunciar tampouco ao político e social. Ademais, mostran referencias a personaxes, obras e linguas estranxeiras, facéndose permeables a numerosas influencias foráneas –mesmo extra-literarias–, en contraposición co seguidismo unilateral –basicamente de autores galegos, españois e latinoamericanos do socialrealismo (Blanco e Rodríguez Fer, 2001: 25).

A editorial Xerais celebrou en 2005 o seu vixésimo quinto aniversario coa reedición deste libro, lembrando que o propio Ferrín o editara en papel de envolver:

Con este poemario que Ferrín editara en papel de envolver, cando formaba parte do grupo de Comunicación Poética Rompente, rachou coa poesía e a edición do momento. O carácter de libro-obxecto, a estética underground, e sobre todo o contido de *Con pólvora e magnolias* son as bases que fan da obra un revulsivo: *a introspección no eu, na subxectividade, nos temas íntimos* (amor, desamor, cuestións existenciais) *conviven co compromiso cunha época e unha loita*. Segundo Iris Cochón, "reproduce e transmite poeticamente convicións moi fondas do seu autor, *impulsadas pola súa idea de progreso* e firmemente cimentadas na súa consideración do realismo dentro das artes." *Pólvora e magnolias*, crítica e sentimento, mestúranse nestes poemas que marcan un antes e un despois na lírica galega contemporánea.⁴⁰

A visión de *Con pólvora e magnolias* como modelo poético innovador aínda se desprende doutros comentarios críticos que podemos atopar dende o momento en que sae á luz ata estudos retrospectivos publicados actualmente:

[...] Se houbera que escoller un ano que sirva como verdadeiro sinal de mudanza no panorama da poesía actual, eu escollería o 1976, no que viu a luz *Con pólvora e magnolias* (X. L. Méndez Ferrín); ou 1973, en que aparece a antoloxía *Os novísimos de poesía galega* [...] A auténtica renovación da poesía galega xéstase na segunda metade dos anos setenta, e o seu sinal de aparición é o libro *Con pólvora e magnolia* (1976), que reúne poemas amorosos e patrióticos, escritos en verso preciosista e difícil, no que por vía barroca e experimental se nos alude "ó jazz e á política, ó mundo clásico, ás lendas celtas e a poesía medieval galego-portuguesa" (Pilar Vázquez Cuesta). Sen facer poesía evasivista, Ferrín escorrenta as pantasma do socialrealismo, que rebaixara o ton da nosa poesía, e aposta por un tipo de poesía alonxada do populismo (Monteagudo, 1985: 268-293).

Aínda hoxe o xornal *El correo gallego* ten unha sección, que nada ten que ver con Ferrín, na que propoñen "PÓLVORA" para... e "MAGNOLIAS" para...

Este poemario supón un dos vértices da literatura galega do século XX e, por conseguinte, non ía ser menos no microcosmos da obra do propio autor. En

⁴⁰ Tirado da web: http://www.compostelacultura.org/letras/destacado.php?id_destacado=64
Os destacados son meus.

palabras de Forcadela é “o volume de referencia” (Forcadela, 2002: 98), aínda que tamén poderíamos apoñerllo a *Percival e outras historias*, ou, por que non, *Amor de Artur*, ou *Arraianos*; emporiso, hai que recoñecer que é *Con pólvora e magnolias* a obra que sitúa a Ferrín nunha posición principal dentro do sistema literario galego.

O ano 1980 a industria da imaxinación ferriniana callará en dúas pezas: a recompilación de poemas *Poesía enteira de Heriberto Bens* e a colección de relatos *Crónica de nós*. Curiosamente ambos libros caracterizáronse pola poderosa omnipresencia de temas propios do realismo social, que, como vimos, a crítica daría por liquidado coa publicación anterior. Esta afirmación subscríbese polos comentarios que aparecen na prensa coetánea, como veremos inmediatamente. Aparece en *Grial* unha glosa de Claudio Rodríguez Fer e que condensa así unha análise que tampouco renxería moito ao aplicalo aos relatos de *Crónica de nós*:

Resumindo, temos pois que o xénero predominante é o épico; a lingua, culta e rica; a temática, política e histórica desde perspectivas míticas, cunha intención didáctico-doutrinaria reivindicativa e concienciadora; a xenealoxía literaria, galega, con pegadas surrealistas e beats (Rodríguez Fer, 1981: 118).

Tamén destaca Rodríguez Fer en canto á temática o desprazamento de Ferrín cara a un mundo mítico analóxico co momento presente os heroes agora son os guerrilleiros.

En canto aos contos son saudados nunha recensión de Carmen Blanco en *Colóquio Letras* con frases coma esta: “A presente colección de relatos *Crónica de nós* está na liña dos de *Elipsis*, acadando con eles unha perfeición sobre todo na ficción política e na recreación histórica.” (Blanco, 1981b: 93-94). Carmen Blanco tamén publicou un estudo ese mesmo ano en *Grial*, (Blanco, 1981a) titulado “Análise estrutural do relato *Labirinto* de Méndez Ferrín” (1981a), que xa no comezo subliña que na obra narrativa ferriniana:

presenta xunto á valoración da linguaxe e da estrutura narrativa en sí, a valoración do referente. É destacábel o papel xogado na obra polo nivel pragmático, centrado no contexto ou referente, así como polo nivel léxico-

semántico. Ambos niveis lingüísticos contribuían neste á creación dun mundo literario propio e autónomo, posibilitando, ao mesmo tempo, o sentido último da obra como feito comunicativo múltiple. (Non só estamos ante unha mera comunicación poética ou estética, senón tamén emotiva, conativa, lúdica..., tal como sinalaría Roman Jakobson). O sentido desta comunicación establécese o propio autor no “Aviso un”, que a modo de prólogo aparece en *Elipsis e outras sombras*: “Este libriño é apenas un fragmento do libro que despaciosamente escribo dende unha tarde fría de 1955 na que se me revelou a vía que conduce a certa literatura nostálgica e materialista, apuntada cara un futuro noso, de pólvora e cristais liberados”. Esta é a base ideolóxica da súa obra e o que conformará o seu universo semántico (Blanco, 1981a: 39).

Esta tendencia temática máis ben realista tan vencellada coa análise política fórmase dun xeito menos directo e máis simbólico na compilación de relatos *Amor de Artur*. Carlos Casares desde o xornal *La Voz de Galicia* (xoves, 2-XII-1982) expón a súa opinión non só en canto á novidade editorial, senón que fai un percorrido polo repertorio ferriniano:

Ou para seguir co símil do diamante: éste brilla sempre, aínda que ás veces o polvo do peto lle reste galanura.

Neste caso, o polvo pode ser o gusto de Méndez Ferrín pola escritura críptica e en clave que tanto cultiva. Teño dito nalgunha ocasión que contos como “Prólogo”, de *Elipsis*, ou “Xaque mate”, de *Crónica de nós*, me parecen maxistrales. Interésame moito menos o mundo, en moitos aspectos demasiado trascendente, dos contos que compoñen a serie épico-simbólica de Tagen Ata. Neles Ferrín malgasta talento ás moreas e, sobre todo, tira pola fiestra as súas magníficas dotes de narrador: esa especie de conxunción feliz de realismo e lirismo máxico que aparece sempre nas súas mellores páxinas.

Coido que *Amor de Artur*, no que tódolos contos xiran arredor do pesado simbolismo da peculiar mitoloxía polícoliteraria do seu autor, é un claro exemplo do diamante de que antes falabamos. En casi todos, e dun xeito especial no que lle dá título ao volume, brilla a nobre pedrería da prosa do narrador, pero privada en xeral da chispa xenial que convirte un bon conto nunha peza maestra e digna de ser admirada. Trátase, por suposto, dun bon libro, pero aínda non é o libro que Ferrín lle ten que dar a cantos sin se sentir seducidos pola súa

personalidade, admiran en cambio, admiramos, o seu grande talento de escritor (Casares, 1982).

Casares manifesta a súa preferencia polo Ferrín realista e político, confrontándoo así co Ferrín máis imaxinativo e simbólico, quen se revela coma un escritor demasiado críptico para o seu gusto. Estas apreciacións non son compartidas, catorce días despois no mesmo xornal por Xosé Manuel Beiras, para quen esa dicotomía non ten sentido e, nas que, ademais, hai unha clara recriminación pola traxectoria política de Casares, afastada da clandestinidade do compromiso co nacionalismo revolucionario:

Xa vai sendo hora de acabar con visións esquizofrénicas tanto do home coma da literatura ferriniáns que as esgazan sin capacidade algunha de comprensión integradora desas dúas esferas que se dotan reciprocamente de sentido, como acontece nalgunhas apreciacións críticas –de crítica literaria– do Casares. Se cadra porque debe de resultar moi difícil esa comprensión cando non se posúe a vivencia do traballo e a loita pluridimensionais na grande fraga do nacionalismo clandestino progresista –ou revolucionario (Beiras, 1982).

A división de opinións e a polémica política están servidas. Quérese resaltar con isto que o debate excedía en moitísimas ocasións o puramente literario, xa non digamos, o aspecto estilístico. Porén, o estilo de Ferrín non deixa indiferente a ninguén, dende as súas primeiras publicacións. O 25 de marzo de 1982, tamén no diario *La Voz de Galicia*, aportaba a súa visión crítica Anxo Tarrío, celebrando a nova publicación de relatos. Lembra o crítico os primeiros recibimentos que se fixeron de *Percival*, nada menos que por Otero Pedrayo e Cunqueiro e el sitúase nesa liña entusiasta que inauguraran ambos mestres. Tarrío percibía nestes contos a consagración de Ferrín como “un creador de universos propios e de cuño inequívoco”, comparable con autores canónicos “Malory, Tennyson, Steinbeck, Cunqueiro, Tolkien e un non moi longo etcétera”. En canto á cuestión da complexidade do estilo de Ferrín, Tarrío posiciónase claramente:

Non se pense por isto, que estemos diante dunha escritura hermética prá que compre ter unha preparación literaria especial. De ningún xeito. Certo é

que, pra quen coñeza as entreteas da textura mitolóxica, o gozo ten de ser máis intenso (Tarrío, 1982).

Ademais Tarrío amosa o seu optimismo ante o acontecemento que supón a existencia dun Ferrín na a nosa literatura: “Non sei qué imos facer con tantas primaveras” (Tarrío, 1982).

Xa no segundo semestre do ano publica Xesús González Gómez en *Grial* a súa opinión sobre *Amor de Artur* e, por ende, unha nova revisión do conxunto da obra ferriniana. Destaca González Gómez (1982: 374-375) a narrativa como o “terreo onde millor se move o noso autor” constata a súa “mitoloxización” como escritor –o lector que se achega á súa obra faino con reservas, cunha “mochila” que, para González Gómez fai máis mal que ben ao autor–, proceso ao que contribúe a súa actividade política. Ademais, o crítico salienta a profundidade lírica e a temática amorosa nos textos ferrinianos como trazo característico, por riba dos matices épicos que albiscaran outros autores, sinalando ao autor ourensán como o mellor escritor amoroso que temos en Galiza, aínda que as súas obras estean atravesadas de elementos políticos, que o crítico interpreta como “concesións á galería” (375) e constituíndo o cerne das historias ferrinianas o amor:

Pero hai tamén na narrativa do noso autor unha constante, unha constante que souberon ver moi ben os editores: o lirismo. É decir, as narracións de Méndez Ferrín non son épicas. Dín os editores: “O *climax* épico que acadan as narracións de X. L. Méndez Ferrín vaise esvaindo, lenemente, nun inquedaante espacio lírico. [...] Pero o amor non é un elemento novo nas narracións do noso autor, xa aparecía –baixo unha ou outra forma– no seu primeiro libro (*Percival e outras historias*), estaba presente en *Crónica de nós*, e en *Antón...* pero sobre todo era primordial pra entender o pra min o seu millor libro *Elipsis e outras narracións*. Por todo elo un non ten empacho en afirmar que Méndez Ferrín é o noso millor autor amoroso –en narrativa–; que non erótico, non confundamos (González Gómez, 1982: 375).

Amor de Artur tamén recibe unha crítica favorable de Xavier Carro, xa en 1983, dende o xornal *Faro de Vigo*, onde se afirma que “é unha obra que vén

confirmar, sen dúbida algunha, a Xosé Luís Méndez Ferrín como un dos grandes mestres da narrativa galega” (Carro, 1983). A publicación dos relatos de *Amor de Artur* foi, en xeral, tan ben recibida pola opinión literaria do momento, que ben se puidera coidar que en algo esmoreceu o esplendor do libro de poesía *O fin dun canto*, publicado tamén en 1982. Deste poemario tamén aparece unha recensión en *Faro de Vigo* de Modesto Hermida García, co explícito título: “*O fin dun canto* a proba innecesaria de que Méndez Ferrín é un poeta”. Hermida argumenta a súa aseveración, que coincide co enfoque que detectaran xa críticos coma Xesús González Gómez e que destacaban o seu lirismo sobre o aspecto épico que outros lle atribuíran: “Xa sei que ninguén nega a condición de poeta de Xosé L. Méndez Ferrín pero o certo é que o narrador parece agochar o poeta, penso que inxustamente, en moitas ocasión. Paréceme a min que Méndez Ferrín é máis ca nada un poeta que sabe escribir moi ben en prosa” (Hermida, 1983).

No ano 1984 sae do prelo o ensaio *De Pondal a Novoneyra*, baseado na súa tese de doutoramento sobre a poesía galega moderna, que reivindica apelando a interpretacións cimentadas na recuperación da identidade de noso e desbotando complexos que puideran interferir nelas; por citar verbas do propio autor: “Nesta obra enténdese a xeración de textos poéticos en lingua galega como parte do proceso de liberación nacional do noso pobo” (Méndez Ferrín, 1990: 17), unha concepción que condiciona a súa análise e sustenta a proposta dunha nova periodización e un novo enfoque na historiografía literaria da Galiza (Forcadela, 2002: 107).

Será un ano despois cando de novo brille a creatividade do mestre, coa publicación da noveliña curta *Arnoia, Arnoia*. Desta publicación dá conta Xesús Rábade Paredes o 17-XI-1985 en *El Correo Gallego* (“Correo Cultural”) e tamén na revista *Dorna*, nº10, onde asina un artigo titulado “*Arnoia, Arnoia*: literatura da literatura”, no que subliña o “impacto positivo” do libro e ademais establece unha conexión con outras obras anteriores:

Existe en *Arnoia* un ingrediente novo que potencia os recursos anteriores do escritor ata un límite de depuración extrema, tal vez sintetizando e clausurando u ciclo moi fecundo da súa obra: hai aquí unha culminación consciente de materiais narrativos precedentes, un ánimo de culminar incursións

ou etapas inconclusas de *Percival*, *Elipsis* ou *Retorno a Tagen Ata*. Trátase de literatura da literatura; daqueles mesmos signos e obsesións, aquí maxistralmente condensados (Rábade, 1986: 112).

Carlos Paulo Martínez Pereiro e Xosé M^a Dobarro Paz, nunha fermosa crítica titulada “Ferrín, mirtos, abellas e piratas” en *Luzes de Galiza* desta novela de aventuras, resaltan sobre todo as múltiples lecturas que brinda o texto (como xa preconizara Tarrío) e o efecto potenciador que se obtén do resto da obra de Ferrín:

Aos que suscreben estas liñas resultou-lles imposíbel deixar o libro – como se dun feitizo de Morgana se tratase– até a derradeira palabra.

Por qué?

Porque o texto como o de calquer obra literaria que se précie de o ser, pode ler-se a tantos e tan diferentes niveis como capacidades podan ter os hipotéticos lectores (Martínez e Dobarro, 1986: 29).

En 1986 aparece *Homes e illas*, un poemario de tirada moi curta acompañado de gravados de Xosé Lodeiro. Esta experimentación coa arte vaise repetir máis veces na traxectoria de Ferrín, como se poderá constatar máis adiante.

Igualmente vai gozar dun éxito considerable o romance *Bretaña, Esmeraldina*, xa en 1987, aínda que tampouco quedou exenta da –xa tradicional– polémica arredor da obra de Méndez Ferrín.

No número 13 de *Dorna* expón a súa opinión Sonsoles López Pérez, da que tiramos frases tan elocuentes respecto do texto coma as seguintes:

[...] Todo responde a unha estrutura perfectamente traballada. Dentro de cada capítulo as historias vanse enlazando cun habilísimo sistema de montaxe. [...] O lector pode abandona-la súa postura pasiva e converterse en co-creador da obra literaria, ampliando significados [...] Ese lector co “insomnio ideal” de Joyce que indaga nos mitos, mitolexemas, símbolos, etc. ata o infinito. Provoca no lector a imaxinación e a reflexión persoal propia e, se no nivel actancial a cadea serve de nexo dos diversos episodios, no nivel paradigmático é un labirinto de imposible saída que angustia o home como mundo pechado de

liberdade perdida. Logo aínda está o nivel narracional onde a riquísima lingua poética via ecoando significados incertos (López, 1987: 88).

Sonsoles López publicara xa unha recensión en *Atlántico*, o 6 de xullo de 1987, co título “Un mundo caótico perfectamente estruturado” onde describía a estrutura subxacente no aparente caos narrativo:

Se de primeira impresión pode parecer caótico e imposible de captar na súa totalidade, responde a unha estrutura perfecta baseada en tres partes, pero ademais os capítulos relaciónanse de xeito paralelo: o once co un, o doce co dous, o trece co tres... Como o primeiro está relacionado co derradeiro e este co premeiro, fica todo perfectamente vencellado [...] (López, 1987a).

O mesmo día e na mesma páxina de *Atlántico* aparece un comentario de Manuel Forcadela, baixo o epígrafe “Unha das mellores e máis complexas novelas galegas”, onde o crítico afirmaba:

Romance comprometido onde os haxa, a súa estrutura nos revela, oculto por tras dos filtros simbólicos que fan que unha determinada organización textual sexa literaria, o anseio profundo de liberdade e de reconstrucción nacional para o noso país, e todo iso fiado por unha linguaxe epistolar que fai da obra unha longa misiva cun receptor implícito, Esmeraldina, depositaria de todo ese trasmundo dantesco, tal unha Beatrice dos nosos días. Estamos, sen dúbida, perante un dos mellores, e máis complexos, romances galegos contemporáneos (Forcadela, 1987).

A tradución do romance verqueuna ao castelán no mesmo ano Xavier Rodríguez Baixeras. Carmen Blanco no número 493 de *Ínsula* consideraba que había que lle prestar especial atención á riqueza da lingua:

Méndez Ferrín es, en el fondo, intraducible, pues la clave última de su arte reside en la lengua de un modo exacerbado. El también escritor Xavier Rodríguez Baixeras afrontó esta compleja tarea al traducir al castellano *Bretaña*, *Esmeraldina*, teniéndose que enfrentar con variantes lingüísticas y artificios retóricos irrepetibles fuera de la lengua gallega. [...] En la novela, la creación y la

destrucción del lenguaje es una constante y el gusto por las lenguas se plasma en las diversas incrustaciones plurilingües, de las que no están exentas las deformaciones o sistemas mestizos y los idiomas inventados (Blanco, 1987: 14).

A recepción de *Bretaña, Esmeraldina* está perfectamente descrita na tese de Anxo Angueira, quen dá conta da percepción xeral –non sempre en clave tan positiva– “da complexidade da obra” (Angueira, 2006: 15) e cita ás dúas investigadoras que recollemos nós neste traballo, pero tamén hai que dicir, ao fío do traballo de Angueira, que voces como J. C. Quiroga atopan nesta proposta narrativa “carencia de planificación” (Quiroga, 1988: 489) ou o “amoreamento” que observaba Tarrío (1994), mesmo a “inconclusión” que nela apreciaba Camiño Noia (2000, 121). Nunha recensión en *A Nosa Terra*, Xesús González Gómez sinala “muitos, demasiados fallos ten para min esta novela de Méndez Ferrín” (González Gómez, 1987).

Con todo, o romance recibe o Premio da Crítica de Galicia e tampouco lle faltan merecidas louvanzas, como a da recensión de X. L. Franco Grande o 19 de xullo en *Faro de Vigo*, que xa avisaba co encabezamento “Un fito na nosa narrativa” e que, na súa opinión, incluía o romance coma tributario dentro da corrente que vira nacer á xeración literaria da Nova Narrativa Galega:

E despois de trinta anos, segue dándonos os máis compridos froitos – entre eles esta nova novela de Méndez Ferrín. Eses tres autores, por moi diversos camiños, chegan a un mesmo punto: o anovamento da prosa galega, someténdoa á proba de novas técnicas e introducindo nela maneiras novas propias dos tempos novos. [Refírese a Mourullo, Méndez Ferrín e Camilo González Suárez-Llanos] [...] A densa novela que agora publica Méndez Ferrín é un dos mellores e máis compridos froitos que aquela xeneración nos legou. Como diría Otero Pedrayo, encárome con ela con grave respeto. [...] Con ese temor, direi o que, ó meu ver, encerra de talento narrativo, de capacidade creadora, de coitada expresión literaria –exemplo de ben escribir, tan pouco común na Galicia dos nosos días (Franco Grande, 1987).

A seguinte publicación será en 1990 o poemario *Morte de Amadís*, con gravados de Alberto Carpo, e cunha tirada moi limitada, polo que tampouco ten demasiada sona crítica.

Tamén é en 1990 cando verá a luz por vez primeira *A Trabe de Ouro*, baixo a dirección de Méndez Ferrín e revista da que Xavier Castro resume as coordenadas ideolóxicas, na benvinda que lle brinda dende *Grial*:

Confianza no exercicio da razón como instrumento de transformación do mundo; actitude de apertura e pluralismo (aínda que –matiza– non no senso liberal); vontade crítica que se extenderá tamén á actuación das institucións públicas; e independencia política, se ben decantada cara a corrente nacionalista de esquerdas que avoga pola autodeterminación e que, lonxe de desbotar, desexa repensar a cuestión do socialismo en Galicia (Castro, 1990: 417).

En 1991 imprímese *Arraianos*, que acada o Premio da Crítica Galicia, o Premio Losada Diéguez e o Premio da Crítica Española. Nos comentarios críticos publicados no momento reflíctese a admiración que suscita esta nova serie de contos, a última entrega ferriniana ao xénero, ata agora.

No semanario *A Nosa Terra* sae o 5 de decembro de 1991 unha recensión asinada por XGG (Xesús González Gómez), onde o crítico se posiciona respecto da obra ferriniana como auténtico entusiasta do seu relato breve, emporiso non da produción novelística:

Se hai un narrador brillante –e lúcido– na literatura galega actual, ese é X. L. Méndez Ferrín. Orabén, iso non quere dicir que todas as súas obras estean conseguidas: as súas novelas, por exemplo. O escritor de Vilanova non é precisamente, un corredor de fondo; está mellor instalado nas distancias curtas. No relato, no conto, formas narrativas nas que mellor se expresa e nas que máis resplandece o seu talento.[...] Estes relatos, que están atravesados polos elementos que impregnan toda grande literatura: amor ódio, vida, morte, dor, paixón, misterio, grande coñecemento do idioma e un estilo propio –imitado e inimitábel–, mostran no seu molla a un dos mellores narradores galegos actuais. Que os europeis e leituras parciais e partidárias non o agachen detrás de parapeitos, muros e parasís diversos (González Gómez, 1991).

O día 6 de decembro de 1991, na *Revista das Letras* de *El Correo Gallego* publica un comentario sobre o libro Xosé Manuel Salgado Rodríguez, que se pecha con estas palabras:

Non digo que sexa este o mellor libro de Méndez Ferrín, que o mellor non é, nin tampouco espero que sexa o definitivo do seu autor, o que agardo non suceda, pero coido que vale a pena que soen de novo as trompetas de Xericó para que unha prolongada luz se deteña sobre estes *Arraianos* (Salgado, 1991).

En *Diario 16 de Galicia*, no apartado *Galicia Literaria* escribe Xosé Manuel Enríquez, o sábado 7 de decembro de 1991 un comentario entusiasta, animando ao público galego a emprender a aventura de visitar aos *Arraianos*:

Arraianos leva dentro fragancias e sabores exquisitos, por iso, sen ningún tipo de pudor, reclamámonos entusiastas deste libro e solicitamos a súa rápida lectura convencidos de que, por unha vez, non sentiremos que a incómoda cadeira anatómica que a obsesión hixienista nos fixo comprar nos maza os rins (Enríquez, 1991).

Atopar unha crítica pouco favorable e moito menos explicitamente negativa coa última entrega de relatos breves xa se converte nunha tarefa imposible. Dende as páxinas da revista *Ínsula* Carmen Blanco interpretaba os contos ferrinianos como unha escolma de pezas de connotacións subversivas, pertencentes a un universo no que destaca un “transcurso” case telúrico:

En fin, *Arraianos* contiene en diez pequenas piezas un rico universo literario en el que se guardan múltiples connotaciones subversivas que dinamitan estética y conceptualmente las bases artificiales de los Estados con su canto y su cuento saudoso y nostálgico del discurrir continuo y sin límites de la tierra y de la vida (Blanco, 1992: 23).

Tamén Vicente Araguas recibe esta serie de relatos en *Grial*, facendo especial fincapé no espazo no que Ferrín ubica as súas historias. Rematan as súas verbas cunha alusión á permanente polémica que soe acompañar as publicacións do autor que nos ocupa:

Despois do dito sería unha redundancia falar do estado de gracia (ou madurez) de Ferrín. Que salta á vista. Tampouco viría a conto a pregunta –xa tónica– de se este autor é ou non escritor de longa distancia. Pero, pois hai opinións contradictorias, eu quixera botar a miña baza a espadas para dicir que Ferrín é tamén novelista de importancia. Mais isto, como quería o vello Kipling, é outra historia e como tal precisa doutro lugar para ser tratada (Araguas, 1992: 144).

* * *

Ao obter unha vista panorámica da paisaxe crítica da súa obra, débese concluír que esta foi, cando menos, amable en canto ao caudal de louvanzas e devotos cos que conta. Dende logo, non tódalas apreciacións foron sempre positivas, pero tamén se pode comprobar que o que se lle reprocha basicamente é a tendencia ao preciosismo literario, e unha excesiva atención ás formas, se cadra en menoscabo dunha clara transmisión do significado do texto.

Ao longo da súa traxectoria como escritor, pódese destacar que a crítica, en xeral, observa dúas tendencias diverxentes na escritura de Ferrín. Por unha banda, aparece constantemente relacionada con distintos movementos rupturistas e experimentalistas, como a xeneración *beat* ou a *nova narrativa.*, e, así e todo, tamén se lle recoñece a débeda con autores da xeración inmediatamente anterior. Unha parte dos críticos avoga pola excelsitude na súa fasquía realista, representada sobre todo polas obras do subxénero da política-ficción, e outros louvan as súas incursións nos eidos da fantasía, considerándoas o cumio da súa obra. Mais outra parte da crítica é quen de advertir que a xenialidade da obra do autor de Vilanova dos Infantes é inherente, precisamente, á existencia desta dualidade. Un dos obxectivos deste capítulo é resaltar, a través de verbas alleas, a existencia deses dous polos na obra ferriniana percibidos pola maior parte da crítica e valorados de xeito dispar. Precisamente,

nos relatos de tendencia realista predominan⁴¹ os mitemas da involución (o sacrificio e o conflito paterno-filial), mentres que os mitemas evolutivos (a procura e a relación escritor-lector), en xeral, preséntanse en relatos de corte máis simbólico e fantástico, aínda que esta corrente xeral non impide que, por poñer un caso, o mitema da “relación escritor-lector”, que é evolutivo ou de progreso, se combine co da “cadea”, que está clasificado como involutivo, en relatos como “Philoctetes” (POH).

Nalgún caso rexístrase algunha disidencia estética por parte dalgún crítico, debido, con bastante probabilidade, á tendencia cultista que caracterizou o quefacer poético ferriniano –en tódolos niveis do texto– e que supuxo unha ruptura máis coa cada vez máis obsoleta asociación inmediata entre literatura en galego e literatura popular, produto do desexo do autor ourensán de dignificar a cultura galega. Por outra banda, esta percepción de elitismo fornécese cos exercicios de intertextualidade (xa sexan extratextuais –con referencias a obras doutros autores– ou intratextuais –con referencias á súa propia obra–) aos que tan dado é o de Vilanova dos Infantes. Estes xogos metaliterarios proviñan da súa excepcional formación filolóxica mesturada dunha curiosidade e imaxinación peculiares que, sumado ás súas extensas lecturas, concluían nun cóctel de referencias a outros textos e de versións e revisións de clásicos⁴² da literatura universal.

Aínda que cedo se recoñeceu no seu xenio unha certa versatilidade estilística, non todos os sectores da crítica a gabaron. Algúns críticos non estaban interesados nas novas propostas, e outros non acababan de querer valoralas. Cómpre admitir que este sector era bastante reducido e que, como se pode corroborar, a meirande parte deles aplaudiron o seu uso.

⁴¹ O predominio dun mitema ou doutro nun tempo concreto débese ler como unha xeneralidade, como unha propensión, e nunca como unha aseveración absoluta, xa que, insistimos, os mitemas aparecen ao longo de toda a obra, aínda que, evidentemente, dependendo do momento, prevalecerá con máis frecuencia un ou outro. A través da localización destes mitemas ao longo de toda a obra ferriniana afirmase a condición *sincrónica* do discurso mítico: “Paradójicamente, es la diseminación diacrónica de las secuencias (mitema) lo que permite la coherencia sincrónica del discurso mítico” (Durand, 1993: 36).

⁴² Versións ou revisións, como a Materia de Bretaña nos contos de *Percival e Amor de Artur*, versións do *Mabinogi* en *Fría Hortensia*; de *As afinidades electivas* de Goethe, na *Quinta Velha do Arranhão*; etc. Todas elas redivivas dende unha perspectiva enxebremente galega.

Arestora é moito máis doado apprehender a traxectoria que daquela iniciaba o ourensán, mais no seu momento esta tendencia ao cultismo e a habelencia que amosou no manexo de novas formas experimentais, facían temer a parte da crítica que o texto non fora artificio baldeiro de sentido, sacrificado este aos deuses das aparencias e das formas. O traxecto literario de Méndez Ferrín despexou as dúbidas e reafirmou a súa presenza imprescindible como fundamento na nova literatura galega, centralidade que nunca acabou de lle retirar á súa produción literaria o veo de “complexidade”.

Aínda agora en Galiza e fóra dela se percibe o Ferrín escritor coma un autor difícil, hermético e, así e todo, a súa presenza é central, como se pode inferir tamén, das Historias da Literatura e dos libros de texto.

3.2. A presenza de esquemas míticos.

Antes de entrar de cheo coa análise dos mitemas, que é o obxectivo do capítulo seguinte, abórdase dun modo sucinto como se encara a taxonomía dos “sinalamentos” do mito no macrotexto ferriniano e de como mediante a mitocrítica se dá conta da disposición do mesmo.

O último apartado consiste nunha glosa da complexidade e riqueza que contén a figura de Hermes, dos seus aspectos simbólicos principais, que non se deben perder de vista a fin de comprender este mito que, como tentarei demostrar ao longo da tese, articula a obra de Ferrín.

3.2.1. O mito en Ferrín.

Establécese, entón, para desentrañar o hermetismo ferriniano, unha procura, unha selección dos elementos⁴³ temáticos analizábeis ou representativos que aparecen redobrados e que, polo tanto, ofrecen indicios de seren os fundamentos que conforman o *sermo mythicus* ferriniano. Comézase, pois, establecendo un repertorio dos elementos que se repiten ao longo do tempo

⁴³ Estes elementos aclaran os aspectos textuais relevantes para a taxonomía destas representacións simbólicas na narrativa breve de Méndez Ferrín. No capítulo dedicado á metodoloxía mitocrítica, ponse de manifesto que a REITERACIÓN constitúe, daquela, unha das compoñentes máis significativas a ter en conta desde esta perspectiva.

que acada o corpus, que corresponde a catro décadas, para analizar cales deles poden resultar máis reveladores, en canto que se poida tirar algunha conclusión tanto en torno ao seu significado, como da súa frecuencia de repetición e da ubicación dentro do conxunto do corpus, tomando este como un todo.

Estas redundancias, rexistradas a través de situacións, personaxes, obxectos, espazos, etc. establécense tanto en mediadores como en elementos constituíntes do relato mítico (*sermo mythicus*), e estrutúranse en mitemas. Ditos mitemas serían rastros do mito (ou mitos) subxacente.

Ao encetar esta análise, o primeiro que chama a atención é a intensa presenza de compoñentes míticos –na acepción máis común do termo, equivalente a “lendario”– especialmente de temáticas relacionadas coa literatura medieval coñecida como *Materia de Bretaña*– na obra de Ferrín, pero tamén en relación a obras da literatura universal, da Biblia e doutras obras da literatura. O tema do(s) mundo(s) mítico(s) resulta unanimemente rechamante para gran parte da crítica ferriniana, e é un argumento que se repite con teimosía nas moitas impresións que xera a lectura da obra do ourensán. Máis adiante inclúense citas dos críticos, nas que resoan significativa e tenazmente conceptos tales como *símbolo / simboloxía, arquetipo, mito*, tal e como se pode apreciar, nos seguintes parágrafos, tirados de distintos momentos e de distintos autores, pero que teñen en común que o obxecto de estudo é este aspecto da obra ferriniana:

Os personaxes móvense dentro daquel universo bretemoso, mítico-lexendario, a que Ferrín nos ten habituados (Rábade Paredes 1986: 113).

El conjunto de la narrativa ferriniana conforma un cosmos propio y autorreferencial dotado de una profunda dimensión estética y conceptual. Esta construcción mítica gira en torno al país de Tegen Ata, arquetipo de una nación oprimida que es imagen de Galicia, su tierra, pero también del mundo (Blanco 1987: 14).

Seja por a estrutura do noso imagináreo facilitar, como queren alguns críticos, a identificación com as velhas narraçons artúricas [...] seja por o desaparecimento nom definitivo do mítico rei impedir que morra para sempre a esperanza (Souto 1990: 161).

Partimos da hipótese de o autor se apoiar para a organización do seu relato numha estrutura arquetípica (a «estrutura mítica do herói» que Joseph Campbell estudara [...]), e do suposto de o reconhecemento desta estrutura subjacente nos permitir interpretar o percurso de busca do herói –Rei Artur– como um proceso iniciático –proceso portanto de morte e (re-)renascimento (Souto 1990: 162).

O mundo mítico de Ferrín vaise configurando dende o primeiro libro (López 1990: 21).

É evidente que Ferrín apela constantemente á construción dun mundo mítico. A concepción que o propio autor ten da función do mito, polo menos dun modo consciente, tal e como testemuña na entrevista con Lama e Nogueira (2011) publicada no *Boletín Galego de Literatura*, remite máis a unha vontade de arraigo na tradición popular, que ao coñecemento do mundo:

O mito é relixioso, polo tanto responde a unha actitude humana prefilosófica que é a explicación do mundo mediante o mito, e iso vai moi unido á poesía, pero á poesía antiga. Nós estamos nunha época secularizada e atea, eu polo menos; entón que función ten aí o mito? No meu caso tería unha función de enraizamento na tradición popular, na tradición nacional e popular. A mostra das raíces e a fidelidade ás raíces que é algo que ten todo o mundo que nos rodea en Galicia (Lama e Nogueira 2011: 296).

Para el a función⁴⁴ básica que cumpre o mito é, polo tanto, a de establecer unha conexión consciente coas raíces e coa tradición. Isto non supón

⁴⁴ Funcións que Durand explica: “Ainsi c’est à plusieurs étages qu’il faut, semble-t-il, récupérer le sens polymorphe du mythe ; à l’étage sémiologique et syntaxique, comme le veut Lévi-Strauss, l’on pourra recueillir le « sens » diachronique du récit sur la voie du *Logos* moralisateur de la fable ou explicatif de la légende, le synchronisme déjà nous donnera une indication sur les répétitions qui obsèdent le mythe, puis l’isotopisme nous fournira le diagnostic essentiel sur l’orientation des « essais » d’images, enfin comme le veut Soustelle ou Piganiol les considérations géographiques et historique élucideront les points d’inflexion du mythe et les aberrations par rapport à la polarisation archétypale. Quoi qu’il en soit, par son double caractère des *structures syntétiques* : « On sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu ». Recherche du temps perdu, et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes.” (Durand, 1992: 433).

impedimento para que, se cadra dun xeito involuntario, no mito perdure a vella competencia que lle viña sendo asignada desde antigo: constituírse nunha interpretación cultural simbólica, sempre en forma *díscursiva* (Gutiérrez, 2012b: 49-67).

A incorporación do discurso mítico –sexa cal for– na literatura de Ferrín, xa que logo, apela directamente a un “enraizamento” deliberado na tradición. Este “enraizamento” non ten por que se limitar exclusivamente á tradición cultural galega, posto que Ferrín manexa e usufrutúa abertamente outras tradicións literarias e culturais, entre as que destacarían sobre todo tres: a celtizante, con referencias abundantísimas aos textos que compoñen, principalmente, a “Materia de Bretaña” e o ciclo artúrico⁴⁵, pero que tamén presentan importantes alusións non só a textos medievais que teñen relación co mundo céltico (como poden ser os *Mabinogi*) senón tamén a temáticas afíns a estes textos; a xudeu-cristiá, que se pode delimitar sobre todo nas referencias a textos bíblicos; e unha terceira coa que Ferrín adhire a literatura galega ás novas correntes experimentais que foron xurdindo, sobre todo, no panorama cultural europeo e americano, como, por poñer casos concretos, as composicións de Kafka, Borges, Faulkner, Gracq, Cortázar, Joyce, Eliot, Butor...

Mais a tradición galega tamén resoa en moitos dos relatos do corpus, xa sexa mediante feitos particulares da Historia da Galiza, xa sexa abrollando en detalles explicitamente lendarios, como pode ser o caso de personaxes como a bandoleira Pepa a Loba; en pormenores de tipo etnolóxico, signos sobre todo do noso calendario agrario e, daquela, da nosa concepción do paso do tempo, como o tempo do liño; ou no uso do celtismo, que a sociedade galega asume como parte do imaxinario propio, como se pode constatar en diferentes traballos, como na tese de doutoramento de María Xesús Lama López ou no traballo de María López Sánchez. Todas estas referencias realzan unha revisión da concepción nacional galega, na que se pon de manifesto aspectos pouco considerados da Historia da Galiza: o Couto Mixto, o DRIL e Pepe Velo (Del Caño, 2005: 58), a época de San Rosendo e familia (Del Caño, 2005: 28), etc. e peculiaridades da idiosincrasia e da cultura galega (Pepa a Loba, corpos abertos, etc.)

⁴⁵ Cuxo antecedente máis senlleiro na literatura galega, ademais de Cunqueiro, sería Cabanillas.

Pero en Ferrín o tratamento dos mundos míticos non se reduce aos aspectos xa sinalados, senón que el mesmo constrúe un mundo mítico propio e autorreferencial, Tagen Ata⁴⁶, que vai ser recorrente en varias das súas obras. A diferenza de López Sánchez, que ve no cronotopo (Bakhtin, 1989) de Tagen Ata o elemento cohesionador do macrotexto, ao meu entender existen ademais outros aspectos redundantes que contribúen a esta cohesión interna, como as que se describen no capítulo seguinte, consagrado á análise dos mitemas.

O intenso tratamento que se fai da Materia de Bretaña no sistema literario galego xa constitúe de seu un caso excepcional nas literaturas europeas. A fixación coa Materia de Bretaña débese a moitos factores entre os que cabe sinalar, ademais dunha presumíbel sensibilidade artística afín, a identificación da Galiza como “país celta e atlántico”, ostentando unha relación mítica de irmandade con Bretaña, Escocia ou Gales e matricial coa actual Irlanda. Esta irmandade serviría tamén como marcador dun hipotético “feito diferencial” con respecto a outros pobos da Península Ibérica, dos que para o nacionalismo galego é preciso dissociarse para remarcar a diferenza, activando así un dos principais mecanismos lexitimadores da identidade nacional galega. Identidade forxada tanto nas evidentes diferencias etnográficas –resaltando sobre todo as que existen co resto de España, da que Galiza sería unha colonia de carácter ambivalente, sometida e resistente ao mesmo tempo– como na existencia duns fundamentos antropolóxicos para demarcar unha tradición mítica propia.

A tese de doutoramento de María Xesús Lama (2001) analiza en profundidade este complexo proceso de construción nacional que se produce na literatura ferriniana (e nas doutros autores que apelan celtismo na súa obra), que aquí se resume de modo rudimentario, e como repercute na literatura, en gran medida grazas ao uso da lingua galega, especialmente como vehículo de expresión artística e como factor delimitador da entidade nacional, segundo manifestaba a expresión utilizada por Murguía “lingua distinta, distinta

⁴⁶ López Sánchez (2008: 133-134) advirte Tagen Ata como o espazo cohesionador do macrotexto da narrativa breve ferriniana e tamén o sistema de recorrencias como elemento modulador do mesmo: “Na creación do universo mítico de Tagen Ata é fundamental a recorrencia intertextual, a creación dunha rede de referencias cruzadas; o cal non contradí, por suposto, a existencia dunha forte trabazón e recorrencia interna en cada un dos textos. O propio Méndez Ferrín, ao trazar a súa autopoética, salientou o carácter fundamente unitario e, polo tanto, recorrente da súa produción”.

nacionalidade” (Lama, 2001: 94). Lama observa que a apropiación do discurso celtista na literatura galega non responde sempre a un mesmo esquema, pasando desde unha posición “monolóxica e maximalista” dos autores decimonónicos ata a actitude “dialóxica e de cuestionamento permanente” que amosan os autores máis actuais:

Primeiro Cunqueiro e despois Méndez Ferrín recuperan o mundo artúrico cunha actitude dialóxica, de permanente cuestionamento. Cunqueiro representa o mundo artúrico como un decorado de cartón-pedra, unha especie de gran farsa para un público inxenuo. Ferrín en cambio volve ó diálogo respectuoso coa materia, se ben a acolle só dende a máxima estilización simbólica para reescribir a historia partindo dos seus propios presupostos ideolóxicos (Lama, 2001: 353).

Este proceso prolóngase revertindo e realimentándose mutuamente literatura e sociedade, na *queste* dunha renovada identidade galega, *queste* da que Ferrín participa como suxeito activo e ao que Lama dedica boa parte da súa investigación.

O mundo artúrico constitúese nun referente imprescindible para abordar a lectura de contos como *Percival* (POH) ou *Amor de Artur* (AA), así como os precedentes irlandeses da literatura de Chrétien de Troyes que se atopan, por exemplo, nos *Mabinogi*, reflectidos no relato *Fría Hortensia* (AA); pero tamén o é o potencial mítico do mesmo, que na literatura galega goza de especial éxito. En canto á descodificación deste potencial mítico que se observa na Materia de Bretaña, é importante sinalar que para iso convocaremos as interpretacións que desta materia fixo Philippe Walter desde a mitocrítica.

O efecto destas filiacións cos discursos bíblico, medieval e occidental provee á literatura ferriniana, en primeiro lugar, dun marco cultural moito máis dilatado que aquilo que podería concernir en exclusiva ao sistema galego.

Estas identificacións inscriben a súa produción nun ámbito sociocultural superlativo caracterizado como “cultura occidental”. É innegábel que un dos pilares da devandita cultura occidental descansa sobre a miscelánea que conforma o que entendemos por Biblia, que, á súa vez, asenta os seus baseamentos nas antigas civilizacións de Exipto e Mesopotamia. Asimesmo, este nexo coa Biblia, ademais desta conexión primordial, tamén imbúe o discurso

ferrinano dun halo de transcendencia atravesado, en ocasións, por labaradas de misticismo, como ocorre no relato “Adosinda horrorizada” (ARR).

Por outra banda, a consideración crítica xeneralizada que se revisou anteriormente sobre a literatura de Ferrín curiosamente resáltaa como unha literatura de tendencia marcadamente cultista e *hermética* trazo que soen salientar mesmo cando se trata de analiza-la súa narrativa curta, quizais o xénero mellor acollido e máis arraigado na tradición literaria popular galega. É obvio que os relatos breves de Ferrín fican bastante arredados daqueles que se puideran considerar dentro dun estilo máis tradicional ou folclórico como os de Fole, Dieste ou Castelao. Non obstante, os contos de Ferrín entroncarían con xeitos de narrar alleos a tradición literaria galega ata o momento –agás, se acaso, a de Gonzalo Rodríguez Mourullo–, e ficarían infinitamente máis achegados ás “novas narrativas” estranxeiras que citamos antes, de modelos⁴⁷ innovadores e experimentais do estilo de Kafka, Faulkner, Cortázar, Butor ou Joyce, nos que se acentúa o uso de novas técnicas estilísticas e temáticas que o autor de Vilanova dos Infantes acolle e modula á súa propia sensibilidade, tal e como traballa con múltiples procedementos entre os que poderíamos citar, por poñer algún exemplo, o multiperspectivismo (que podería remitirnos á pluralidade hermética) ou o uso non lineal do tempo narrativo. En canto ás innovacións no eido temático resalta sobre todo a creación e o desenvolvemento por parte de Ferrín dun *topos* ficcional propio, o mundo de Tagen Ata; e indaga, como máis adiante se poderá constatar, en temáticas que se reiteran obsesivamente como, por exemplo, a vivencia da derrota –desde a súa acepción de perda e sometemento ata o seu aspecto etimolóxico de traxectoria, de vía ou rumbo– que chega a declinarse en diferentes gradacións e aparencias da desesperanza: a cadea, a morte, a tolemia, o absurdo, a nada, etc. Así que, por unha parte o autor manifesta a súa vontade clara de usa-lo mito co fin de enraizar a súa literatura coa cultura popular, mais, por outra, a arquitectura e as temáticas

⁴⁷ “Como lo destacó P. Ricoeur, las imágenes y su composición sintáctica ya no son utilizadas como simples desplazamientos de un sentido primero, sino que son tratadas como matrices dinámicas de donde brotan significaciones en desnivel. La imaginación poética actúa, entonces, por una “colisión semántica”. Al vincular la gestación de un imaginario textual con una síntesis espontánea, P. Ricoeur se acerca a E. Cassirer, para quien las figuras simbólicas captan de inmediato una totalidad de sentido. La riqueza de un texto imaginario proviene, entonces, de la virtualidad de las significaciones, de su potencialidad de surgimiento de sentidos nuevos, de la infinidad de resonancias que desencadena” (Wunenburger, 2008: 36).

das súas composicións afástanse moito dela. Esta ambivalencia testemúñase en palabras de Ferrín:

Por aquelas datas tiña u un proxecto de facer unha literatura de carácter artúrico porque estaba moi motivado polos artigos de Cunqueiro no periódico e pola primeira edición de *Merlín e familia*. Pero unha vez que cheguei a Santiago tivemos unha conversa Franco Grande e mais eu, os dous ós paseando pola Ferradura, na que el dixo que a literatura que facía Cunqueiro era unha antigualla, algo pasado de moda; que Cunqueiro era bo poeta pero nada máis. Díxome tamén que a literatura boa era a que estaba facendo Gonzalo Mourullo e díxome entre outras cousas: «fíxate que nin sequera lle pon nomes ás persoas; ás cidades, a penas inicial, igual que Kafka; é unha literatura perfecta» (Salgado e Casado, 1989: 200-201).

Mais, a cuestión está en demostrar que o mito que rexe a narrativa ferriniana é o mito de Hermes e, nun segundo plano, en diálogo con este, o mito de Edipo. A intuición en base á que se iniciou esta pescuda apunta á existencia de certos elementos míticos fundamentais, os xa comentados mitemas, que van asomando ao longo de toda a obra do autor, nos que podemos detectar eses indicios que apuntan ao(s) mito(s) base(s), e que xustificarían o propio postulado do poeta de ser consciente de que está a escribir sempre a mesma obra:

- M.: Poderíamos considerar a súa obra como un único libro, un macrotexto que abrangue narrativa e poesía?

- X. L. M. F.: Aínda que os relatos sexan distintos, forman parte dunha mesma colección, dun macrotexto. Iso é o que sinto eu. O que pasa é que van adaptándose os textos literarios ás distintas idades. Entón eu noto *que fun moitos homes*⁴⁸, como o poema de Borges “Yo que tantos hombres he sido”. Son un só que ten distintas formas, distintas transformacións, pero no fondo son eu

-M.: Cal é o sentido dese macrotexto?

- X. L. M. F.: Non o sei. Mostrarme a min mesmo quizais, enmascarado en forma de personaxes ou de voces poéticas diversas (Acuña, 2011: 213).

⁴⁸ O valor desta cita é dobre, por unha banda serve para introducir o concepto de mitema, e pola outra, para ilustrar o carácter proteico da literatura ferriniana.

Desde o principio desta investigación véñse designando a estrutura da obra ferriniana como un “macrotexto” poético, porén habería que delimitar un pouco máis este concepto, posto que adquire unha especial relevancia ao dexergalo desde unha perspectiva mitocrítica.

Sergio Arlandis aclara as diversas acepcións que existen do macrotexto literario (2016: 318), terminoloxía usada, ás veces, como un pequeno “caixón de xastre”, facendo un percorrido polas achegas críticas a este concepto, desde que María Corti (1976: 145) o designara como unha unidade semiótica superior ao texto poético. Porén, afirma Arlandis, que para Pagnini o termo só estaría designando a obra completa do autor (2016: 319). É Popovic o que o define como meta-signo dunha obra xa existente (Arlandis, 2016: 319) e quen o relaciona coas estruturas míticas que apuntaran Campbell, Frye ou Eliade⁴⁹. Esta relación abre unha posibilidade que o situaría nun lugar moi afín ao eido de estudo da mitanálise, xa que se achega en gran parte ás “cuncas semánticas”⁵⁰:

E incluso poderíamos plantearnos si no existen épocas muy concretas en las que, de manera recurrente, predominan más unos esquemas que otros: por ejemplo, la “caída” (luciferina o no) en el período de posguerra o la “ascensión” en la poesía renacentista (Arlandis, 2016: 320).

Máis adiante, seguindo as reflexións de Enrico Testa⁵¹, Arlandis (2016: 322-323) conclúe que o macrotexto se constitúe sobre o significado máis amplo da colección de textos, non como unha suma, senón como unha integración dos compoñentes, dotada dun factor de coherencia, resumíndose, daquela, na

⁴⁹ Arlandis recolle esta achegas de CORTI, Maria (1976) *Principi della comunicazione letteraria*. Milán: Bompiani; PAGNINI, Marcelo (1980), *Pragmatica della letteratura*. Palermo: Sellerio, e POPOVIC, Anton (1979) “Testo e metatesto (tipologia dei rapporti intertextuali como oggetto delle ricerche della scienza della letteratura)” en Prevignano, C. (ed.), *La semiótica nei paesi slavi*. Milán: Feltrinelli: 521-545.

⁵⁰ “Una cuenca semántica es una estructura –con todo el dinamismo que el estructuralismo figurativo le da a este término- sociocultural, identificada por regímenes específicos de la imagen y mitos dominantes –que le dan nombre y la tipifican-, que corresponde a un contorno común, delimitado por una época, un estilo, una estética, una sensibilidad, en definitiva, una visión –y, por lo tanto, una expresión- del mundo, compartidos” (Gutiérrez, 2012b:135).

⁵¹ Formuladas no seu artigo “Alcuni appunti per una descrizione del macrotexto poético”, en Lorenzo Coveri (ed.) (1984): *Linguística testuale*. Roma: Bulzoni: 131-152.

síntese do *continuum* de relacións textuais operantes vistas desde a súa coherencia e interdependencia de sentido; e, baseándose nas teorías de Greimas, propoñía peneirar no texto cal dos catro tipos de isotopías (equivalentes a tipos de recorrencias) predomina, e tamén a discernir nel outros factores de índole formal, como: sinais de inicio e final, o título ou títulos, a división interna, a poesía da poética, ou as referencias á estrutura tópica. Estes trazos non terían que cumprirse totalmente, senón que hai que entendelos como indicacións para a lectura crítica dun libro como macrotexto poético.

A ceifa de Arlandis secundaría a nosa proposta da mitocrítica como ferramenta eficaz para dirimir precisamente a cuestión de se a obra dun autor constitúe un verdadeiro macrotexto imbricado de relacións profundas entre as partes, como é o caso da obra ferriniana, ou se realmente, esas relacións son de índole máis superficial e poden establecerse tamén con outros textos que poden ou non ser do mesmo autor.

Álvaro Cunqueiro (1958) facía un prognóstico moi exacto da evolución da obra futura de Ferrín como unha “posible continuación das saídas de Percival ao Xardín das Outas Árbores” que cadra á perfección coa concepción do proxecto literario do propio Ferrín: o autor está a escribir continuamente o mesmo “relato”, sexa en formato novela, conto ou poema. Este é un dos fundamentos da lectura que nesta tese se propón da obra de Ferrín, a perspectiva principal desde a que se interpreta, considerando hipoteticamente o macrotexto ferriniano como un bosque que presenta unha “fondura sen fin e a renovación constante e idéntica a si mesma, como o mar, que a selva é” (Méndez Ferrín, 1990: 38).

A concepción da obra como macrotexto evidénciase na “Autopoética” que asina Ferrín no Boletín Galego de Literatura en 1992 e que comeza así:

Eu son consciente de que estou escribindo unha obra nada máis en toda a miña vida. Para min existe un único relato acompañado de poemas que se está producindo dende o inicio da miña carreira literaria e, cando escribo, estou en relación con tódolos meus textos anteriores e cos dos outros autores (Méndez Ferrín, 1992b: 149).⁵²

⁵² A esta declaración do autor facía referencia López Sáñez ao falar do cronotopo Tagen Ata, e é o celme do concepto do macrotexto ferriniano.

Aquilo que o propio autor denomina como “macrotexto” constitúe unha proba máis da existencia dun discurso único na obra de Ferrín. Discurso no que as partes se relacionan coa totalidade a través das redundancias, nas que primaría a existencia desas “matrices semánticas” que o propio Durand bautiza como “*estructuras antropológicas do imaxinario*” (Gutiérrez, 2012a: 181-182), tamén chamadas “réximes da imaxe”.

Nun artigo sobre a mitocrítica de Durand, a profesora Fátima Gutiérrez resume e lembra que o concepto de mitema (como unidade mínima e redundante de significación) en Durand –que xa o mitólogo sinala en *Figures mythiques et visages de l’oeuvre*– pode estar constituída por un *obxecto emblemático* –como poden ser as ás do deus Hermes– ou por unha *estrutura arquetípica* –que pode conter un acto, unha situación, un decorado– como o tema do roubo (Gutiérrez, 2012a: 185).

Cales son os “átomos míticos”, é dicir, cales son os “mitemas” compositores desta materia mítica, do discurso condutor na obra de Ferrín é a procura que se pretende dilucidar neste traballo. E dándolle a volta ao asunto, estes mitemas achegan información sobre a cosmovisión que está subministrando Ferrín, en tanto que escritor de referencia –ou sacerdote de referencia, como diría Cabana–, ao sistema cultural galego.

A hipótese que rexe esta investigación aposta pola recreación permanente de certos tópicos que poden semellar antitéticos *a priori*, mais só aparentemente, como se irá desvelando. Moitos son os investigadores que, reflexionando sobre a observación que fixera Ramón Piñeiro no prólogo de *O crepúsculo e as formigas*, atoparon e sinalaron dúas correntes na obra de Ferrín que culminaban, como recapitulou Carmen Blanco nunha terceira:

Mais Piñeiro tamén anunciaba, cun suave ton preceptivo, a inminencia doutra terceira máis complexa e completa, síntese das anteriores, que abranguería a totalidade humana e que, sen dúbida, afirmamos nós, o escritor afrontou no groso da súa obra posterior pero que está tamén presente nos comezos. En realidade, as apreciacións deste ensaísta, á parte de apuntar cara á súa propia concepción do que debería ser a literatura, fan referencia a dúas vetas da creación ferriniana, máis que á súa evolución, aínda que ao comezo da

súa actividade literaria as devanditas correntes se manifestaron de maneira sucesiva (Blanco, 1994: 31).

Mais hai que recoñecer que as palabras de Ramón Piñeiro son realmente reveladoras en canto a esta cuestión da existencia de dúas grandes forzas contrapostas, no prólogo ao segundo volume de contos de Méndez Ferrín, *O crepúsculo e as formigas*, aló polo 1961, cando un novísimo Ferrín aínda non tiña máis que unhas cantas obras publicadas. Para o crítico, Ferrín escomenzara con *Percival e outras historias* “revoando imaxinativamente polos altos píncaros do espírito”, para se mergullar, con *O crepúsculo e as formigas*, “nos agres trollos da vida”.

En efecto, el xa viu a tendencia nunha concentración en dous bornes, un que se podería denominar “positivo” ou “espiritual”, que observamos que o propio crítico lugués connota co cualificativo “alto” e o substantivo “píncaros” no extremo oposto, baixo o que abeiraría unha temática “negativa” ou “material”, caracterizada por Piñeiro como “abisal”. Non obstante, como tamén sinala Blanco, Piñeiro constata tamén a prevalencia necesaria dunha terceira liña. Esta, máis que unha realidade, é unha intuición propia do seguinte derroteiro no que Ferrín, previsibelmente acometerá coas súas artes literarias, unha terceira vía na que ambos extremos harmonizaran, un roteiro:

en que a vida e o espírito, fundíndose, crean a sustancia do humano existir. Un eido complexo, sutil e contradictorio, continuamente ameazado de disgregación e continuamente integrado pola vivificante raiola da liberdade. Un eido no que alternan a nube e o entrelampo, no que andan misutados o gozo e a tristura, a xusticia e a inxusticia, o éxito e o fracaso. Un eido polo que non se camiña ben si soio nos guiamos pola lus negra do contravalor, ou pola lus blanca do valor (Piñeiro, 1994: 15).

¿Non podería ser esta unha descrición das tres primeiras fases⁵³ do mito de Hermes no século XX que desgranaba Durand, de alteridade, dualidade e

⁵³ Fases que explica ao longo do capítulo 9 en *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, pero que xa anuncia ao comezo do mesmo (Durand, 2013: 272) e que se comentan sucintamente no apartado 3.2.2 desta tese.

integración? Podemos afirmar, daquela, que no discurso mítico ferriniano dispóñense con moita claridade dúas correntes que se contrapoñen e que se subliman na constitución dunha terceira. Malia esta aparente antinomia inicial, apercíbese de que existe unha polarización dos principios duais diúrno (solar, vertical, etc.), que Piñeiro visualiza como “altos píncaros”; e mais dunha tendencia temática “abisal” que se podería encadrar dentro do réxime nocturno (lunar, cóncavo, etc.). A propia polarización⁵⁴ no eterno binomio fai pensar que todos estes aspectos temáticos están, con todo, profundamente imbricados entre si.

3.2.2. A natureza plural de Hermes.

No capítulo titulado “El siglo XX y el retorno de Hermes” (Durand, 2013: 271-340) Gilbert Durand propón o mito hermético como o gran mito subxacente e articulador do século XX. Segundo este autor, a resurrección do mito de Hermes sería a consecuencia evidente dunha progresión natural e lóxica entre a oscilación dunha arte que reflexaría, por un lado, o mito prometeico, romántico por excelencia, e, por outra, o mito decadentista de Dionisos. Daquela, achariámonos perante un mito de *síntese* (Durand, 2013: 271) que viría marcado, sobre todo, por unha “estética do pluralismo” e pola cobiza dunha visión autenticamente transversal de tódalas disciplinas. Dita estética promove o pensamento transversal e multidisciplinar, e rexeita calquera dualismo:

Del rechazo de todo dualismo se induce un corolario, ambición y generosidad del pensamiento de Gilbert Durand, que declara que no existe, ni puede existir, más de *una* ciencia única del hombre frente a las múltiples ciencias humanas que, con sus sempiternos conflictos de territorialidad, tienden necesariamente a ofrecer una visión reduccionista y mutiladora del hombre. Ahí está el pensamiento pluridisciplinar, la curiosidad universal y la cultura necesariamente inmensa de quien cree que no se puede abordar, hoy por hoy,

⁵⁴ Ademáis, esta análise do conxunto da súa obra (dúas tendencias opostas cunha terceira que as interrelaciona) responde perfectamente á estrutura triádica que el utiliza en moitos dos seus relatos e á simboloxía do tres: oposición binaria superada nunha terceira vía integradora como a representada pola imaxe do hermafrodita, da *hieros gamos*.

un problema que atañe al hombre, de cualquier clase que sea, sin abrirse a todas las culturas integrando en cualquier reflexión, sin exclusividad ni dogmatismos, las aportaciones de todos los campos del saber. Esta actitud mental dio lugar a una corriente, el “Nuevo espíritu antropológico” que puede definirse como ecumenismo científico y que da radicalmente la espalda a la estrechez de miras del positivismo (Verjat, 1989: 12-13).

Podemos dicir tamén, que, dun xeito consecuente, Durand estruturou baixo o signo de Hermes el mesmo as súas grandes e ambiciosas achegas, a mitocrítica e a mitanálise. Desde ámbalas dúas materias –aínda que unha, a mitanálise, derivada necesariamente da mitocrítica– o mitólogo aspira a abranguer o estudo dos mitos universais que poden impregnar calquera faceta da creación humana.

O mito de Hermes estaría inscrito, *grosso modo*, dentro desta última dominante, o que se traduce, pois, en nos atopamos perante unha estrutura mítica sintética. Porén, a riqueza do mito de Hermes é ilimitada e está preñada de matices.

Por outra banda, como trasfondo, e quizais como soporte do mito hermético, atópanse nos textos ferrinianos aspectos do mito de Edipo⁵⁵, a figura mítica clásica do drama de Sófocles. Ambos mitos serían aparentemente a contraposición un do outro, se temos en conta que Edipo é o do “pé inchado” e Hermes, pola contra, era o deus do “pé alado”. Mais só aparentemente, posto que tamén presentan interesantes coincidencias, como o motivo do “coñecemento” e do seu uso, que planea sobre ambos mitos.

⁵⁵ Aínda que Freud popularizou esta figura, asociándoa ao famoso “complexo”, a súa lectura reduciuna precisamente ao problema do incesto, quedando desvalorizados outros aspectos do mito tan importantes ou máis. Estes importantes aspectos foron sinalados por outros intelectuais, como o tema da soberanía por Foucault (1996); Lévi-Straus na súa obra *La estructura de los mitos* (1955) analiza o mito en base ás estruturas elementais de parentesco que rexen a sociedade; o abandono infantil do(s) héroe(s) -Edipo, Moisés, Perseo, Zeus, etc.- como consagración (renacemento) á Gran Mai Elemental, estudado por Eliade (1974) no *Traité d’Histoire des religions*; a complicación da *hybris* no proceso de desenvolvemento espiritual, tratado por Naranjo (2014), por citar unhas cantas lecturas do Edipo, que non están reducidas pola interpretación freudiana.

Desde o seu nacemento, Hermes⁵⁶ preséntase como unha figura ambivalente, xa que se amosa como extremadamente intelixente e sagaz, mesmo sendo un neno de curta idade, pero moi dado ás falcatrúas e ás mentiras, pois é quen de enganar ao mesmo Apolo, o deus da adiviñación. Por outra parte a súa independencia e afouteza e é tal que é el mesmo quen, ao parecer, se inviste como o *duodécimo* deus do panteón grego (Graves, 1985a: 67-68). Ademais, tamén inventa instrumentos musicais, como a lira e a zampoña, instrumentos que regalará a Apolo a cambio de ser o deus do gando e dos pastores e de adquirir o don dos augurios. Asume como deberes a conclusión de tratados, a promoción do comercio e o mantemento da liberdade de tránsito dos viaxeiros polo camiños do mundo, a cambio de converterse en heraldo de Zeus, cargo que lle é concedido xunto co báculo, un sombreiro e as sandalias aladas (Graves, 1985a: 68). Segundo o ensaio de Robert Graves, tamén ensinou aos deuses olímpicos a facer lume cunha vara, o que claramente é un lume “sexual”, posto que provén da fricción (Bachelard 1949: 46). Aprendeu a predicir o futuro coas Trías, e tamén Hades o fixo heraldo seu, para que fora en procura dos moribundos porque é unha deidade elocuente e persuasora. Axudou ás Parcas a compoñer o alfabeto (Graves, 1985a: 205) e el mesmo inventou a escala musical e a astronomía, pero tamén as artes de loita e ximnasia, e os pesos e medidas, o que da unha idea do seu enxeño infinito. Certos xogos usados para a adiviñación lle son atribuídos, como sería o caso de naipes ou dados (Graves, 1985b: 209). Pero o erudito británico tamén subliña que os primeiros cultos a Hermes arrincaron de cultos de fertilidade pre-helenos (adoración de falos de pedra, o que remite a un deus seminal), do Fillo Divino do Calendario pre-heleno e dun sincretismo entre os deuses exipcios Thoth e Anubis.

Como a maioría dos deuses maiores de calquera panteón, a complexidade que presenta a figura de Hermes-Mercurio é dificilmente delimitábel a un rol, posto que sempre se presenta con funcións bastante heteroxéneas. Esta polifuncionalidade é froito, en parte, da complexidade dos

⁵⁶ Nunha ollada atenta ás moitas, dispares e, por veces, contraditorias funcións que lle son atribuídas a Hermes, pódese adiviñar a comparecencia de moitos atributos da Deusa Branca, “la Diosa Madre, la primitiva triple diosa de quien Hermes parece ser, en muchos aspectos, el continuador, el fideicomiso en el mundo de Zeus” (Verjat, 1997: 293).

deuses gregos (nos que pode percibir trazos dos antigos deuses prehelénicos), e por outra banda, do carácter sincrético que se reúne en Hermes-Mercurio de deuses como os xa citados Thoth e Anubis, pero tamén con características de deuses celtas como Ogmios (Walter, 2008: 163) e, sobre todo, de Lugh⁵⁷ (Alberro, 2012: 13), que para Chevalier e Gheerbrant, sobrepasa amplamente ao Mercurio clásico, posto que ademais de ser un gran guerreiro e inventor de tódalas artes, tamén é “druída, sátiro, mago, médico e artesán” (Chevalier, 2003: 558). Neste traballo é preciso ter en conta estes aspectos da tradición céltica, pois son os que, segundo Philippe Walter, repousan nos alicerces da Materia de Bretaña, e, xa que logo, entendemos que se transfiren ás obras que fan referencia á mesma, como é o caso da que nos ocupa.

Entre as funcións que se adscribirían a esta figura mítica poderíamos sinalar as que atopamos máis salientábeis:

- 1) Ser o mensaxeiro dos deuses. É a figura do *mediador* por excelencia,
- 2) Rexe sobre todo tipo de intercambios e baixo a súa influencia se realiza calquera tipo de troco de información, incluídas tamén as mentiras. É o deus da *comunicación*, e polo tanto, da palabra; esta advocación sería a máis próxima a Thoth. O seu dominio da palabra confírelle unha inusitada elocuencia e enxeño, mais tamén unha gran capacidade de interpretar a palabra divina. Ademais foi o que transcribiu os sons en caracteres, inspirándose no voo das grúas (Graves, 1985a: 204).
- 3) Precisamente por ese carácter de mediador, convértese en deus do comercio e de calquera *transacción*, mesmo de transaccións ilegais, como os roubos, polo que tamén é deus dos ladróns. Este aspecto

⁵⁷ Esta parte da definición de Verjat relacionaría o mito hermético coa práctica que se observa entre os peregrinos do Camiño de Santiago: “Se relaciona su nombre con los montones de piedras, luego hitos, que jalonan los caminos, señalando en primer lugar puntos sagrados objetos de culto por ser lugares de poder [...]; serían semejantes al *omphalós* délfico y también a los pilares emplazados frente a las casas. En otro orden de cosas, estos montones de piedras dispuestos a lo largo del camino iban en aumento pues cada viajero debía añadir una piedra al pasar ante ellos, cumpliendo así un rito reverencial destinado a recabar la protección de la divinidad del viaje y del tránsito” (Verjat, 1997: 287-288).

correspondería aos deuses “trickster” (trouleiros, brincadeiros), comúns en tódalas mitoloxías.

- 4) O feito de gobernar sobre todo o que pasa dun estado a outro, fai que tamén tivera moito de parteiro, non como “executor” do feito, senón o que propón unha solución, ao estilo da maiéutica de Sócrates. É Hermes quen, acudindo aos berros de dor de Zeus, suxire abrírlle o cranio, feito do que nacerá Atenea por partoxénese, pero que executa Hefesto ou Prometeo. Presenta neste lance non só o don do “coñecemento do oculto”, senón tamén a capacidade de “*parteiro*” para unha cosmovisión patriarcal que se estaba a inaugurar (Graves, 1985a: 46). O mesmo ocorre co nacemento de Dionisos, posto que, á morte de Sémele, Hermes propón coselo na coxa de Zeus (Graves, 1985a: 57). Tamén intervén no nacemento de Asclepio, a quen extrae do cadáver de Corónide (Graves, 1985a: 194).
- 5) Orixinariamente era unha deidade agraria, dos pastores e dos rabaños, e aparecía representado cun año nos ombreiros, ao modo de Cristóforo (conductor de Cristo), co que tamén comparte a vara/caxato, aínda que tamén pode ser represente co caduceo na man (Grimal, 2009: 263), un gran sombreiro e as sandalias. Este labor de *guieiro* inclúe tamén a tarefa de guía das almas ao inframundo; función da que deriva a advocación de Hermes Psicopompo (Chevalier, 2003: 558), función que tamén desempeñaba na cultura helénica, posto que era heraldo de Zeus, pero tamén de Hades. Para Durand as deidades lunares posúen tamén os atributos de ctónicas e funerarias, e pon como exemplo disto a Perséfone, a Hermes e a Dionisos (Durand, 1992: 111).
- 6) Erixíanse pilares a Hermes nos cruces de camiños, así que calquera *encrucillada* sexa física ou non, é un dos seus lugares de poder, así como o feito de ser un deus protector dos viaxes e dos viaxeiros.
- 7) Na Gran Obra queda ben patente a *ambivalencia* de Hermes, dun xeito particular, na revalorización que se efectúa sobre o mercurio, desde o seu

aspecto *aquaster* levándoo ao seu aspecto *yliaster* (Durand, 1992: 259). Durand advirte que é doado confundilo, posto que por unha parte aparece representando o “inconsciente abisal” e a ánima feminoide, baixo os trazos do Hermes “vello”, que é equivalente a Mère Lousine⁵⁸ (Durand, 1992: 331); e por outro, é o mercurio transmutado, o Hermes Trimexisto e cumprido, Fillo sublime das Vodas Alquímicas, “*précipité dramatique et anthropomorphe de l’ambivalence*” (Durand, 1992: 351), simbolizado polo ser hermafrodita, fillo mítico de Hermes e Afrodita.

- 8) Tal e como tamén indica o mitólogo de Grenoble, o drama alquímico está ligado á pasión e á resurrección do Fillo (Durand, 1992: 348) e o Hermes Trimexisto (e tamén a Trindade cristiá) sería unha adaptación da antiga Tripla Deusa que simbolizaba as tres fases da existencia: pasado, presente e futuro. Nesta complexa figura resumiríase, pois, aquilo que é *cíclico*, e tamén o que é progresivo e revolucionario.

A esta pequena aproximación á infinidade dos valores herméticos só queda salienta que todos eles, como se vén suxerindo, se realizan dun modo “bifronte”, palindrómico, é dicir, nun sentido, pero tamén no contrario, polo tanto este mito é o lugar do equilibrio, da *coincidentia oppositorum*, ambivalente, complementario e oposto a un tempo, en infinidade de posibilidades:

Transita y produce los tránsitos necesarios, por ejemplo con la vara⁵⁹ aérea que adormece o despierta, según los casos, y lleva de un espacio a otro, de un tiempo a otro, de una realidad a otra: devela para la vida, adormece para la muerte y el sueño, que le pertenecen por igual. Hermes *diaktoros* lleva así a Hermes *ctonios*, a la muerte oscura que ni se domeña ni se concibe. Hermes *nuchios* “con una palabra oscura cubre la vista con la umbrosa noche”. Luego será Hermes *pompaios*, presidirá los dramas que llevan de lo mejor a lo peor y viceversa. Bisagra entre lo que se ve y lo que permanece oculto, entre lo unívoco y lo equívoco, es aliado de los secretos, las maquinaciones, toda la tramoya

⁵⁸ Polo que as figuras melusinianas fican tamén baixo o influxo de Hermes.

⁵⁹ Refírese ao caduceo.

universal de la que los humanos no tienen ni idea: es el secreto último de todas las cosas (Verjat, 1997: 290).

En todos estos aspectos podemos atopar a Hermes, pero ademais, o mitólogo de Grenoble detectaba a presenza deste mito como “vehículo” en catro grandes trazos ou mitemas que se prodigaron ao longo do século XX (Durand, 2013: 278), a saber:

- 1) O mitema da alteridade, da sombra inevitable, compañeira da luz, a través dun percorrido iniciático. Simbolízase, por exemplo, no mito do Dobre. A Sombra, reflexo da multiplicidade do inconsciente, permite a toma de conciencia “porque formula a significación e as condicións necesarias” (Durand, 1993: 331), que favorecen a comprensión de que a alteridade sexa a chave do inconsciente.
- 2) A transposición desa dualidade nunha encarnación modelo, en si mesma fonte e exemplo de quebranto: a tradicional representación da “muller dobre”: por unha banda símbolo da pureza absoluta, por outra, a representación da escuridade máis perversa. Debe entenderse que se trata da conxunción de opostos, máis que dun tema de muller ou de home. A profesora Fátima Gutiérrez suxire evitar as etiquetas de home ou de muller e falar especificamente do arquetipo “Eros” como principio de unión, de harmonización de contrarios, de *coincidentia oppositorum* (Gutiérrez, 2012b: 82-83).
- 3) A interiorización da dualidade no acto poético, que sería representado polo Hermafrodita, o mitema hermético por excelencia. O poeta-iniciado, grazas ao don da ubicuidade e da sincronicidade, pode saltar por riba das regras que o tempo e do espazo impoñen a os que “non saben ver” e ser, el mesmo, Creador.
- 4) O mitema que culmina o proceso é, como non, a transmutación da Gran Obra, simbolizado na Copa “máxica que mata ou sanda”. Non só representa o trunfo sobre o tempo, senón que máis ben, como indica

Gilbert Durand, represéntase esa relación mutua de maduración entre obra e alma creadora, que é a que realmente é capaz de transmutar a visión da alteridade en iluminación, en iniciación (Durand, 2013: 317).

Todos estes matices interveñen, en certo modo, nos mitemas que se analizan no capítulo seguinte.

4. ELEMENTOS SIMBÓLICOS RELEVANTES: O REITERADO E O MÍTICO.

Ao longo deste capítulo organízanse e explícanse en detalle os catro grandes mitemas detectados ao longo da análise da narrativa breve ferriniana a través da reiteración de motivos subxacentes no desenvolvemento de esquemas argumentais, construción de personaxes ou elaboración de espazos da acción .

Aínda que se leva insistido moito ao longo desta investigación no carácter *sincrónico* do mito (Durand, 1992: 279), a organización dos mitemas permitiu constatar que a frecuencia duns e doutros é fluctuante de xeito que podemos falar de mitemas predominantes en determinados momentos, do que se pode tirar unha lectura diacrónica segundo esquemas predominantes, que se analizan polo miúdo en cada apartado. Ao facer esta clasificación en catro grandes apartados, e a súa subseguinte análise, tamén se puido comprobar que todos eles se relacionan entre si e que, en bastantes casos, en cada mitema xa se albisca o seguinte e mesmo tamén o anterior, posto que non estamos ante conxuntos estancos. Hai que ter en conta que cada mitema non é un bloque monolítico, e máis que de delimitar ou de reducir, trátase aquí de enriquecer e apostilar o simbolismo de cada un deles. Tamén se pode afirmar que aqueles dous polos que destacaba a crítica que se examinaron no capítulo anterior, corresponden con dúas forzas aparentemente antagónicas que se atopan no imaxinario ferriniano, unha de carácter negativo ou “involutivo” e outra positiva e de progreso. As temáticas sobresaíntes –xa que non se pode falar dunha única temática– que se rexistran repetidamente no universo ferriniano responden a eses dous motivos principais en relación dialéctica constante e vanse artellando a propósito destas dúas tendencias.

A) Mitemas involutivos.

A primeira destas tendencias dispónse nunha constelación de temáticas satélites que xiran arredor do concepto da involución a través do tempo, que Durand, parafraseando a Baudouin, designaba como “le thème des générations décroissantes et qui n’est pas autre chose qu’une reprise épique et romanesque du mythe de l’âge d’or” (Durand, 1990: 35). Esta involución adoita representarse mediante trazos de *decadencia* e dor, que no seu punto

máis intenso poden culminar na decadencia absoluta, que é a morte ou, aínda cun dramatismo máis acentuado polo suicidio, que constitúe a absoluta autodestrución. Nesta constelación resaltan poderosamente dous grandes argumentos reiterativos que en moitas ocasións presentan tamén fortes concomitancias entre si e que constitúen os dous primeiros mitemas que se abordan nesta tese:

A.1) A complexa relación pai-fillo.

A relación paterno-filial exhíbese como un tenso nó entre dúas xeracións, en pugna aberta a veces, e, noutras ocasións, como pretexto para a representación dun conflito oculto. Esta violencia, soterrada ou aberta, chega ao seu cénit cando un dos dous –ou ambos– “cae” ou morre, o que parece ser o único desenlace posible a determinadas situacións. En relación ao mito de Hermes, podemos interpretar este mitema como unha aproximación á primeira fase que sinalaba Durand, na que se presenta o contraste, a dualidade. Bótase en falta unha terceira “persoa” (un rol mediador), quizais por iso fica irresoluto, sempre en suspenso. Trátase ao longo do apartado 4.1.

Non obstante, a oposición pai-fillo é un dos niveis simbólicos principais do mito de Edipo, paradigma por excelencia da confrontación desde a Antigüidade ata hoxe, e que tantas interpretacións suscitou e aínda segue a espertar.

Neste *leitmotiv* pai-fillo apréciase, primeiramente, a cuestión saturnina do ascendente ou descendente, que se podería interpretar como símbolos do pasado e do futuro, respectivamente.

Desde este enfoque despréndense varias lecturas posibles dos relatos. A máis clásica e inmediata sería ver a díade mai-pai como tese-antítese, da que o fillo é a síntese; porén no mitema ferriniano acúsase sobre todo a ausencia da figura materna (en xeral da figura feminina), co que en ocasións a dialéctica entre ambos elementos estableceríase entre as forzas presentes e ausentes. Porén, outra interpretación que parece máis afín aos conflitos que presenta a narrativa de Ferrín sería que a tensión tese-antítese se representa na dicotomía pai-fillo, e, así a síntese

constituiría a solución circunstancial pero, ao ser pai e fillo dous polos dunha dualidade irreconciliable, só pode rematar en catástrofe.

Por outra parte, a ausencia do elemento feminino no desenvolvemento deste mitema non queda limitada ao rol da maternidade⁶⁰. Ao contrario, as personaxes femininas practicamente desaparecen, relegadas a papeis absolutamente secundarios ou a funcións meramente obxectuais. É lexítimo sospeitar que con este recurso o autor subliña a ausencia de suxeitos femininos, a ausencia de axentes femininas con iniciativa propia, polo menos no marco deste mitema pai-fillo. É, xa que logo, un mitema diairético (Durand, 1992: 157ss), de absoluta verticalidade, de contraposición sen reconciliación, de luz e escuridade, pero que, finalmente, non se resolve. É un mitema que fica estantío, no que non se aprecia progresión ningunha.

Nun certo nivel de lectura, é doado, entón, caer na tentación de interpretalo como o vestixio dunha competición sexual polo liderado do grupo, que podería estar relacionada coa temática do *rei do bosque* exposta desde o capítulo 1 do estudo *The golden bough* de Frazer (1981). Así e todo, tendo en conta todo o anterior, este mitema contribuiría aínda a poñer máis en valor –por oposición– a potencia do mitema que se desenvolverá máis adiante, o da muller dinámica e redentora, que se equipara (en funcións, polo menos, aos heroes) no capítulo dedicado á *queste*. Así, se en principio houbera unha posibilidade de competición, case cabería afirmar que, máis que dun asunto de rivalidade sexual o matiz desprazaríase á competición, si, pero de dúas visións opostas do mundo –¿ambas imperfectas, inacabadas, esgotadas? Posto que ningunha das dúas prospera–, unha vella e unha nova, personificadas, agora si, no pai e no fillo.

En canto á posibilidade de que se trate da eterna loita polo poder, tampouco parece que o desenvolvemento narrativo se axuste exclusivamente a este tema, posto que non acaba de resolverse, sobre todo no relato “O avellón”. O sabio chileno Claudio Naranjo (2014: 24)

⁶⁰ Malia ser claramente un mitema edípico, verase que o mito que subxace no imaxinario ferriniano axústase mais ao Edipo clásico que á lectura reduccionista da psicanálise freudiana.

suxire sobre o tema do conflito paterno-filial en relación ao mito de Edipo que “es verdad que los mitos patriarcales tratan el tema de la monarquía, por ejemplo, pero no es verdad que sean acerca de la monarquía, excepto de un modo figurativo”. Esta tensión pai-fillo ilustraría figuradamente outras realidades que non teñen que ver directamente coa familia, e quizais tampouco coas interpretacións fundamentadas na mesma, que se veñen facendo desde a psicanálise. As deducións de Naranjo achéganse máis á lectura que imos ofrecer no capítulo 4.1, do conflito co pai como representación dunha das fases do proceso de iniciación espiritual.

Para desentrañar a complexidade que ofrece o mito edípico, botaremos man doutras interpretacións do mesmo, como as de Robert Graves⁶¹ para quen Freud se basou nunha anécdota corrompida do mito.

Na *Segunda* das cinco conferencias que Foucault ofreceu na Universidade Católica de Rio de Janeiro en 1973, o filósofo francés aborda unha explicación deste mito, aínda que hai que puntualizar que para el non acaba de ser enteiramente nin mito nin traxedia. Nesta conferencia aseveraba que na historia de Edipo, lonxe de simbolizarse unha fábula sobre o desexo humano –como se vén entendendo sobre todo desde as lecturas psicanalíticas–, estaba a representarse e a instaurarse un determinado tipo de relación entre poder e saber e, máis concretamente, entre poder político e coñecemento.

A.2) Variacións sobre o sacrificio. A cadea.

O sacrificio, en palabras de Durand (1992: 353-358), representa para o ser humano un intercambio coa divindade que propicia o dominio do tempo. No imaxinario ferriniano atopamos constantemente o *leitmotiv* do sacrificio, que, como sabemos, entrañaría a inmolación dalgún valor (xa sexa un obxecto ou un ser vivo), mediante a que un individuo ou un grupo obtén da divindade algún favor ou protección, recreando o tempo mítico a través dese acto ritual.

⁶¹ Graves (1985b: 6) equipara a Edipo co heroe galés Dylan.

Esta temática do sacrificio, que se analiza no capítulo 4.2, aparece decote asociado con outro dos motivos condutores da escrita ferriniana, o tema da prisión. Cando estes dous temas coinciden, o drama intensifícase considerablemente.

No relato “Philoctetes” (POH), publicado en 1958, Ferrín trata por primeira vez o tema do preso político, que resoará –veremos que con moitas similitudes, como xa advertiron moitos estudos sobre a obra de Ferrín– na novela *Bretaña, Esmeraldina* (1987), pero tamén aparecerá nalgún poema. Entremedias da publicación do relato e da novela, o propio autor, no ano 1969, é condenado a dous anos de cárcere. A forte presenza da cadea e da tortura no imaxinario do autor sumada coa reiteración e os ecos que esperta este motivo no conxunto da súa obra, fan que esta materia deba ser tratada como un punto illado do resto, discerníndoo do concepto moito máis extenso do sacrificio. Tanto no conto como na novela a penitenciaría representa unha “dobre” caída: dentro da prisión existe un redobramento do propio lugar, máis illado, escuro e terrible que a propia cadea mesma: é a cela de castigo.

Tralo illamento na cela de castigo (isomorfo do auténtico descenso) prodúcese a mutilación do pé gangrenado de Philoctetes, que se relaciona coa corrupción e a morte, pola gangrena; pero tamén se relacionaría coa redención, en tanto que sacrificio que reporta unha contrapartida. O “ritual” deste sacrificio lévao a enfermaría, lugar onde Philoctetes recibe algo a cambio: o libro-froito símbolo de fertilización y renacemento.

Estes encarceramentos e torturas supoñen un *leitmotiv* nos relatos curtos de Ferrín, e máis adiante poderá constatarase como certos matices do conto de “Philoctetes” (POH) presentan sorprendentes concomitancias cos mesmos procesos de sometemento narrados noutros relatos, como por exemplo, en “Partisán 4” (ES) ou “Animal” (CN).

O mitema do sacrificio prepondera nos relatos sobre o cárcere. Porén, o *topos* da cadea non é exclusivo na representación deste mitema do sacrificio, de aquí o título do capítulo 4.2 no que se analizan “Variacións sobre o sacrificio”, aínda que dentro destas “variacións” destaque a prisión como núcleo emblemático desde o que se aborda a explicación. Todas

estas inmolacións teñen en común que, basicamente, se realizan sobre o propio corpo do oficiante, que é vítima e sacerdote a un tempo.

No corpus base desta investigación, a narrativa breve ferriniana, tamén se presentan outras circunstancias nas que tamén concorre o motivo da mutilación física ou da morte, con indicios que poden ser interpretados como referentes ao sacrificio, e que, polo tanto, ilustrarían este mitema, como as da protagonista de “Liño” (AA) ou o ritual que leva a cabo o Sabio de “Explosión” (ES).

Estes dous grandes fíos condutores (conflito paterno-filial e tema do sacrificio e da cadea) como é de esperar, iranse esfiañando á súa vez en temas menores dos que se irá dando conta polo miúdo no apartado consagrado a cada un deles.

B) Mitemas de progreso.

Por outra banda, obsérvase unha tendencia alternativa a esta regresiva, na que, por unha banda, perigaba a continuidade da estirpe e, pola outra, facíase necesario un sacrificio para romper cunha situación, normalmente de encerro na prisión. Esta tendencia alternativa concrétase na cristalización de certas temáticas, que estarían cohesionadas baixo o signo da procura e do soteriolóxico⁶². Nelas xoga un papel crucial a *redención*, no sentido máis amplo deste termo, mediante a que parece operar algún aspecto evocador da feminidade. Esta cuestión desenvólvese sobre todo en dúas liñas argumentais que se repiten obsesivamente e que gardan (como gardaban relación entre elas as do outro vértice) unha certa interconexión, como se poderá comprobar máis adiante:

Así, atópanse dúas grandes correntes evolutivas, nas que se albisca un certo deveso de perfección, de mellora, de movemento que, para empezar, teñen en común este aspecto dinámico –fronte ao estatismo dos mitemas anteriores– que caracteriza a ambas temáticas.

B.1) Composicións sobre a *queste*.

⁶² Que consiste na busca dunha estratexia de salvación.

Pódese dicir que este é o cerne, o mitema principal da obra de Méndez Ferrín, tendo en conta non só a reiteración coa que aparece este mitema, que, agora si, podemos proclamar omnipresente ao longo de toda a súa produción literaria baixo as formas máis diversas, senón tamén a importancia, o vigor, e a potencia coas que parece vir investido e que se examina ao longo do apartado 4.3. As composicións sobre a *queste* comprenderían todos aqueles relatos nos que se manifesta algún matiz de busca, de procura, de investigación, de transformación cara a algo novo, en toda a súa amplitude. Tomamos prestado o termo *queste* precisamente do dominio medieval da “busca do Graal”, no que a procura dun obxecto máxico ou sobrenatural sería o pretexto para afondar nunha pescuda interior, xa supoña este “espazo interior” unha dimensión individual (na indagación da identidade propia dun hipotético suxeito “eu”) ou colectiva (na interrogación sobre a orixe dun pobo e da cosmovisión desde a que este pobo percibe o mundo). A acto que rexe esta *Queste* é o de *resolver*, xa sexa no sentido de *designar*, como no de *buscar unha solución*. Xa que a temática medieval é un dos grandes vectores simbólicos deste apartado, recórrese para a súa interpretación ás explicacións do experto medievalista e mitocrítico Philippe Walter.

Así, esta temática da *queste*, explicada ao longo do capítulo 4.3, vaise nutrir desde dous eixos centrais que, malia ter fortes afinidades, pódense distinguir nidiamente.

B1.1) O tema do heroe (liberador): na procura das orixes.

Na obra de Ferrín reflíctese unha grande influencia de temáticas medievais, polo que é forzoso facer unha alusión á construción do heroe, materia que deixa unha forte pegada sobre todo en relatos “medievalizantes”, como “Amor de Artur” (AA), “Percival” (POH) ou “Lorelai” (POH), pero tamén noutros nos que esta inspiración é menos evidente, como “O exclaustro de Diabelle” (ARR) ou “O dique de area” (POH). A construción do heroe, non é senón unha procura, en moitos casos, da identidade e das orixes. Emporiso, o heroe do discurso ferriniano xa non ten por que corresponder univocamente cun individuo.

O heroe de Ferrín afástase do arquetipo para se resolver –principalmente na instantaneidade dos contos– nun trazo, nun pequeno lance, ou, por que non, ás veces tamén nunha epopea colectiva. A análise da figura do heroe ferriniano realízase ao longo do apartado 4.3.1.

B1.2) Personaxes femininas. Prospeccións da soberanía territorial.

É difícil permanecer indiferente ante as personaxes femininas do autor de Vilanova dos Infantes, pois a gran maioría delas están dotadas dun extraordinario dinamismo que se vai dilucidando no apartado 4.3.2 desta tese.

Só no seu primeiro volume de contos (POH) hai un inventario de personaxes extraordinarias, tan rechamantes e singulares que varias delas transcenden a natureza humana. Moitas delas están a cabalo entre as múltiples caras dos arquetipos femininos, por unha banda, e, por outra, as manifestacións primixenias, e, por veces, totémicas, do mundo animal, polo que encaixan nesa dualidade que percibía Durand no feminino, entre a deusa e a *femme fatale*: a muller-mantis de “Mantis Religiosa” (POH), Ano Jhosco de “O crime do chalet vermello” (POH), Kelma de “Os ollos de Kelma” (POH), a protagonista de “Lorelai” (POH), a muller-corvo de “Nhadron” (POH), etc.

Outro dos arquetipos recorrentes é o da vella sabia, do que podemos adiantar que, no imaxinario ferriniano, parece corresponder co da “meiga”, perigosa pero non maligna, xa que posúe coñecementos que están vedados a outros membros da sociedade, e, quizais por iso mesmo, debe vivir arredada da mesma. A marxinalidade destas personaxes non as exime do seu deber: a preservación dese saber ancestral, pero tamén da dignidade que lles corresponde.

Noutras moitas personaxes centrais, tanto de contos como de novelas, aínda que non se presentan con este aspecto transgresor que se acaba de citar, maniféstanse precisamente esas arelas pescudadoras que dan título a este capítulo da “queste”, e son presentadas directamente como investigadoras, como pode ser o caso de Els Bri (POH, AA) ou de

Luísa Armesto (AA). Estas personaxes “interiorizan” a súa procura, experimentana directamente nelas mesmas o contido dos textos, fano seu. A súa condición case é de *medium*, trazo que contribúe a prefigurar o conxunto simbólico do apartado seguinte.

Curiosamente, na literatura ferriniana esta transmisión entre materia e espírito non é unha propiedade reducida exclusivamente aos eidos do amor carnal, senón que sobrepasa dun xeito enigmático e engaiolante barreiras como as do tempo ou do espazo, chegando a se transferir a distintas situacións de comunicación: desde a unión sexual máis ou menos prosaica ata a relación mística entre o lector e o autor – por non dicir ascética, posto que non sempre se dá a experiencia da divindade– a través dun texto (corpo), xa se trate dun relato que, dentro da ficción, recrea un discurso oral, como en “Adosinda horrorizada” (ARR) ou dun escrito, ao estilo de “Calidade e dureza” (AA).

B.2) O potencial liberador do elemento “mediador” (sexa corpo, sexa texto): O *hieros gamos*, a voda mística.

Este potencial liberador do elemento mediador sóese atribuír nos textos de Ferrín, principal e repartidamente, tanto ao corpo humano como á linguaxe. Este mitema do *hieros gamos*⁶³ explórase no capítulo 4.4 do presente traballo. A potencia liberadora normalmente propicia a resolución dun conflito pero, sobre todo, favorece unha unión (ioga), unha fusión ou un vínculo nunha sorte de estraña metempsicose, da que no fondo participa o desexo.

Neste último mitema resoa, en certo modo, o primeiro: o personaxe principal (un rapaz que se atopa nun momento de paso á vida adulta) está inmerso nun ritual de *tránsito*, emprende unha viaxe á fronteira. Non hai pai nin mai, porén é influído, case empurrado, a afrontar ese lance pola

⁶³ *Hieros gamos* é un concepto teolóxico que fai referencia á *voda mística* entre elementos opostos (*coincidentia oppositorum*), mediante a que se produce a unión das almas dos concorrentes, e pode aludir a nocións diversas, como a reencarnación ou *metempsicose*, á alquimia ou a transos como a éxtase.

figura sobranceira do seu tío. Este cadro de partida é practicamente igual nos relatos “Lobosandaus” (ARR) e “Quinta Velha do Arranhão” (ARR).

A experiencia no límite, que se prefiguraba nos intercambios corpo-texto do apartado anterior, remite a un simbolismo moi aberto e complexo, no que se sospeita a preocupación máis profunda do autor: a subsistencia a través do tempo e do espazo, é dicir, a superación da morte.

4.1. Relación pai-fillo: o esmorecemento da caste.

A través do tempo e en tódalas sociedades humanas a relación paterno-filial representa, ademais da complexidade que puideran presentar estas relacións dentro do núcleo familiar, outro tipo de relacións que tenden a reproducir os sistemas de parentesco noutros ámbitos da sociedade ou que, simplemente, os transcenden (Naranjo, 2002). Este vínculo entre o pai e o fillo, sobre todo nas culturas patriarcais, serve como metáfora incesante sobre a detención, o traspaso e a loita polo poder, e ten servido como ilustración doutras relacións que presupoñen a existencia dun axente de carácter “creador”, “protector”, “antecesor”, “proxenitor”, etc., que correspondería á figura do pai, e dun segundo, o fillo, que simboliza os conceptos de “descendente”, “protexido”, “creación”, “sucesor”...

Temos exemplos sobrados disto non só na literatura, senón en tódalas manifestacións artísticas, nas que, en gran medida, se revela o imaxinario mítico latente da sociedade ou cultura na que se produce. O que poida significar este conflito na obra de Ferrín tentaremos dilucidalo ao final deste capítulo, momento en que estaremos en máis disposición de ofrecer unha interpretación do simbolismo deste mitema.

Para poder afrontar esa interpretación, primeiramente imos ver a importancia que se lle concede a esta temática na obra de Ferrín, a fin de xustificar a selección da mesma como un dos catro grandes mitemas escolmados que destacan polo seu carácter aglutinador de contidos, constituíndose en balizas temáticas ao longo da obra do autor ourensán.

A reiteración constitúe unha das características principais que Gilbert Durand lles atribuíu aos mitemas. Este fenómeno, que o mitólogo designou como

“redundancia” ou “redobramento” e que outros especialistas, como Brunel (1992: 72-81) chamaron “emerxencias”, é un dos signos que verifican unha das propiedades do mito: a sincronicidade.

El *sermo mythicus*, como las secuencias de un rito, fundado sobre un tiempo que no es “simétrico” y sobre un espacio “no separable”, no puede ni seguir el proceso de una demostración analítica, ni seguir el de una descripción histórica o localizable. El procedimiento del mito, del ensueño o del sueño, es el de identificar (sincronicidad) las relaciones simbólicas que lo constituyen. Tal es la *redundancia* que siempre señala un “mitema” (Durand, 2000: 105).

A persistencia desta temática do conflito paterno-filial na obra de Méndez Ferrín, xa constituiría unha alegación válida para a súa admisión no conxunto dos catro grandes mitemas que se van sinalar neste traballo. Mais tamén se poderá comprobar que certos elementos deste mitema remiten en gran medida a dous mitos que na obra de Ferrín aparecen estreitamente relacionados, son o mito de Hermes e o mito de Edipo, como se verá máis adiante.

Con todo, é importante sinalar que existen, nalgúns casos, impactantes coincidencias na representación deste conflito, que aínda poñen máis de relevancia a importancia das propias secuencias representativas dentro do imaxinario ferriniano. As “secuencias” que se narran con pormenores case calcados dun relato a outro foron escritas, moitas veces, nunha franxa temporal de máis de vinte anos. Esta dobre redundancia, por unha banda, temática, e por outra, formal, ofrece a posibilidade dunha interpretación, a un tempo, máis rigorosa e máis rica do macrotexto no que se inscriben os contos, coma pezas dun crebacabezas.

Antes de proceder a indagar na análise deste mitema, é preciso realizar un rexistro dos relatos nos que aparece, para poñer de manifesto a súa relevancia ao longo da narrativa breve de Ferrín. A confección deste inventario serve para perfilar a existencia, dentro do mitema, de tres tendencias que, por parte do autor, van ser usadas para presentar este enfrontamento desde tres situacións diferentes. Estas tres visións forman parte claramente do mesmo

mitema, non obstante presentan matices diferenciais suficientemente heteroxéneos como para dedicarlle a cada unha delas un apartado deste mesmo capítulo.

Daquela, este capítulo conta con catro apartados –tres que corresponden ás distintas fasquías do mitema presentadas en diferentes relatos, e un no que se realiza unha reflexión sobre o significado do mesmo– que corresponden cos que indicamos a continuación:

- Na morte do pai: o velorio. Nesta primeira manifestación do mitema, o pai xa finou, atópase no cadaleito, e o fillo preséntase presidindo o velorio. Semellaría que, ao estar morto un dos dous personaxes en liza, o conflito debería quedar liquidado, non obstante, nada máis lonxe diso. Nesta lutuosa circunstancia, aínda se revela máis crúa a confrontación que, nos textos de Ferrín, opón a estas personaxes.
- A cidade e a loucura. No segundo apartado inclúense relatos nos que as personaxes atópanse xeralmente fóra da casa parental, nunhas circunstancias nas que se reflicte un afastamento ou unha separación que ben podería corresponder cun estado de iniciación (á vida adulta, claro está), mais que remata na maioría dos casos en traxedia. O escenario destas historias decadentes e, moitas veces, suicidas, adoita ser o espazo urbano.
- O fillo, *salvador* do pai. Que esta eventualidade, na que o fillo comparece en calidade de “salvador” do pai, non dea pé a engano, como para pensar nunha posibilidade de resolución do conflito que nos ocupa. Este capítulo serve máis como complemento dos outros dous apartados do capítulo, en parte, pola menor frecuencia desta presentación do conflito, e en parte, pola visión fronteiriza que se ofrece desta oposición, que non deixa de estar latente, pero que aparece eufemizada.
- Primeiros vestixios do mito edípico. Partindo da base dunha preponderancia do mito de Edipo neste mitema, preténdense achegar

distintas consideracións que poden desentrañalo. Destas consideracións, infírese, entre outras cousas, que este mito tamén está relacionado coa figura de Percival, personaxe que Ferrín “anosa” como capital no seu primeiro libro de relatos, e que encabeza o mitema da *queste*, quedando en evidencia a interrelación entre mitemas que sinalamos na introdución a este capítulo.

4.1.1. Na morte do pai: o velorio.

Os primeiros contos de Ferrín dos que temos noticia –“Medo”, “Chumbo e mortes” e “O avellón”–, publicados soltos en tres meses distintos do ano 1954 na revista *Litoral*, presentan todos eles un destacado acento gótico e decadente, nos que a vellez e a morte son temáticas centrais que se combinan cun forte pulo de fatalidade inexorable, fatalidade que semella sobrevoar permanentemente as personaxes e escurecer o ambiente en momentos cruciais e determinados.

É moi significativo para esta investigación que, precisamente, as materias que se tratan nestes tres primeiros contos reaparezan, aínda que, evidentemente, con variacións, noutros relatos breves. Estas redundancias, tal e como xa se sinalou, débense interpretar, desde a mitocrítica, como elementos básicos de traballo, tal e como Durand propoñía, como as pegadas que se teñen que buscar e perseguir na “cacería” do mito:

Es la redundancia (Lévi-Strauss) a la que apunta el mito, lo que abre la posibilidad de ordenar sus elementos (mitemas) en “paquetes” (enjambres, constelaciones, etc...) sincrónicos (es decir, poseedores de resonancias, de homologías, de semejanzas semánticas), ritmando obsesivamente el hilo “diacrónico” del discurso. El mito repite, se repite para impregnar, es decir, para persuadir (Durand, 2012: 106).

A primeira destas grandes redundancias que chama a atención, no concernente á relación paterno-filial, é a que se produce entre o relato “O avellón”, publicado na revista pontevedresa *Litoral*, o 12 de abril de 1954, e o relato “Licor-café”, incluído no volume de contos *Crónica de nós*, publicado en 1982. Os vinte e oito anos de distancia entre ambas publicacións fan pensar no

extraordinario vigor que o mito subxacente ten que posuír no imaxinario ferriniano, para abrochar dun xeito tan semellante, tal e como se pode constatar ao analizar as características que comparten ambos relatos. A análise dos contos precisa que vaíamos alternando o enfoque dun relato ao outro.

4.1.1.1. “O avellón” (1954c).

No conto do novísimo Méndez Ferrín, “O avellón”, dous amigos falan mentres toman unhas cuncas de viño. Un deles escoita da boca do outro a historia arrepiante dun velorio nunha aldea de montaña no que o fillo pide facerlle as honras do abellón ao pai morto. Descríbense estas honras dun xeito moi semellante ás que rexistran os exemplos etnolóxicos que se verán máis adiante. Segundo as verbas que aparecen no propio relato, esta liturxia funeraria é o pretexto ideal para a representación dun sacrificio humano: “O rito eisixe un tributo, cruento, homao” (Ferrín, 1954a), o que liga directamente este mitema da relación paterno-filial co mitema so sacrificio, que se estudiará no apartado seguinte.

É o fillo do defunto, o vinculeiro, quen propón a execución desta macabra danza, e tamén é el o que vai resultar vítima dela ao acabar o ritual, xa que, tras darlle unha aperta ao morto, falece de socato.

O meirande fillo do morto, non falaba, ollaba pra o espanzo con misterioso rir... Un compañeiro lle dixo

— Que tes?

— Tristura porque me leixou.

— Foi bó pra ti.

— Foi o meu pai.

Naquelo finou a probe cea, o fillo, súpeto, despregando a súa figura loira e outa ao se por en pé berrou.

— Morreu o meu pai. Onde foi. Quizais arda ou quizais goze dinos a igrexa i-eu digo, fagámoslle a honrra do Abellón.

Un run-run circulou polo acontecido grupo de crédula xente.

— Fagámoslla —dixeron ao cabo (Méndez Ferrín, 1954c).

Os veciños acceden a facerlle as honras do Abellón ao defunto. Mais o fillo maior, que foi quen as pedira, é o primeiro que queda sen folgos, e, polo tanto, segundo as leis da propia liturxia do abellón, vai ser o primeiro que morra. Imponse o silencio e, nun dramático xesto, aperta o corpo do seu pai, e cae fulminado.

Sen chegar a dilucidar os motivos de tensión entre pai e fillo, o lector pode intuír a existencia dalgunha anomalía: en primeiro lugar, o fillo miraba “co misterioso rir” suponse que ao cadaleito, ou, dun xeito máis xeral, a escena do velorio; calquera das dúas opcións é inqueda. Ademais, cando o compañeiro lle di “-Foi bó para ti”, el non asente nin nega esa presunta benignidade paterna, senón que responde coa enunciación dunha evidencia que, lonxe de resultar tranquilizante, é sobrecolledora na súa sinxeleza: “-Foi o meu pai”. Outro detalle moi elocuente radica en que o derradeiro aceno do rapaz neste mundo dedícallo ao cadáver do seu pai, que aperta xusto antes de morrer, nun instante cargado de patetismo:

A traxedia estaba no desenlaze, o tributo fatal do Abellón.

Volveuse ao cadaleito, onda o petrucio xacía, con andares de urso ferido.

Aquil novo Hamlet, apertou ao mortíño, nunha aperta arrepiante.

Ao cabo a vítima caíu de costas contravo chao, cos ollos xa vidrosos e sen lús (Méndez Ferrín 1954c).

Cabe preguntarse se o misterioso rir do fillo era debido a que xa decidira morrer co seu pai; ou a que pensaba pedir as honras do Abellón para propiciar o sacrificio doutra persoa; ou, por que non, viña de perder o siso. O que está claro é que o ritual do Abellón parece, desde un pensamento primitivo, favorecer o sacrificio dunha das persoas que acceden voluntariamente a participar na danza ritual. Pero, desde o punto de vista da razón, ¿que pode levar á xente a aceptar intervir nunha cerimonia que ben pode concluír coa propia morte? Aínda que o pretexto desta liturxia excéntrica sexa “honrar ao finado”, a morte dun dos oficiantes podería tamén entenderse como recompensa da deidade cara esa persoa. Certas tradicións afirman que así pagou Apolo a Trofonio para agradecerlle a construción do seu templo (Grimal, 2009: 535), o que se supón un don divino, a “boa morte”.

Entón, o conto remata e, tras un instante de gravidade, os amigos-narradores escachan a rir, pedindo outras cuncas.

Este recurso metaliterario serve para establecer unha certa distancia entre a narración (nun ambiente festivo, na taberna) e o tema do conto (grave, case macabro), que remata desmontando a gravidade da cerimonia descrita. Os dous amigos do furancho rachan coa suposta solemnidade do contiño esmendrellándose de risa ante a situación dramática do relato interno e devolvendo ao lector ao ambiente choqueiro da taberna. Así e todo esa risa fica extravagante, case absurda, posto que a historia narrada do velorio non presenta ningunha, absolutamente ningunha, evidencia de comicidade. Que unha parolada nunha baiuca remate en risos non é estraño. Porén, este conto do velorio non ten ningún aspecto humorístico e, por iso, aínda desconcerta máis ao lector a reacción que manifestan os dous amigos. A risa, logo, debe provir do afastamento, da distancia coa que os falantes do bar contemplan a situación do conto, o que, quizais, aínda carga con máis gravidade a situación que se describe no relato dentro do relato.

Ao principio do conto o narrador –do que non se menciona o nome– explica que o seu amigo, Don Xermán:

Sabía moitas cousas vellas aquíl Don Xermán; era boticario en Celanova i-estivera na súa mocidade por Lugo, seica na montaña. Era xa velliño cando eu o coñecín; gostaballe moito o viño doce e branco do val de Verín.

Estando eu na súa compañía e na dos dous, dúas grandes cuncas, contoume dunha ves un raro conto, unha historia pantasteca que coído que discurría el mesmo, por efectos, quizais do roibo contido das cubas que nos arroteaban, pero espicouna cun engado tal que me fixo estar pendente dos seus beizos (Laín Feixóo, 1954a).

Certos elementos caracterizadores de Don Xermán fan pensar na figura de escritor e en moitas das atribucións que lle son propias, nas que case se pode recoñecer a figura do escritor Álvaro Cunqueiro. A descrición do narrador achégao a algúns aspectos da vida e da obra de Cunqueiro, como o nexo co oficio de boticario, o feito de ser contador de contos –a medias inventados e a medias escoitados na rebotica–, o poder de engaiolar e a arte da narración, o

suposto humor, a montaña de Lugo, e o apoñer o trato de Don / Dona por diante aos personaxes, que era unha marca do estilo cunqueirán⁶⁴. Cabe a posibilidade de que se trate dunha homenaxe ao mindoniense, visto a cantidade de aspectos que poderían apuntar a un narrador cunqueirán. Se realmente se trata dunha alusión a Cunqueiro, tamén a interpretación do relato admite unha lectura alegórica desta relación entre a xeración “pai”, que sería a de Cunqueiro, coa xeración “fillo”, na que se adscribiría Ferrín. O uso de antigas liturxias e o feito de “abrazar” un cadáver (que ben podería ser metáfora da ascensión dun estilo herdado⁶⁵), remataría cunha “morte” que, figuradamente, é provocada polo non rexeitamento dunha tradición paralizante.

No remate do relato “O avellón” dá a sensación de que eses homes, se cadra bébedos, se cadra desleigados, mófanse dunha situación trágica, sexa un conto ou un feito real. Ese riso dislocado, sobre todo en relación cunha morte fatal, dá moito que matinar, e fala dun humor forzado, case negro. A situación da defunción do fillo, artellada practicamente por el mesmo, que acaba por ser a vítima, tamén resulta bastante ilóxica, case ridícula. Unha forte irracionalidade impregna o conto e tingue de negro a posibilidade remota da parodia.

Non sería de estrañar que esta falta de lóxica, formulada por Durand, sexa unha das condicións que esixe o mito. O mito non é lóxico, senón que ten a súa propia lóxica, de carácter máis intuitivo que racional, tal e como o propio Gilbert Durand afirma ao longo do seu ensaio titulado *Lo imaginario* (2000)⁶⁶. A acotación do mito pasaría, logo, máis por un discernimento nas relacións simbólicas que o constitúen, antes que pola fixación dun discurso lineal espazo-temporal. Este enfoque obriga a permitir que a intuición do lector flúa por riba da lóxica, e o voo da intuición indica que o curuto do relato, o nó significativo, áchase

⁶⁴ Cunqueiro fai en 1958 unha recensión do volume *Percival e outras historias*, falando de “Don Percival”; o tratamento que lle dá ao “incerto señor” Don Hamlet, etc. Na obra de Ferrín, porén, é unha tarefa complicada atopar este tratamento de respecto.

⁶⁵ Como podería ser a inspiración artística na xeración anterior: ao afastarse, o fillo anúlase, morre.

⁶⁶ “El *sermo mythicus*, como las secuencias de un rito, fundado sobre un tiempo que es «simétrico» y sobre un espacio «no separable», no puede ni seguir el proceso de una demostración analítica, ni seguir el de una descripción histórica o localizable. El procedimiento del mito, del ensueño o del sueño, es el de identificar (sincronicidad) las relaciones simbólicas que lo constituyen” (Durand, 2000: 105).

na escena do velorio, que precisamente leva o título, e que a parolada na taberna serve como marco eventual para presentar unha historia no miolo do relato, a que se quere presentar, de tintas atávicas, case ancestrais, na que se agocha un misterio conmovedor. O mito retrotrae a un tempo incerto, lendario.

Por outra banda, Durand (2012: 107) invítanos a reparar precisamente no **título** como elemento que ostenta unha importancia tan simbólica –case esotérica– que o sentido do mesmo, en moitas ocasións, pode quedar velado e escapárselle ao propio autor. Título que, neste relato, fai referencia explícita a tan estraña liturxia. A existencia dese ritual no ámbito tradicional galego, dá pé a pensar que na base do relato opera este elemento de carácter mítico, incorporando ao texto un ingrediente que serve para delimitar o ámbito no que está vixente esta costume ou crenza, é dicir, circunscribindo de xeito inequívoco a acción ao ámbito costumista / antropolóxico da cultura galega.

Agora, que temos o marco no que transcorre acoutado ao ámbito cultural galego, é o momento de esclarecer o simbolismo do velorio do pai, que redunda na correlación do argumento deste relato co de “Licor-café” (CN). Para iso afondarase no simbolismo deste ritual, chamado “do abellón”, que o autor escolle como xustificación para desencadear a morte do fillo. O interese do ritual vén dado sobre todo pola centralidade que a cerimonia ten no relato, xa que practicamente a exposición central do narrador –na intradiéxese– se reduce a ela, pero ademais tamén porque esa relevancia se suxire xa antes de o ler, posto que o título –na extradiéxese– é unha referencia directa a ela. No resumo teórico que o fundador da mitocrítica redactou no artigo “La mitocrítica paso a paso”, outorga ao título un papel de fundamental importancia, ao situalo no primeiro dos seis niveis de información na narración (Durand, 2012: 107), que indicamos anteriormente no capítulo 2 desta tese. Posto que o dito ritual é tan estraño é interesante facer un achegamento ao mesmo, primeiro na súa forma, para acadar o seu significado social e, finalmente, ver que pode simbolizar no texto.

As liturxias do tipo do “abellón” presentan certas connotacións que apuntarían a unha finalidade psicopompa. A principal razón para comprendelas así, é que se executaban tralo do pasamento da persoa e antes do enterramento. É dicir, que se practicaban antes da desaparición total do mundo dos vivos. Algunhas teorías sosteñen que este tipo de cerimonia remiten a un moi antigo culto a unha ou varias deidades femininas en calquera das facianas posibles da

feminidade, pero sobre todo no aspecto máis inmediato e ctónico de dadora / privadora de vida que presentan moitas deusas⁶⁷. Moitos animais, entre os que cabe contar as abellas, encarnarían e simbolizarían as forzas desa mai-natureza, que á súa vez tamén están relacionadas co símbolo que Durand (1992: 270) resumía na imaxe do sepulcro-berce: o ventre da terra como útero e o ventre da terra como cova. Esta unificación do sepulcro coa semente dá pé á identificación das fases da vida humana co reino vexetal, e produce unha inversión simbólica e o “continente” ou receptáculo telúrico pasaría a ser, segundo Durand, un símbolo da intimidade. Así, o símbolo da morte podería quedar invertido grazas á posibilidade do renacemento.

4.1.1.2. Achegamento antropolóxico ao ritual.

No relato titulado “O avellón” Ferrín revisa unha, ao parecer, antiga danza e canción funeraria galega, que aparecera descrita nun poema de Alfredo Brañas (1884: 56), no cal se resalta a importancia deste ritual en comparación co rito cristián:

As honras do “abellón” son tan precisas
Como son para os cregos moitas misas

Nun estudo realizado por Vitor Vaqueiro descríbense os diversos pasos que se seguían antigamente para a execución deste estraño ritual, do que tamén deu conta Murguía, sendo parte importantísima do mesmo dar voltas arredor da persoa defunta emitindo un zunido como o que fai o animal.

Poseyendo como eixes centrais el abejorro y la muerte, debemos señalar la antigua danza do abellón (danza del abejorro), hoy desaparecida, que se ejecutaba con ocasión de un fallecimiento. Esta danza, de gran tradición, sobre todo en las Rías Baixas, comenzaba con una comida con la que los familiares del difunto obsequiaban a los asistentes. Al terminar, los concurrentes penetraban en la habitación en la que se hallaba el muerto y comenzaban,

⁶⁷ Como Kali no panteón hindú e Sekhmet, no exipcio, e que no grecolatino resumiría quizais, Hera.

cogidos de la mano, a ejecutar la danza, que consistía en vueltas en torno al fallecido, al tiempo que emitían un zumbido semejante al dado por aquel insecto [...]. el hecho de que alguno de los danzantes se detuviese, o dejase de producir el sonido correspondiente, se consideraba como presagio indefectible de muerte de quien protagonizara esta acción [...] (Vaqueiro 2004:119).

Tanto o “monótono fungar” como a danza en círculos acentúa a procedencia cíclica desta representación que ben podería ser iniciática, posto que todo ritual iniciático, independentemente do seu grao, segue o esquema inamovible de *preparación á morte, a morte simbólica e a resurrección* (Gutiérrez, 2012b: 119).

En canto ao monótono son (é dicir, que fai uso dun único *ton*) do ritual, no capítulo que se ocupa dos símbolos teriomorfos, Durand relaciona o son do brado coas fauces, rexeitando a interpretación psicanalítica da orixe da música primitiva como imitación dos devanceiros totémicos, e asociándoa coa boca do animal en cuestión, na que se resumen as pantasma terroríficas da animalidade: a axitación, dentada agresiva, rosmaduras e frémitos sinistros; esta hipótese tamén subscribe Schneider (2010). Ademais a boca dos animais participa do sacrificio ritual, e para demostralo, Gilbert Durand (1992: 90-91) sinala que xa Roger Bastide salientara que tódolos heroes musicais (Marsyas, Orfeo, Dioniso e Osiris) morren a miúdo esgazados polos dentes das fauces⁶⁸; e ademais, engade o mitólogo, que na iniciación mitraica tamén se podían atopar rituais de brados que conmemoraban un sacrificio. Aínda que non se trate de bramidos, parece bastante probable que o ritual do abellón tamén consistía nun intento de reproducir algún son animal, que, nunha correspondencia inmediata, podemos asociar ao zunzún do enxame.

A relación do abellón/abella coa morte, xa sexa como encarnación da alma ou como animal psicopompo, é usual en moitas culturas. A función de acompañante das ánimas dos mortos é un dos roles principais de Hermes, no seu aspecto de mediador, neste caso entre dous mundos. Ademais, no Antigo Exipto a abella simbolizaba a alma (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 40).

⁶⁸ No ha de sorprender que los inventores míticos de las músicas (Marsias, Orfeo, Dionisos, Osiris) fueran destrozados en mil pedazos o castigados por los dioses: el hijo que se apoderó de la voz de su padre debe expiar cruelmente su crimen (Bastide, 1961: 74-75).

Alonso Romero (2007b), nun artigo sobre a transmigración das almas no mundo céltico, constata como, desde a Antigüidade, a alma, sobre todo no momento da separación do corpo, se asocia coas abellas (Alonso, 2007b: 155-156). E noutro artigo sobre a función deste ritual en Galicia (Alonso, 2000), tamén entronca esta liturxia nun substrato común que sería o marco de distintas cerimonias paneuropeas, cunha afastada orixe asentada no Neolítico, e nas que as interpretacións simbólicas toman unha importancia preponderante respecto das deducións da arqueoloxía clásica, facéndose eco de teorías como as da mencionada arqueóloga lituana Marija Gimbutas:

En la mentalidad popular gallega, así como en la mayoría de los países europeos, pervivieron hasta bien entrado el siglo XX diversas creencias realcionadas con el respeto que se debía mostrar a las abejas debido a su relación con las almas de los antepasados [...] El origen de ese comportamiento algunos autores lo retrotraen a los tiempos del Neolítico en el territorio que Marija Gimbutas denomina la Vieja Europa en el que se incluye también a Hungría y a Rumanía donde se celebraba un rito muy semejante al funerario gallego del “abellón” por su relación con las abejas: Los participantes cogidos de las manos realizaban una danza circular en torno al cadáver al tiempo que imitaban el zumbido de esos insectos⁶⁹ (Alonso Romero, 2007: 156).

Dun xeito alternativo, pero non por iso menos interesante, no blog especializado “Arqueotoponimia”⁷⁰ suxírense interpretacións alternativas á lectura de “avellón” por “insecto” e que este “avellón, abellón, abexón” proveña dunha confusión co sintagma nominal inicial: “a visión”, ou ben que este “avexón”

⁶⁹ No blog (Celtiberia, 2008) pódese atopar máis información sobre a simboloxía das abellas.

⁷⁰ A explicación que se ofrece neste blog especializado é moi suxestiva: “En primer lugar tenemos el testimonio de Sarmiento: “en Tuy y Pontevedra se llama a la *fantasma o espectro* de noche *avexón*, esto es, la vision, v. g.: humha vision, á vixón, avixon “. Pensado, el comentarista y editor de Sarmiento, nos dice que “nada hay que oponer a la etimología. No parece haberse conservado en gallego pero sí en portugués donde hay *avejão* con idéntico sentido. [...] Vamos entonces al vecino Portugal, donde se encuentran las variantes *abejão*, *avejão* y *abujão*, que nada tienen que ver con abejas ni aves. La etimología, como ya había explicado Sarmiento, es el latín *visionem*, “visión, aparición, fantasma, espíritu”, probablemente cruzado con el latín *abusioem* > *abusão*, “superstición”, como señala Carolina Michaëlis de Vasconcelos para la variante *abujão*” (Galíndez, 2012).

se refira á Santa Compañía ou procesión de mortos, tamén coñecida como “Rolda do Avexón, do Enxamio, etc.”, nomes que tamén poden provir, como sinalan moitos autores, da asociación dos insectos e máis concretamente da abella, coa morte, de aí as imaxes de “enxamios de mortos” ou de sons provenientes dos mortos como “zunidos”.

No dicionario online da Real Academia Galega, na cuarta entrada do termo “abellón” atópase a definición deste ritual funerario, tal e como a describira Alfredo Brañas: “Danza que antigamente realizaba un grupo de persoas collidas da man ao redor dun defunto, imitando ao mesmo tempo o zunido deste insecto”, e na última entrada do mesmo termo, signifícase como sinónimo de “velorio”.

Podemos concluír, logo, que Ferrín pon de relevo a escena do velorio, e, máis concretamente, este curioso ritual do “abellón”, ao titular así o relato. A inclusión desta peculiaridade funeraria podería apuntar á intención do autor de establecer un cadro inequivocamente galego, posto que noutros lugares de Europa onde puido existir algún rito semellante, este foi esquecido. Aínda que tamén cabe a posibilidade de que a descrición desta liturxia proveña da vontade do autor de conectar o seu texto cunha tradición cultural popular, que *dentro do seu contexto* expresa unhas arelas de transcendencia achacables ao colectivo. Aínda que acabamos de establecer un marco común europeo (ou indoeuropeo) para este ritual funerario, hai que ter en conta que esta peculiaridade actualmente non é moi coñecida fóra de certos círculos antropolóxicos, e que a achega desta cerimonia fúnebre ben podería funcionar como elemento diferenciador de carácter popular –polo menos da Galiza respecto do resto de pobos peninsulares–, dun xeito semellante a como funcionaría no relato seguinte o elemento que compón o título, o licor-café, tamén asociado á cultura popular galega.

4.1.1.3. “Licor-café” (CN).

Máis tarde o autor retomará a relación pai-fillo, instalada outravolta no contexto do velorio tradicional na narración titulada “Licor-café” (CN), escenario este –o velorio– que é preciso destacar para o seu exame, xa que é moi semellante ao do relato “O avellón”.

Esta correlación entre os dous contos –e algunha máis, como se poderá constatar ao longo deste capítulo– é aínda máis sorprendente cando se repara en que hai un lapso de 26 anos entre a escritura do un e do outro.

Unha das grandes achegas do primeiro relato, segundo antes comentabamos, recaía no recoñecemento, na “visualización” e na centralidade dun ritual funerario específico e explicitamente galego. Agora este escenario fúnebre preséntase espido de rituais específicos, agás as liturxias que son habituais nos velorios, sobre todo no ámbito rural.

Xa se adiantou que no primeiro relato, a voz narrativa correspondíalle a un narrador intradiexético, máis en concreto a un dos amigos que tomaban un viño na taberna que, á súa vez, era un narrador externo á historia do velorio. Este recurso das *narracións encastadas*, igual que no relato “O avellón,” unhas dentro doutras forma parte dunha estrutura que se reitera ao longo de moitos relatos ferrinianos e que, desde unha perspectiva mitocrítica, remitiría á primeira das estruturas místicas, que xa mencionamos neste mesmo apartado en relación coa terra, e que fai referencia a esquemas místicos, en canto que trata de conceptos afíns á relación continente / contido.

A diferenza do primeiro conto, en “Licor-café” hai un narrador omnisciente que presenta aos tres personaxes protagonistas, que, sentados en torno a unha mesa, explican unha mesma historia desde cadanseu punto de vista: a morte do pai (Celso dos Rousos) dun deles (Martiño dos Rousos), que se pendurara nun trabe vinte anos despois da marcha do fillo para as Américas. Martiño⁷¹, retornado despois de pasar 50 anos traballando en América, é o fillo entangarañado do finado zoqueiro que, ante a morte do pai, lembra que a súa madrasta Rosa e el estaban namorados e que, á morte dela, pai e fillo enfrontáranse nunha rivalidade imparabile; e que a causa daquel antagonismo el se viu obrigado a marchar lonxe, a emigrar a América. Curiosamente, o asunto da emigración aquí non é consecuencia de penurias económicas, senón dun

⁷¹ Martiño e Rosa son os mesmos nomes dos protagonistas do poema de Curros Enríquez *A Virxe do Cristal*, cuxo santuario se atopa en Vilanova dos Infantes, onde se atopa a casa natal de Ferrín.

conflito familiar⁷². A Rosa que evoca o indiano é cálida, inocente e accesible e, aínda que empeza sendo considerada polo rapaciño dun xeito fraternal “como unha peculiar irmanciña que as fadas lle trouxeran. Unha irmá de sorrir constante e impreciso, coma o dunha boneca de china” (CN, 96), segundo a súa versión, a relación evolucionara en amor platónico, e o rapaz remata a súa quenda no parladoiro explicando que chegou a estar convencido de que “Rosa o tivera como galán servidor e capricho escolleito” (CN, 97).

O segundo no parrafeo, Xosé Coello, mestre zapateiro, non concorda coa versión de Martiño e avoga polo amor crepuscular que nacera no vello Celso pola mociña. Coello pinta, coincidindo co Martiño, unha Rosa idealizada e indefensa, vítima do seu propio pai, con atributos que son de virxe, mártir e santa, entre os que destaca a pureza, a honestidade e a fidelidade: “a boa e modosa muller de ollada triste e baixa seguía mainamente o seu mesmo camiño” (CN, 102) ou máis adiante: “poucas palabras a maiores tiveran saído daquela boca de Nosa Señora da Encarnación” (CN, 103). O zapateiro narra a xenreira do fillo cobizoso do amor de Rosa, que ela ignoraba e ao que o pai foi cego ata aquel día no que o fillo chegou a ameazalo cun coitelo, o día funesto no que morreu Rosa e no que marchou Martiño.

Camilo dos Fandelos, o terceiro home, é o artesán máis elegante de Vilar de Rei, un home alto e lanzal, e ten unha versión moi diferente da historia. Segundo el, Rosa odiaba ao vello Celso ciumento e tamén facía por inflamar o desexo dun Martiño que ela sabía devoto. Os adxectivos, “lurpia” ou “lercha”, cos que designa á muller insisten nesta faciana falsaria e melindrosa da muller e mesmo subliñan unha maldade evidente, que contrasta dun xeito case obsceno coa candidez das descrições que viñan de facer o zapateiro e Martiño. A actitude displicente de Camilo⁷³ respecto da traxedia final non resulta impedimento para desvelar a fonte de tan íntimos coñecementos: o verán anterior á súa morte mantivera unha relación amorosa con Rosa.

⁷² Aínda que a temática da emigración non é habitual na obra de Ferrín, tamén no relato “A cancela” (POH) a emigración, que si parece ser consecuencia da precariedade económica, é o obstáculo para a relación pai-fillo.

⁷³ Para Arias López (1990: 55) trátase de Don Xoán: “O Camilo dos Fandelos vai precipitar o desenlace com a confissom do “dom-joam” (el tinha sido o amante correspondido da Rosa). Esta é a soluçom: a vitória do cinismo do mítico dom-joam face ao esvaido, platónico namorado e curiosamente edípico Martinho dos Rousos”.

Súpeto, a cabeza de Martiño derrúbase sobre a mesa. E o lector fica sen saber se ese esborrallamento de socato é consecuencia da desesperación do rapas, ou é que, sinxelamente, o fillo desvanécese dun xeito fulminante.

O narrador omnisciente encadra a escena na que os tres vellos, na cociña, comparten uns vasos do negro licor, que tamén regara o velorio de Rosa. O líquido real e simbolicamente espeso e negro do licor-café actúa como catalizador da memoria, devolvendo á actualidade os sucesos que, agachados tralo cortinón de vinte anos (outro dato curioso é que só algún ano máis separa esta narración do primeiro relato onde saía un velorio e quedaba patente un conflito entre pai e fillo), volvían a se presentar redivivos ante os seus ollos. Desde as primeiras liñas, nas que se fai unha descrición do emprazamento da acción, amósase o estilo de narrador omnisciente e extradiexético –case de inspiración decimonónica–, que goza dunha ampla perspectiva e que, nun alarde de verticalidade, é quen de introducir ao lector na historia “desde riba”, case cun plano cenital, para que a primeira impresión a dea a luz crepuscular dunha pequena xanela, que ilumina unha escena exenta de mulleres: “Vilar de Rei, 1910. Pola troneira e un chinelo, derrúbase sobre unha cociña sen mulleres a luz crepuscular” (CN, 95).

Nos relatos dos tres personaxes ofrécense tres visións ben distintas da trama e tamén de Rosa, como encarnación arquetípica dunha femineidade lunar (Durand, 1992): a irmá (que correspondería ao arquetipo *virxinal*, e concorda coa lúa crecente e a deusa branca); a esposa (que correspondería cun modelo de *mai* e coa lúa chea e a deusa vermella); e a amante (que sería a *femme fatale* e coa lúa minguante e a deusa negra, co cal tamén corresponde co arquetipo da muller madura e sabia).

4.1.1.4. Primeiros vestixios do mito edípico.

Ambos relatos se encadrarían nun esquema a cabalo entre o sintético, sobre todo en canto a estruturas cíclicas do tipo lunar e de sacrificio, como o feito de compartir a bebida (sexo esta viño ou licor-café, ambas posúen a capacidade de “transformación” que require o transo) e que tamén se infire da cerimonia de danza e de canto que remiten ao circular e ao dominio do tempo. Pero tamén neles está presente o compoñente o místico, tanto polos diferentes

encastamentos (conto dentro do conto), como en relación ao arquetipo Eros aos que se asociaría o profundo devezo de comunión.

Pero os dous relatos teñen varios aspectos importantes en común, a súa orixe dionisiaca: o alcol funciona como impulsor do discurso, así, tanto o viño como o licor-café constitúense en vehículos rituais, primeiramente da palabra, do discurso, en fin, do *logos*, que culmina nunha particular “eucaristía”. Sería comparable á cerimonia eucarística cristiá, o ritual do relato “O avellón”, no que, equivalente ao Cristo, é o *Fillo* quen exerce de oficiante do sacrificio e ao mesmo tempo, é a vítima que acaba sendo inmolada.

Os dous amigos beben o caldo das viñas, no primeiro relato explícase que beben viño “doce e branco do Val de Verín” e, no segundo, como tamén se realza no título, o tradicional licor-café. O alcol do licor-café e do viño favorecen o proceso de recordo-narración das dúas escenas, un medio de transporte ao éxtase ou, por que non, de superación da éntase, ou “obstáculo” que preconizara Lacan⁷⁴. No relato intradiexético do conto “O avellón” tamén se menciona que os asistentes ao velorio beben viño (aquí podemos entender que é tinto⁷⁵, como tradicionalmente é o viño do país que se toma na montaña luguesa, que é o lugar onde se sitúa a trama): “Cando foron horas da cea, os concurrentes pasaron’ a saa de xantar, breve comida, o viño fixo rexudir o sorriso a algus beizos mozos”. No preciso momento en que nos beizos mozos afloran xestos de distensión, o fillo morgado do finado, tras un enigmático sorriso, pide *para o seu pai* a realización dun ritual do que vai resultar defunto.

En “Licor-café” o conflito-fonte, que se remontaba a vinte anos antes do velorio, queda claramente exposto, xa que se trata dun caso de ciúmes; non é así en “O avellón”, relato máis aberto e impreciso, no que somentes se narran os feitos acaecidos o día do velorio, expoñendo un clásico cadro de velorio de aldea, ata que o fillo vinculeiro racha coa moderación que impera na escena:

⁷⁴ Fernández Guilañá (2009) aclara este concepto que Lacan tirara de Aristóteles para adaptalo á psicanálise.

⁷⁵ O feito de que o líquido das bebidas que os personaxes inxiren en ambos velorios sexa de cor profundamente escura, suxire a esencia mesma da nocturnidade e, por extensión, segundo Durand (1992: 252-253) dos aspectos negativos da feminidade, que se relaciona con líquidos espesos “como o sangue”, como ocorre tamén co viño eucarístico (Gutiérrez, 2012b: 115).

Unha corrente de signo terrible e saturnal relaciona na obra de Méndez Ferrín a paternidade –sempre a mai ausente– coa decadencia e a morte, entroncando coa traxedia clásica.

Vexamos outros aspectos temáticos que destacan arredor deste tema, que contribuirán, sen dúbida, a esclarecelo.

No relato “O avellón” o autor califica ao fillo meirande como “Aquil novo Hamlet” (Ferrín, 1954c) no momento en que se converte en vítima do ritual que el mesmo viña de arrincar. A identificación do fillo coa personaxe do príncipe de Dinamarca achega á trama as nocións de vinganza, de corrupción, de dúbida, de loucura e, por suposto, de complexo de Edipo. A universalidade das personaxes/traxedias shakeasperiana (*Hamlet*) e sofocleana (*Edipo*) serviría e quizais abondaría para corroborar a asimilación da figura paterna coa do monarca protector / dominador simbolizado no cetro, que o fundador da mitocrítica entende como parte do proceso de elevación, de verticalidade:

Le sceptre est l'incarnation sociologique des processus d'élevation. Mais ce sceptre est également verge. Car il semble bien qu'il faille adjoindre à l'élevation monarchique la notion oedipienne de Dieu Père, de Dieu grand-mâle (Durand, 1992: 152-153).

A fonte do conflito en “Licor-café” queda moito máis clara desde o enfoque filial: o fillo namorara da segunda esposa do pai, da súa madrasta, na que quizais subxace unha figura eufemística da figura materna, como a de locasta. Aínda que tamén cabería interpretar esta loita pola figura feminina como unha metáfora da loita e da toma do poder, arrebatándoo, sendo a muller unha metáfora do “territorio conquistado”.

Ofrécense tres perspectivas da historia que son incompatíbeis e que se contradín entre si; este recurso obriga ao lector a tomar unha distancia e a valorar os tres discursos por separado e recompoñer a historia, que se ofrece fragmentada desde cada perspectiva. As tres versións do triángulo amoroso que se van subministrando no relato coinciden en que a relación de agresividade non é bidireccional, senón que parece aflorar desde o fillo cara o pai, dándose o pico máximo de tensión no velorio de Rosa, a madrasta, no que ambos están

enfrentados –literalmente– e que remata con Martiño ameazando a Celso cun coitelo:

En tallos baixos, cada un nunha banda da cama, sentábanse ergueitos, de mans nos xeonllos, Celso e Martiño dos Rousos, circios e pétreos.[...] Fronte a fronte, co cadavre, que parece debuxar un sorriso de bulra, entre os dous, pai e fillo fítanse cun lume perforador que aterra. De inicio, o Celso séntase de medio lado, por disimular, no borde dunha arca. Escomenza a proferir verbas aguilloantes contra do Martiño [...] Martiño que, anguriado, limpa a baba do bico, cos ollos alagados de bagullas considera a figura iracunda do pai, corre ao taller por unha coitela de zapateiro [...] o Martiño ameaza ao seu pai cun longo esgutiño nas gorxas. [...] Con Rosa finada polo medio, pai e fillo desafíanse cun odio sen lindeiros (CN, 99).

Só no discurso do fillo se apela ao pai morto como “o tío Celso dos Rousos” (CN, 96) e “o Tío dos Rousos” (CN, 98), dato que, volvendo a ollada ao Hamlet, situaría ao pai nas coordenadas de tío, de rival, desposuíndoo non da consanguinidade, senón exclusivamente do feito da paternidade. Existen estudos antropolóxicos sobre o avunculado que poderían achegar outras lecturas psicanalíticas, mais que quedan fóra do obxectivo desta investigación. Neles ofrécese unha explicación da importancia da figura do tío, máis particularmente debido á máis alta frecuencia, da participación do tío materno, na educación dos rapaces.

En canto aos motivos deste conflito paraedípico cabe sinalar que, na segunda versión, a de Pepe Coello, o amigo do pai –que, quizais como se apuntou antes, sería equiparable á versión póstuma do propio pai– insístese no tema da “cegueira” do pai. O vello Celso dos Rousos descobre a situación á que fora cego durante tanto tempo e, mesmo se di que termina a súa vida perdendo a vista, literalmente, antes de se suicidar, nun evidente paralelismo coa figura de Edipo, de xeito que se presenta unha asociación invertida de Edipo co pai e non co fillo.

Esta historia do amor entre a madrasta fermosa e o fillo entangarañado tamén se redobra na biografía do escritor Seida Sokoara, no relato “Calidade e

dureza”⁷⁶ (AA, 60), pero naquel relato insinúase a compracencia paterna, mesmo unha intencionalidade para que ao fillo lle fosen desvelados os praceres do xineceo, compracencia que non parece ser posible na historia de “Licor-café” (CN).

O certo é que na tradición grecolatina a historia de Edipo non é a única na que o fillo aparece como asasino involuntario do propio pai⁷⁷. Altémenes remata sendo “engulido pola terra”, e este “engulimento” final lembra ao do conto “Licor-café” (CN), no que o fillo é “engulido pola noite”⁷⁸. A noite e a terra, exercen, nos dous relatos, de eufemismo da morte.

Polo tanto, neste contexto, o feito de que o berce (nacemento) está estreitamente relacionado co cadaleito (pasamento) tería unha lectura ctónica asociada co principio feminino mai-terra-continente (Durand, 1992: 270), que quizais nunha lectura extrema se podería interpretar como unha morte (volta ás orixes) que proporciona a oportunidade de “renacer”. Pero ¿como solucionar esta relación co aspecto masculino, coa paternidade?

A relación das emocións e dos sentimentos das personaxes coa luz e tamén co son –polo tanto, cunha impronta fundamentalmente sinestésica– verifícase no fragmento subseguinte do relato. A letra grosa remarca os motivos que nesta escena só incumben ao tema da visión: cegueira / luz ⁷⁹; e o subliñado remarca os motivos de silencio (que acaba afogando ao pai) / son (que emite o fillo)⁸⁰:

⁷⁶ Este relato analízase detidamente no apartado 4.3.2.

⁷⁷ A semellanza doutros engulimentos na tradición clásica, nos que a noite e a terra abisal son equivalentes: Cateo tamén tiña tres fillas e un fillo chamado Altémenes. Como un oráculo predixo que morrería a mans dalgún dos seus vástagos, Altémenes e unha das súas irmás marcharon a Rodas, para evitar o cumprimento do agoiro. As outras dúas irmás, que ignoraban o oráculo, foron entregadas polo pai como escravas a uns viaxeiros. Cando Cateo chega a vello decide ir buscar aos fillos para lles entregar o reino. Chega a Rodas e, confundido por un ladrón, é lapidado polos pastores. Os ladros dos cans impiden que poida explicar quen é. Altémenes remátao e, cando se decata que cumpriu co oráculo, é “engulido pola terra”, sorprendentemente, a petición propia (Grimal, 2009: 92).

⁷⁸ Tamén a noite engulirá aos dous mozos protagonistas de “Medias azuis” (ARR), mais as circunstancias son ben diferentes.

⁷⁹ Que Arias López (2005, 60) detecta noutro nivel narrativo (o cuarto da difunta).

⁸⁰ Ditas marcas son miñas, por mor de sinalar e diferenciar os dous motivos sensoriais que, lonxe de ser antitéticos, si que funcionan contrapoñendo as dúas posturas, polo que se trataría aquí

É entón cando é acordado do seu soño malencónico cun silencio de fogo, e **olla** ao fillo coa coitela na man despedindo xenreira polos **ollos**. Comprende, nun **alustre**, a situación prá que tiña sido **cego**, esconde entón os **ollos** nas mans para a súa dobre disgracia. Non fala. Deixa que o Martiño dispare os seus insultos irrepetíbeis por riba do leito de esperma e almidón da esposa moza, da tan ben amada, até que o fillo ferido **se perde na noite** cun esgutío que contén promesas de vinganza e o rancor mais fero e ácido contra o seu pai fodedor. Pai que, desnordeado, iría **esmorecendo** aos poucos, perdendo saúde e mesmo a **vista do ollos**. Finalmente, xa o sabían os tres homes presentes na cociña, o Celso dos Rousos pendurárase dunha trabe, facendo un nó corredío no pescozo con material de facer os mallós dos zocos (CN, 103).

Grazas ás marcas do texto e dunha ollada rápida, podemos constatar como, nesta versión do “amigo” do pai –que, como vimos de explicar, cabería interpretar como a perspectiva máis próxima á que podería achegar o defunto– o pai é un *receptor* dos berros, das olladas e da xenreira do fillo, que sería o *emisor*. Pero, unha nova lectura serve para demostrar, de novo, que se trata dun conflito bidireccional, nunha pugna na que se aprecia dobre dirección, a do pai → fillo e a do fillo → pai, sendo o fillo luz-son que acaba engulido pola noite, e o pai silencio-cegueira, agás un relampo que o fai consciente da situación.

Durand (1992: 171) sinala que a vista e o ollo son elementos isomorfos do disco solar e tamén da transcendencia divina. No texto ferriniano, a comprensión da situación chégalle ao pai nun “alustre”. Ese lóstrego que ilumina a conxuntura equivale ao cénit solar, a partir do que o pai empeza a perder a vista literalmente e, igual que o disco solar no lusco-fusco, a “esmorecer”. O fillo, mentres, pérdese na noite. Así, Ferrín estaría situando ao pai nunha coordenada diúrna, solar; mentres, o fillo, por contraposición quedaría orientado cara ao eido do nocturno. Para Durand, a figura Pai, daquela, enmárcase dentro de esquemas que remiten a conceptos como a “diferenciación”, mentres que a figura Fillo remite á idea de “progreso”⁸¹.

dunha estrutura diúrna, en relación á narración, non ás personaxes que, como se verá, pai e fillo quedan adscritos a diferentes réximes da imaxe.

⁸¹ Hai que sinalar que esta disposición ferriniana cadra co “Clasificación isotopique des images” (Durand, 1992: 506-507), anexa nesta tese, na que o mitólogo sitúa literalmente o sintagma “o Ollo do Pai” na estrutura “Esquizomorfa ou Heroica”, na que o reflexo dominante é o postural e

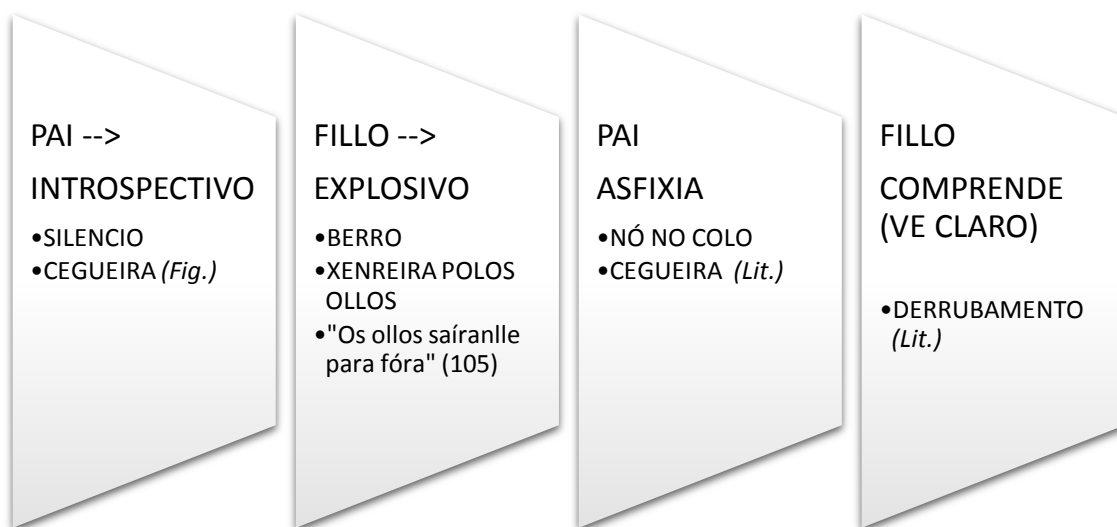
O suicidio do pai (que, por outra parte, en realidade, é o principio do relato, polo que volta a estar presente a noción de circularidade⁸²) ten moito que ver coa actitude decadente que se vén suxerindo; o fillo é quen de crebar aquel silencio do velorio para, final e literalmente desaparecer “engulido pola noite”, mais sen deixar de proferir ameazas de vinganza; esta escena suxire a voz desafiante do fillo perdurando nunha “dobre noite” da escuridade e da morte. O pai, que no momento da morte de Rosa xa se nos presentara como un vello, vaise murchando de vagar, perdendo a saúde e mesmo “a vista dos ollos” progresivamente ata chegar ao finamento. Un novo e significativo redobramento preséntase na actitude do pai sobre a cegueira e tamén sobre o silencio. O nó de aforcado non fai máis que reafirmar aquel silencio que xa se viña anunciando no preámbulo e que, de xeito case inevitable, nos leva a pensar na Esfinxe⁸³, que orixinariamente mataba ás súas vítimas asfixiándoas, e non coa mirada nin coméndoas. Así teríamos dúas imaxes baseadas no elemento auditivo: o fillo, transmutado en berro e o pai, en silencio. No campo visual dáse unha dobre inversión das posicións iniciais luz / escuridade: mentres o pai esperta da “cegueira” simbólica cun “lostregazo”, coa marcha do fillo, a morte da segunda esposa, a evolución da vellez, etc. vai “esmorecendo” ata perder a vista dos ollos,

onde os principios de “*exclusión*, de *contradición*, de *identidade*” xogan a pleno, dentro do esquema verbal “distinguir”. Tamén coincide a situación do “Fillo” coa clasificación durandiana, posto que esta figura aparece localizada dentro da táboa Réxime Nocturno da imaxe, que está dividida en dúas estruturas: “Sintéticas ou Dramáticas” e “Místicas ou Antifrásticas”. O Fillo encáixase dentro da primeira delas, xustificada na representación diacrónica que relaciona as contradicións polo factor tempo. Aquí o principio de *causalidade* rexe en tódalas súas formas, especialmente *final* e *eficiente*, e na que o esquema verbal principal é “Relacionar”, e dentro del, “Madurar, progresar”.

⁸² A noción de circularidade –incluíndo calquera das súas variantes, como a *espiral*– están presentes con profusión nos textos ferrinianos, tanto na forma (relatos circulares) como na simboloxía, segundo se poderá comprobar ao longo deste traballo.

⁸³ A Esfinxe parece encarnar un principio feminino (¿quizais da deusa antiga?), xa que foi enviada por Hera para castigar a Laio polo rapto de Crisipo e represéntase normalmente con corpo de leoa e cabeza de muller. Os seus enigmas fan referencia ao tempo e ao *pé*, e tamén se relaciona co alento vital, xa que mataba afogando: “*Esfinxe* significa *estranguladora*, y en el arte cerámico etrusco se la representa habitualmente agarrando a hombres o de pie sobre sus cuerpos tendidos, porque solo se la veía completamente al término del reinado del rey, cuando le cortaba la respiración. Cuando fue sobreesida como gobernanta del año por Zeus o Apolo, esta convención artística llevó a asociarla en Grecia con la enfermedad y la muerte, y a que se la describiera como hija de Tifón, cuyo aliento era el malsano siroco” (Graves, 2016: 548). Vid. ANEXO 2, Figura 1.

como unha metáfora da perda da vitalidade; o fillo, que en plena confrontación co pai cuspía “xenreira” polos ollos, é “engulido” pola escuridade da noite. A cegueira inicial, que era figurada e froito da obcecación ou da confianza cega, esvaece nun relampo feito que seguidamente, de vagar, dá paso a unha *incorporación* sintomática na persoa do pai que, non só vai ficando cego, senón que tamén “vai esmorecendo”, vaise apagando nel a luz da vida, tal esmorece a luz do día, como se o feito derradeiro de se pendurar na trabe fora unha consecuencia natural desa decadencia trágica. Cando morre o fillo do relato “O avellón”, os seus ollos tamén quedan “vidrosos e sen lús” (Méndez Ferrín 1954c). O raio iluminador que produce unha visión clara –tanto no pai coma no fillo– precede sempre a un derrubamento.



Esta sucesión de acontecementos / sensacións podería resumirse no esquema seguinte. Ademais do tema do velorio, podemos observar que os dous

contos –*O avellón* e *Licor-café*– comparten dous trazos desacougantes que están relacionados entre si:

1) *A ausencia de mulleres.*

Esta ausencia é sinalada abertamente polo narrador extradiexético en “*Licor-café*”. No conto “*O avellón*” as únicas mulleres que se mencionan son as carpideiras, polo que só se poderían considerar como personaxe con función colectiva e coral.

2) *A caída / morte do fillo.*

En ambos contos os fillo do finado acaba “sucumbindo” por distintas circunstancias perante a concorrencia de veciños no velorio do pai morto, como se a morte do proxenitor supuxera a esterilidade automática da estirpe propia.

1) *A ausencia de mulleres, sobre todo, da figura materna.*

Esta ausencia feminina debe ser tan necesaria para que a historia se desenvolva de tal xeito, que é sinalada abertamente polo narrador extradiexético en *Licor-café*, ao pintar a escena, no comezo do relato: “Vilar de Rei, 1910. Pola troneira e un chinelo, derrúbase sobre unha cociñas sen mulleres a luz crepuscular” (CN, 95). No conto *O avellón* as únicas mulleres que se mencionan son as carpideiras e non revisten máis importancia que a testemuñal, xa que non contribúen na acción do relato máis que como detalles que poderían engadir indicios de verosimilitude ou servir como referentes á tradición etnográfica real. A figura das choradeiras tamén está presente no velorio de Rosa, no que estoupa o altercado que orixina a traxedia (CN, 98). A pouca información en torno á mai adminístrase de tal xeito que no relato máis antigo non só ignoramos absolutamente todo sobre a figura materna (mesmo se está viva ou morta), senón que tamén todo se

ignora da fonte da tensión entre o pai e o fillo. Só sabemos que o pai está morto e que o fillo exterioriza unha actitude enigmática e anómala.

Malia ser sinalada esta ausencia de mulleres dun xeito explícito en *Licor-café*, a presenza dunha circunspecta Rosa –unha presenza que destaca pola súa discreción– serve como pretexto para establecer o enfrontamento entre os dous homes da casa, ou mellor dito, o pretexto para o estoupido do conflito na relación entre fillo e pai.

Rosa carece de voz propia, posto que está morta, e as súas verbas, que reproducen as personaxes do conto, están manipuladas pola particular visión de cada un deles, exposta desde cadansúa perspectiva para persuadir á audiencia ou a si mesmos do que están a dicir. Se cada unha das voces encarnase un punto deste triángulo amoroso, como antes se propuxo, poderíase pensar que a voz do pai, de Celso dos Rousos corresponde coa do seu amigo Xosé Coello; eventualmente, sería a voz do hipotético amante de Rosa, Camilo dos Fandelos, a que explica a historia desde a perspectiva da defunta. Esta lectura do alegato de Camilo explicaría o “derrubamento” de Martiño, posto que estaría concedéndolle o mesmo creto que si falara ela.

Pero, en todo caso, trátase de insinuar ao longo do texto a condición de Rosa como a dunha madrastra arribista que, no fondo, non chega a usurpar o posto materno, xa que Martiño aduce que sempre a ve como unha “igual”, malia que hai indicios no parolar deste personaxe de que realmente ve a Rosa como un obxecto, posto que en dúas ocasións se refire a ela como se se tratara dunha boneca (os destacados son meus):

Coma unha sorte de peculiar irmanciña *que as fadas lle trouxeran*. Unha irmá de sorrir constante e impreciso, coma o dunha *boneca de china* [...] O Martiño dos Rousos abriña moito os ollos pra contemplar como a *boneca*, sen alterar o aceno, sen casi se mover en aparencia, facía as camas, eliminaba o po, cociñaba, forneaba, ía ao monte e voltaba carregada de candeas e de guizos, lavaba pontual as roupas, puña cada cousiña no seu sitio, sentábase finalmente en silencio no patín, a escoitar o rumor humanal do regreso dos carros, dos labradores á vila, nos tempos do labor da sementeira (CN, 96).

Da mai de Martiño non sabemos nada en absoluto. Por esta razón, cabe insistir na ausencia total da figura materna, igual que ocorre no relato “O Avellón”, no que tampouco se chega a mencionar nin sequera se a mai está viva ou xa morreu, o que, a priori, deixa un baleiro case inexplicable sobre unha esvaída figura materna que só pode responder á unha acción deliberada do autor de que non haxa na escena ningunha personaxe que poida xogar este papel.

Para ir pechando por agora este asunto, semella oportuna a mención do dito popular recollido por Antón e Mandianes no libro *O ciclo da vida*, estudio que vai dedicado, entre outros, a Méndez Ferrín. Nel parece que se resume unha sociedade cuxa estrutura se vertebra nun sistema de pensamento fortemente patriarcal, no que a figura materna adquire unha dimensión secundaria, respecto da do *pater*.

Morte de nai

Casa non desfai;

Pero si a do pai (Antón e Mandianes 1998, 113).

Quizais esa é unha das pretensións do autor, facer notar mediante un recurso de baleiro extremo, a ausencia desta figura como premisa básica para a disposición do conflito.

2) A caída / morte do *fillo*, como consecuencia da morte paterna.

Comprobamos, xa que logo, que en ambos contos o fillo do finado acaba “sucumbindo” por distintas circunstancias perante a concorrencia de veciños no velorio do pai morto, como se a morte do proxenitor sumada á ausencia dunha figura materna supuxera a fin automática da estirpe propia, equivalente á esterilidade.

Ambos relatos rematan, daquela, coa “caída” do fillo. O sacrificio do fillo, induce a pensar, mesmo inconscientemente, no ritual cristián da inmolación do Fillo, sistema relixioso subsidiario tamén dunha concepción patriarcal da sociedade. Segundo esta doutrina relixiosa, cabe albiscar no pasamento do Fillo, entre outras posibilidades, un significado sacrificial de alto valor, pois nada

menos que grazas ao seu sufrimento e morte a Humanidade queda redimida. Un sacrificio no que o Fillo (Durand, 1992: 348 ss.) –ao fin e ao cabo, parte do Deus cristián, que está formado por unha Trindade de persoas– carga cos pecados da Humanidade e accede a morrer na cruz para redimilos. É o Cordeiro de Deus, o *Agnus Dei*, sacrificado para conceder a vida eterna, a salvación suprema, aos seus fieis. Ao parecer, as raigames do culto cristián afondarían en vellos ritos mitraicos, nos que o sacrificio de certos animais tamén propiciaba a inmortalidade e a liberación da enerxía xeradora. Se cabe a interpretación desta morte / caída como un sacrificio, ¿que posibilidades interpretativas nos ofrece esta temática da *morte do fillo* na obra de Méndez Ferrín? Esta explicación na que o mitema do conflito paterno-filial se relaciona co aspecto sacrificial forneceria a relación que se esboza deste mitema co mitema que se analiza no seguinte apartado e que corresponde co “sacrificio”. A relación entre estes dous mitemas xa se declarou manifesta na introdución deste capítulo, en canto que ambos mitemas reflicten certos aspectos temáticos relacionados coa morte, coa dor, coa prisión, en fin, coa decadencia, e que neste traballo se catalogan como “mitemas involutivos”. Por outra parte, esta ligazón entre mitemas tamén engade corporeidade a un nexo profundo entre tódolos mitemas estudados: o mito subxacente.

Desde o punto de vista hermético da alquimia, o Fillo conserva as valencias feminina e masculina, e, grazas a esta dobre condición da androxinia, ostenta o papel de *mediador* (Durand, 1992: 344), como de mediador é o rol que xoga Cristo entre o Deus Pai e a humanidade. A lectura desta “morte do fillo” como unha redención colectiva é moi tentadora se se ten en conta a sólida e omnipresente intención política do autor ourensán, que permitiría traducir esta trama nunha determinación de ruptura co pasado, coa tradición, encarnada no pai. Se así fora, non significa que sexa consciente, senón que a estrutura subxacente respondería a que a “morte” do fillo sería simbólica, e comprometería a unha transformación profunda, sexa revolución, sexa renovación, quizais trasladado ao dominio de “morte da infancia –entrada na idade adulta”. Mais nestes aspectos abondaremos máis adiante, no apartado seguinte, consagrado ao motivo do “sacrificio”.

Outra posible inflexión significativa deste conflito atávico podería esclarecerse á luz das teorías que Sir James Frazer plasmou no seu colosal

traballo titulado *The golden bough* (1890) no que explica o por que do crime cerimonial do rei do bosque. Un ritual ao parecer fundado nada menos que por Orestes, e no que se estarían a reflectir os restos dunha sociedade extinta e rexida polo matriarcado, na que a princesa/raíña (neste caso, a deusa Diana) que é quen posúe a soberanía, debe casar cun estranxeiro. O espírito do bosque, entón, vinculábase co dito rei e del dependía a riqueza (a fertilidade) do reino. Tamén Robert Graves (1985b), no seu famoso ensaio titulado *Los mitos griegos* diserta sobre a sucesión matrilineal na antiga relixión prehelena na mesma liña que apuntaba Frazer, pero transformando o seu argumento, ao completalo cos aspectos femininos que levaba tempo traballando en *A Deusa Branca* –para Graves máis básicos– que Frazer ignorara. Así, sería a Orestíada o mito que clausura aquela antiga tradición, na que a figura da nai era a cerna da estrutura familiar e por cuxo crime as Erínias perseguen a Orestes, e o que lexitima unha nova liña de sucesión patrilineal:

Puesto que todos los reyes tenían que ser necesariamente extranjeros que gobernaban en virtud de su casamiento con una heredera al trono, los príncipes reales aprendieron a considerar a su madre como el principal soporte del reino y al matricidio como un crimen inimaginable. Se les criaba de acuerdo con los ritos de la religión anterior, según la cual el rey sagrado había sido engañado siempre por su esposa diosa, muerto por su heredero y vengado por su hijo; sabían que el hijo nunca castigaba a su madre adúltera, quien había actuado con toda la autoridad de la diosa a la que servía (Graves, 1985b: 41).

A presenza desta figura do Pai-Rei está fondamente imbricada no imaxinario europeo e, por suposto, tamén no ferriniano. En *Estirpe* (1994), no poema “Don García, Rei”, adicado por tanto ao rei que representa o final dun período de independencia, como último Rei de Galiza, preséntase desde a perspectiva dun neno que é acariñado polo Pai maiúsculo (rei), visionario das súas tribulacións futuras que o sitúan en paralelo coa cegueira de Edipo pola escuridade real que o rodeou nas décadas de cativeiro a que o condenaron os irmáns usurpadores do seu reino (o destacado é meu):

Lembro agora o estío o estío

Cando sobre o país non sei cal
Porque fora neno e mozo de país en país
Había nubes de ferro e parara o vento
e os homes chantaban as tendas e o Pai sentábase no escano
moi obrado con figuras de outros reis
e púñame a mao na testa e ollábame grave
e ollaba pra min como sabendo aquilo horroroso
que ía acontecerme aquilo coma couza que rilla a alma
entón era pois un verao no que o trebón ía de nube en nube
a chan que percorríamos parecía un mar pardo
e os *lóstregos* choutaban de contino en seco tiñabamos sede
e cheirabamos agre e *o Pai sabía que de entre todos os reis*
eu sería o máis cego
pois estaba destinado a morrer privado da luz do sol [...] (Méndez Ferrín,
1994: 103).

A combinación destas premisas (morte do pai, ausencia da figura materna e caída do fillo) volve a suxerir o tema da decadencia e da fin da estirpe, cando esta carece do valor feminino, invertindo así Ferrín o mito das Idades, onde co advento da muller (Pandora) chegan o mal e as doenzas. Coma se dun ecosistema infértil se tratara, a combinación pai (antecedente) e fillo (descendente) non é frutífera se non está acompañada dese aspecto que, evidentemente, o autor mesmo induce a botar en falta, nese hipotético “mundo sen mulleres” que expón. No apartado que se consagra ás figuras femininas neste mesmo traballo, poderase observar como, na narrativa de Ferrín, estas figuras están investidas dos valores positivos que aquí faltan, entre os que cabería salientar, por poñer algún exemplo, a afouteza para a defensa da memoria colectiva e da dignidade, a capacidade de produción e indagación, a evolución, e mesmo tamén a soberanía territorial.

O ocaso dun pobo tamén parece ir asociada á decadencia da estirpe, no relato “O dique de area”, no que se narra a beleza da derrota desde a perspectiva do rei que sabe feble ao seu fillo “entangarañado e seco” (POH, 115).

Vexamos como a conxunción pai-fillo tamén reverbera noutros contos na produción ferriniana, e ilustran matices desta idea que vimos de expoñer, se ben

carecen dunha correlación tan obvia como esta que se resaltou entre “O avellón” e “Licor-café”.

4.1.2. O paso a idade adulta: a cidade e a loucura.

Unha póla na evolución da relación paterno-filial poderíase caracterizar polo momento en que o fillo sae por vez primeira da casa materna/paterna, pero aínda é dependente da economía familiar.

No imaxinario galego é tamén un lugar común a iniciación da rapazada como estudante en Santiago, cidade que fóra o embigo académico galego ata a descentralización da universidade fóra da capital de Galiza. A vida de estudante, ademais de fornecer á persoa do seu título académico e do acceso ao universo do coñecemento e da ciencia, en virtude desta concentración en Santiago de Compostela, proporcionaba a experiencia da independencia do fogar materno e paterno, o que, xa de seu, comportaba unha importante vía cara ao desenvolvemento individual que entendemos por maduración.

Así, a cidade universitaria xoga un papel de “espazo mediador” entre o neno e o home, entre a potencialidade e o acto no proceso de individuación. Certos vestixios desta experiencia vital poden ser interpretados como iniciáticos, mesmo no sentido máis literal do termo, posto que é un paso á idade adulta. E non só no imaxinario de Méndez Ferrín, senón tamén no imaxinario galego.

Quizais pola importancia que esta experiencia vital tivo na vida do propio Ferrín, o autor de *Vilanova dos Infantes* non aforra escenas e tramas que teñen lugar nestas circunstancias, agora ben, con diferentes matices, aínda que nalgúns casos non é relevante a cidade na que transcorre a acción, para poñer o foco na importancia da propia experiencia de separación respecto aos pais e apertura a novos xeitos de entender a vida, como se pode inferir do contacto co entorno universitario ou con novas amizades.

Nos relatos de Ferrín, a estancia na cidade universitaria podía tamén delongarse, aínda que fora para rematar, como nalgúns casos se reflicte, en traxedia⁸⁴. A continuación revísanse os relatos que tratan sobre algún aspecto

⁸⁴ A mesma visión escura de Compostela se pode interpretar da súa novela *No ventre do silencio* (Acuña, 2002: 272-277).

desta temática mediante unha enumeración deles, na que se inclúe un apunte do argumento de cada relato.

O primeiro dos contos no que aparece esta temática é o relato “Chumbo e mortes” (1954b), cuxo título parece anunciar un *western*, antes que unha historia nas montañas galegas. Porén, este relato analizarase no apartado final 4.1.3, consagrado ao fillo “salvador” do pai, posto que é o morgado o que toma o mando da facenda perante un ataque de bandoleiros, que logra sufocar.

4.1.2.1. “Os ollos de Kelma” (POH).

Na narración “Os ollos de Kelma” (POH), os protagonistas son precisamente dous estudantes que viven naquel ambiente de bares e pensións baratas, reflexo dun entorno que ofrece unha contraímaxe do mundo universitario en espazos pobres e que mostra unha nova realidade de finais dos anos cincuenta, co acceso das clases populares aos estudos universitarios e o subsecuente proceso de ascenso social a través do estudo. A trama está situada nunha cidade imprecisa, con elementos propios dunha cidade real pero tamén con trazos moi simbólicos que non poden, senón, ser irrealis. O argumento sostense nunha acción moi sinxela e sintética que incide na sordidez dese mundo: un encontro de dous estudantes con dúas prostitutas no que se introduce un elemento surrealista que confronta os protagonistas co horror e lles impide consumir unha acción que podería considerarse iniciática. Esta iniciación non é no amor, aínda que o sexo é o pretexto para que se dea, senón que abre outras lecturas. Por unha parte, podería ser unha iniciación na explotación do máis feble e na mercantilización dos afectos; mais por outra, supón a consciencia de formas e forzas ata agora descoñecidas, un descubrimento dun aspecto da vida que resulta terrorífico. Os presuntos personaxes “febles” nun principio serían Kelma e a súa amiga. Pero Kelma remata por sorprenden e amedrentar tanto á amiga como aos estudantes, que escorrentan arrepiados. O arreguizo que esperta a escena na casa de Kelma ten moito que ver tamén coa morte, se é que directamente non está representada na moza.

O certo é que a medida que se vai desenvolvendo o relato, o lector asiste a unha historia de esquema antitético, que oscila entre unha simboloxía ígnea e espectacular⁸⁵ (representada polo brillo e a palabra) e unha nictomorfa⁸⁶ (a malignidade que se respira na casa de Kelma).

Ferrín prodiga a súa expresividade retórica en aspectos como a simboloxía cromática que, non só resulta espléndida neste relato, senón que se desprega xenerosa por toda a súa obra, e que reclamaría un estudo particular.

O autor xoga co lector, amosándolle dous aspectos contrapostos da cidade, dous mundos separados nos que a bisagra entre un e outro se atopa na personaxe feminina, en Kelma. A trama vai transcorrendo desde unha cidade rexida aparentemente polo poder da palabra, materializado o verbo nunha ebúrnea torre enmarcada entre o chan brillante e vermello e un ceo azul (¿casualidade que sexan as cores da estreleira galega, a bandeira da independencia de Galiza?), e a casa de Kelma. Ferrín entretense en describir minuciosamente as rúas e a Praza da Torre Branca⁸⁷, lugar da cita:

A Praza da Torre Branca tiña unha torre branca no meio, emporiso a xente –vendo a torre branca que a praza tiña no meio– chamáballe asín, como se deixa notar polo nome. Era un turreiro liso e brillante ao sol, nas baldosas brunidas que faguían seu chao. E máis era unha gloria mirar –ao solpor– tódalas baldosas vermellas e, se cai, o agallope señor de un poldro de cascos dourados a espellar a lus vermella do horizonte á baldosa, da baldosa aos cascos e dos cascos ao ademirado contemplador da praza, lisa e cha, da Torre Branca, con cabaleiro de estampa. E a branca torre de marfín vello, rancio e marelote, cos arquiños cegos de traza lombardesca e barroco balcón dos discursos, co seu atril de ter os papeis o dux, en ferro forxado e retorto, parecía –de aspecto xeral–

⁸⁵ Vid. Durand (1992: 162-178).

⁸⁶ Vid. Durand (1992: 96-122), especialmente en relación á *femme fatale* (1992: 103-110).

⁸⁷ A Torre Branca lembra á torre na que se pechou Lorelai:

“-[...]¿Vedes aquíl cilindro que se olla ao lonxe?

-Si..., ¿que é?

A obra..., a obra de Lorelai... Ela quixo ter unha defensa e fixo a torre. Fixo unha torre de marfín de oito metro de outura, e fechouse nela. A torre só tiña unha xanela, pequeniña, minúscula, e por ela sorría Lorelai [...]” (Méndez Ferrín, 1993¹⁹⁵⁸: 57).

coma un branco dedo de doncela, en escala maior, sinalando un albo camiño contra o ceo azulina.

Os dous estudantes –Maong e Hen– avanzaron no intre do apagamento do solpor pola praza da palabra. Os tacón das botas faguían un ruído seco, na baldosa incendiada, que logo reflexaba a Torre Branca, proxectándoo ao ar tépedo. Pararon na porta da Torre, e sentáronse nas esqadeiras de mármore (POH, 37).

O humanismo, a través da intelixencia, a arte e a palabra semella gobernar sobre unha cidade (que quizais evoca a algunha italiana, pola aparente factura renacentista e pola mención do “dux”) na que a luz reverbera de tal xeito que case é imposible non pensar no lume purificador e na chispa creadora, preservado baixo un ceo azul, que implica tamén pureza e honestidade, e, no medio a cor ósea do almafí da torre coma “dedo de doncela”, templo da palabra. Toda esa pureza suxerida contrasta coa inquietude que esperta a casa de Kelma, sita nunha “rúa excéntrica”. A trama vaíse desprazar non só no espectro cromático, senón tamén dun xeito topográfico, desde a capitalidade que suxire o embigo do mundo, onde Durand afirma que se sitúa o templo (Durand, 1992: 281), do *omphalos*, á marxe do mundo. Este tránsito faise despois do solpor, xa dentro do ámbito nocturno:

Hen, Maong e mais Nina entraron cunha molesta sensación de carácter indefinido. Pasaron a unha sala cunha mesa redonda, vernizada e lisamente negra. Kelma puxo unha lámpada vermella no medio da mesa. Os invitados sentáronse de arredor da mesa negra, cos nervos enveleñados [...]

Ela ceibou unha gargallada deixando ver a dentamía podre. a luciña vermella no medio da mesa negra era coma un sinal de perigo [...]

E sacou un ollo e diullo a Maong, e sacou o outro ollo pra llo estender a Hen. As órbitas de Kelma ficaron baleiras e negras (POH, 38).

As cores do interior da casa de Kelma son o negro e o vermello. Estas pigmentacións nocturnas, perigosas, insanas, confirman a natureza non humana,

pode que demoníaca, de Kelma. Kelma é unha criatura sobrenatural monstruosa, case ogresca, cuxo cometido, quizais, sexa castigar a superficialidade dos dous rapaces. O dentame podre é un dos signos de advertencia da súa natureza. Todos os signos presaxian a loucura momentánea que provoca a visión estarrecedora das órbitas baleiras e negras dos ollos de Kelma, prefiguradas tamén quizais no gran ollo que preside a escena, que é a mesa redonda e negra cunha lámpada vermella no centro.

A luz do sol do día seguinte xa non é coma antes, reverbera si, pero dun xeito “misterioso”, quizais facendo patente que a visión dos rapaces que pasaron por casa de Kelma nunca volverá a ser igual:

A meiodía seguinte estaban Hen e mais Maong comendo no bar. O sol de primavera faguía ledos, pro misteriosos sinás das culleres prás xerras e das xerras prás gafas dos dous estudantes (POH, 38-39).

Esta mesma atmosfera urbana impregnada de sordidez e de horror, aínda que desde outro prisma ben diferente, moito máis realista, é tratada no conto “Un chinche durme no teito” (CF). O protagonista é un estudante que vive na pensión Míguez e que, progresivamente, vai entrando no universo da loucura. O ambiente do relato esbózase con frases como a seguinte: “Un estudante en Compostela pode optar por xogar ao chinchón, beber moito ou suicidarse” (CF, 73), frase da que atopamos ecos, quince anos máis tarde⁸⁸, no principio do poema inicial de *Con pólvora e magnolias*:

En Compostela pode un home
Escoller óboe e docísimo cor ao contrapaso,
Decair nos tremedoiros
(VIBRA, CORAZÓN GASTADO!),
Tenra especie de prantas espiráis
E añauca ou seixo de xogar antre os dedos.
(Méndez Ferrín, 2001: 55).

⁸⁸ O relato “Un chinche durme no teito” foi publicado en 1961 en *O crepúsculo e as formigas*, mentres o poemario *Con pólvora e magnolias* data na súa primeira edición de 1976.

Entre o poema, publicado en 1976, e o relato, que saíu do prelo en 1961, hai un intervalo de 15 anos .Aínda que ambos se enmarcan no ambiente universitario de Santiago de Compostela dos anos 50-60, tamén estriba unha gran diferenza: mentres que o relato está escrito baixo a Ditadura franquista, o poema pertence a unha época ben distinta; sabemos que foi publicado no marco da democracia incipiente, en 1976. Esta diferenza temporal inviste de esperanza no poema aquel “decorado mítico” –como expresaría Durand– do relato breve.

Un pouco máis adiante volverase sobre este relato e explicarase dun xeito máis amplo este devalar á decadencia que experimenta o protagonista que, pouco a pouco, vai penetrando na escuridade da loucura. Mais é moi suxerinte que este tránsito se dea fóra da casa, das orixes, desenraizado do fogar parental nun momento de busca ou consolidación da identidade propia como suxeito, coa disolución na insania como posibilidade alternativa a esa consolidación do eu, que fai pensar que, no imaxinario ferriniano, este proceso de iniciación conduce ao horror e á frustración.

4.1.2.2. “Morrer en Laura” (CN).

O medio universitario, ou o que é o mesmo, o feito de experimentar un proceso que implica unha mudanza na persoa, como supón a formación académica nun lugar fóra do fogar, sexa Compostela, sexa Ourense, sexa Vigo, (que comporta un cambio de rol bastante importante debido á ausencia dos pais, a novas relacións con parellas, amigos e colegas, un progreso educativo, etc.) parece reflectirse nos dous mundos de “Morrer en Laura” (CN), que segundo expresa Ferrín no “Epílogo” do libro é “a historia de duobus amantibus, imposíbel sempre” (CN, 127). Esta cita fai referencia á novela *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, quen posteriormente foi máis coñecido como o Papa Pío II. Nesta novela relátanse os amores entre Lucrecia e Euríalo cun ton fortemente erótico, debedor da tradición clásica (da que era paradigma *Ars Amandi*, de Ovidio) e do estilo bocacciano, máis achegado ao seu tempo, non exento de aguda crítica social, se temos en conta que se trata dun Papa:

Hay muchos grados de nobleza, Mariano mío, y está claro que si buscas el origen de cualquiera de ellos, no encontrarás ninguna nobleza o pocas, en mi opinión, que no hayan tenido un origen delictivo (Piccolomini, 2006: 143)⁸⁹.

No relato de Ferrín nárrese a historia de Laura e de Abelardo en nove apartados. Da onomástica utilizada polo autor, despuntan referencias intencionadas: Laura, ecos do Renacemento italiano, de Petrarca⁹⁰, e por que non, resóns que evocan tamén aquel xogo de palabras trovadoresco “L’Aura”, o vento, a airexa, a aura. E a el noméao Abelardo, de antecesor máis coñecido hoxe por ser amante de Heloísa que pola súa obra filosófica.

Como preámbulo ao relato, aparece unha cita da novela *O fin da eternidade* de Isaac Asimov, clásico da ciencia-ficción, onde dous personaxes falan das viaxes no tempo, un dos pilares temáticos do conto.

O suicidio funciona como un elo respecto do conto que o precede na mesma colección, Odiado Amado (CN), onde o protagonista, Amado, remata suicidándose cun disparo na cabeza; pois ben, “Morrer en Laura” (CN) comeza precisamente co sobresalto do compañeiro de Abelardo Cuevas, ao sentir un disparo na noite “quente e seca” de maio de 1945 (CN, 41). Ao chegar ao cuarto observa que o cadáver “bicaba a mesa de traballo, cunha automática do nove longo na man dereita e tiña desfeita a fronte correspondente”. O compañeiro examina a mesa de traballo e, asombrado, atopa xunto ao bloc de Abelardo un periódico titulado “Terra e Tempo. Voceiro da Unión do Pobo Galego”, publicado en maio de 1977. O compañeiro somérxese na lectura das notas de Abelardo, onde se revela unha historia abraiante que comeza coas fuxidías aparicións dunha rapaza. Esta moza materialízase definitivamente no salón das Sotomayor como unha princesa bíblica ou unha deusa renacentista, formas que son recorrentes na obra ferriniana (Carreira, 2015: 303):

⁸⁹ Publicado en 1444.

⁹⁰ Ollos pacíficos dela obrigarón a Abelardo a tatear o 61 do Cancioneiro: “Benedetto sia’l giorno, e’l mese, e l’anno...” (CN, 49).

A presenza preénchese de senso. ¿Ou quizabes aquela mata loira de cabelo en torno a un branquísimo colo coma torre de mármore liso, aqueles peitetes de ao mellor mel, a rosada e pálida extensión dos pómulos, os ollos lenturentos, amolecidos, langorosos e tenros[...]? ¿Ou non é certo que había un coñecemento nel moi preciso daquela persona inopinada, feita de ensoñacións ao fío do xadrez bizantino do Petrarca, das pérolas, alabastros, azucenas, ouro e rubís, lucidíos sorrisos de Botticelli? ¡Oh, como o mozo italianista mediu cos ollos e sopesou cos cuspes o límpido frescor pousado alí diante! (CN, 47).

Establécese un diálogo entre o mozo falanxista Abelardo Cuevas e a que despois se soubo que era Laura Fontes, activista da UPG, quen lle confesa “en galego seco, desenvolto, puro, esgrevio” (CN, 48) que o raro fenómeno lle pasara outras veces, mais era a primeira que falaba con alguén, e que para ela “o máis abominábel (empregara aquela verba e non outra, verba que literariamente é case propiedade de H.P. Lovecraft) era a *incertidume sobre a natureza mesma do proceso*” (CN, 48).

Nos encontros posteriores o namoro progresa e afiánzase malia as diferencias ideolóxicas sobre persoeiros reais, como Vicente Risco e o seu círculo (CN, 51-52) ou sobre a liberdade sexual que exerce a moza, que ofende a Abelardo. Tamén se desvela que cando Laura habita o seu tempo, non lembra nada das “incursións” no pasado; mentres que en 1945 lembra a súa identidade real e non se sente “chegada do futuro senón alguén que viaxa ao pasado” (CN, 49). O esquecemento do futuro contrasta tamén coa consciencia que ela ten no pasado de todo, poñendo de relevancia o tema da memoria, que só funciona nun sentido.

Aínda que o relato remate traxicamente para ambas personaxes, pódese afirmar que para as personaxes femininas de Ferrín a xeira de estudante non implica o acusado esmorecemento que sofren as masculinas, máis ben ao contrario, para elas corresponde cunha medra persoal, cunha iniciación á vida adulta. A hipotética morte de Laura non é un suicidio, nin ela entolece, como ocorre sistematicamente coas personaxes masculinas.

O amor vai madurando, ata que un día Laura, nese ciclo do retorno involuntario en que se atopa, retorna distinta. Abelardo remata suicidándose

porque se decata de que a paixón de Laura arrefriou e tamén de que non ten futuro, que os seus ideais están condenados a fracasar. Despois de ler o bloc e o periódico “Terra e Tempo”, o compañeiro de Abelardo quémaos e sae á rúa. Séntese transportado a un tempo “de voces insurrectas” onde unha moza como Laura é trepada brutalmente na cara.

Resta a intriga de saber –no caso de que Laura morra– quen finou primeiro, xa que, se fora ela, Abelardo teríase suicidado por desesperación ao saber morta á súa amada; se fora el, a causa do suicidio sería a tristura polo rexeitamento da moza.

En todo caso, este relato trata do tema eterno da *coincidentia oppositorum* (Durand, 1992: 332) e esa conxunción dos contrarios non se limita só ao aspecto sexual, senón que vai máis aló e opón a home e muller no eido político e, por se fora pouco con isto, tamén no plano temporal. A tensión dialéctica con que se enfrontan as personaxes provén de tres eixos diferentes: sexual, intelectual e temporal, transformando a Laura e a Abelardo, unidos, en personificacións desas dúas forzas contrapostas que se veñen advertindo desde os albores da produción ferriniana. Se ambos chegaron a harmonizar no plano sexual e ata conciliar a diferenza que lles impoñía o tempo, nesta harmonía parcial aínda contrasta máis a posición antitética no eido filosófico que manteñen ambos amantes e que en ningún intre se dá por resolta, senón é co suicidio de Abelardo, que pode ser lido como un xeito de admitir a derrota dos seus ideais fascistas. A *oppositio* entre ambos resalta máis en canto que a progresión cara ao futuro de cada un deles invalida ao outro inmediatamente. A *unión de contrarios*, como o tema da “viaxe”, inscríbese dentro do esquema cíclico, no que, para Durand a enerxía que o rexe é a do concerto harmonioso entre a adaptación e a asimilación (Durand, 1992: 400). Ferrín readapta a diátese dos dous amantes que viven unha paixón imposible, que se repite innúmeras veces na literatura e que, na personaxe de Abelardo, convértese nun proceso de iniciación abocado á autodestrución.

4.1.2.3. “Sibila” (CN).

O círculo de artistas que se xuntan en “Sibila” (CN) fano nun entorno culto e sofisticado na cidade de Compostela. Aínda que non se trata do ambiente universitario en si mesmo é un ambiente intelectual e artístico⁹¹, que prefigura o que será unha historia fantástica imbuída de profundos coñecementos, da soidade do artista e de camiños de autodestrución. Os “tocados” pola Sibila acaban *caendo* nun pesadelo autodestrutivo de loucura e amortecemento.

O autor intradiexético escribe nunha parrafada ininterrompida, ao estilo do *fluxo de conciencia*: “escribo seguido sen cáseque erguer a pluma do papel” (CN, 12), a historia que transcorre no marco da Compostela de 1925. Todo comezara o día en que el e o seu amigo o poeta e debuxante (CN, 13) Domingos Areal, tras un intre de premonición, na rúa dos Loureiros nº5 atopan unha sortella cun gravado dunha elipse diante dunha casa que lucía un frontón triangular. Domingos pona no dedo, asegurando que ambas figuras estaban relacionadas, facéndolle unha homenaxe á obra capital de James George Frazer (1981) *The golden bough*, para destacar, outra vez, a existencia daquela cosmovisión dual que vimos resaltando que é deliberada na obra de Ferrín:

A elipse e o triángulo non somentes comportan visións do mundo contrapostas, senón dimensións conceptuais alleas. Quer dicir: esferas ideais diferentes”. El non se conformou e insistiu: “Precisamente polo que dis afirmo que a sortella e o triángulo están relacionados. Le o Frazer (CN, 13).

Segundo vai pasando o tempo, asiste á decadencia do amigo, como ía palidecendo, perdendo peso, avanzado cara a morte, pois cada noite se lle presentaba a Sibila Délfica en soños. Copulaban, e ela ía chuchando na enerxía del. Un día as elipses desapareceron e na fronte dela había unha esvástica azul. Desde ese intre, o pracer desvíase en violencia ata que un día Domingos morre. Dezaioito anos despois (1944-45), o que fora confidente de Areal, atopa a sortella, fronte ao nº 5 da Rúa dos Loureiros, “mentres Stalingrado...” As dúas

⁹¹ Situado nun entorno cheo de referentes reais, incluídos coñecidos personaxes da época.

cosmovisións do mundo reúnen na pantasma, como dous aspectos da “relixión sibilina”, que se achega moito á evolución dalgunhas ideoloxías: o triángulo-espiral, que simboliza o pracer dondo esváese para dar paso ao triángulo-esvástica, que representa a violencia.

Este conto supón un complexo percorrido pola intelectualidade galega dos anos 20-30, e unha ollada especial ás artes plásticas en canto que se menciona a pintores como o renacentista Miguel Anxo, Castelao, Cándido Fernández Mazas (CN, 14-15) e en varias ocasións menciona a Maside quen debuxara a Domingos Areal:

debuxado por Maside naquel mesmo ano 1925 e sóbor do mantel aos cadriños da mesma mesa redonda do Asesino onde comenza esta historia na que resoan metais inauditos (CN, 13).

Maside puxéralle beizos de liña aceda, coma sempre, e o trazo da chalina amolecía, un chisco, o todo ríxido e vaticinante (CN, 13).

Coñecía somentes –sobre soños– as divagacións interpretativas e ousadas dun Carlos Maside (CN, 15).

Pudérase tratar dunha fantasía inspirada no pintor Camilo Díaz Baliño, pai de Isaac Díaz Pardo, quen fóra o ilustrador da campaña do referendo do Estatuto de Autonomía de Galiza, afiliado á masonería e finalmente, asasinado en Palas de Rei en agosto de 1936. De Domingos Areal, que no relato presinte que se vai producir un sinal cósmico (CN, 12) dise que tiña “unha cultura teosófica” (CN, 16) e que

mantiña secretos contactos con Krisnamurti, con Roso de Luna, con Vicente Risco. O mesmo có Amado Carballo –e outros mozos tristes e limitados dalgún tempo–, sentía o chamado etéreo do perfeccionismo oriental e outras vaguidades insignes e misérrimas que non vou revelar eiquí (CN, 12)

Ademais o percorrido das confidencias segue un itinerario físico polas rúas de Santiago que, quizais, se podería seguir nun mapa. Unha das teimas de Ferrín ao chegar a Santiago era coñecer ben a cidade nun prazo de dous anos (Lamas, 2007: 77). O discurso ininterrompido está tecido dunha morea de referencias culturais e históricas de todo tipo, incluso cinematográficas.

A referencia á película *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, constitúe un elo intertextual entre este e o relato máis redundante da súa obra, “Ditadura das cousas” (ES, CN), que aparece pechando dous volumes de contos. Todo apunta a que o mitema que suxire esta redundancia é o de Hermes, posto que un dos discursos que se desenvolven é o da imperfección que contén implícita a dualidade, deficiencia que se materializa nun desequilibrio constante e na pugna, como a de María líder-María robot, pero tamén no poder de decisión das masas, que, inclinando a balanza para un lado ou para outro, favorece un tipo de relación de explotación laboral máis ou menos xusta; ou o dimorfismo entre o mundo subterráneo (onde se sitúan os obreiros, a masa traballadora) e o da superficie (lugar dos privilexiados); o argumento que defende o filme é que o corazón debe *mediar* entre as mans e o cerebro (Carreira, 2009: 232-233).

Neste relato decadentista atópanse bastantes referencias ao culto apolíneo e dionisiaco. Apolo presentaba, sobre todo nas súas orixes, moitos elementos ambivalentes. Ademais de ser xemelgo de Artemisa, este deus que agora se asocia case directamente co culto solar, tiña inicialmente unha faceta moi escura; o feito de ser deus da menciña provén precisamente de que era un dos enviados de pragas e enfermidades, que, despois, era quen de sandar. Este deus, como a súa irmá, experimentaba fortes e perigosos ataques de ira. A rúa dos Loureiros⁹², que existe realmente en Santiago de Compostela, pode agochar tamén unha referencia mítica.

⁹² Referencia a Dafne, que foi transformada neste arbusto despois do intento de violación de Apolo; ademais o loureiro era mascado polas Ménades, as sacerdotisas de Dionisos que eran invadidas por unha loucura transitoria debida, ao parecer, ao cianuro de potasio que contén o loureiro (Graves, 1985a: 14). Tamén as pitonisas de Delfos usaban esta planta para profetizar as visións inspiradas por Apolo (Graves, 1985a: 81). O ser vampírico que visita os sonhos eróticos de Domingos Areal é identificado coa imaxe da Sibila Déléfica que pintara Miguel Anxo na Capela Sixtina.

As primeiras epifanías da Sibila na intimidade de Domingos Areal foran docísimas e dos triángulos da súa túnica emanaba unha elipse musical (CN, 16) –signo tamén de Apolo, deus da música e das artes–, porén pouco a pouco os excesos que aconsellaba evitar o oráculo de Delfos (*Ne quid nimis*) van transformando o pracer en “fardel de chumbo” (CN, 15) e de “perda progresiva da identidade propia” (CN, 16). Pero un día a Sibila preséntase cunha pistola *parabellum* e cun aceno desapiadado. A desaparición da combinación elipse-triángulo abre unha nova etapa de esvástica-triángulo, que fai pensar ao mozo na instauración dunha “*orde de crueldade e de beleza até entón insospeitada*” (CN, 17) que segue a culminar no éxtase perfecto, mais despois de percorrer os camiños do tormento e da vexame. Dezaoito anos despois “neste 1943 que abriga no seu ventre todo o visgoso horror do mundo” (CN, 17) segundo narra o amigo de Domingos, fronte a casa do triángulo, no número cinco da rúa dos Loureiros, acaba de atopar unha sortella⁹³ coa elipse.

Ademais das referencias apolíneas e orxiásticas que se escinden e desdobran en tortuosas vías de pracer e dor, tamén hai que subliñar o esquema duplo (primeiro a Domingos e despois ao narrador) que dá pé a presupoñer un carácter cíclico rexente das aparicións da Sibila. Por todo isto, podemos concluír que a experiencia iniciática de Domingos, conectada fortemente cos dous principios antagónicos por excelencia, o sexo e a morte, Eros e Tánatos, tamén resulta fracasada.

4.1.2.4. “Un chinche durme no teito” (CF).

Parafraseando o título dun artigo do propio Ferrín (2000), o descenso a ese pego negro e fondo da loucura e, finalmente, do suicidio de Santiago Amezaga na novela *No ventre do silencio* (1999) comparte moitos puntos en común co percorrido vital de León Barreiros, o protagonista de “Un chinche durme no teito” (CF), desde o macabro chimpo final pola fiestra, ata as circunstancias da vida fóra da casa, da choiva e dos amigos vascos, grupo que na novela está composto polos rapaces do Orfeón Vasco-Navarro, que o convocan a berros desde a rúa, para que se engada á troula.

⁹³ A sortella é unha manifestación hierofánica da Sibila.

–¡Santiago Amezaga! ¡Santiago Amezaga! –berran oito na rúa, ao pé do balcón do bilbaíno crápula.

–¡Amezaga! –parece que se impacientan os congregados.

Santiago Amezaga déixase ver no balcón, en bata e pixama.

–¡Bravo! –berran os de baixo.

Aplauden e rin todos, porque lle queren ben a Santiago Amezaga, que saúda un pouco incómodo e envergoñado. Semella, naquel intre, algo así como un líder popular. Decatándose disto, e para aliviar a tensión, Santi emite unha frase imitando o falsete maricallo de Franco:

–*¡Españoles todos!* –di.

O Orfeón Vasco-Navarro ornea, apupa e ri.

–*¿Bajas?* –dinlle.

–*¡Leches!* –contéstalles o de Bilbao aos compatriotas.

Que agardaran un pouco. El tiña aínda que se afeitar e vestir de pastor rusticano das Amescuas para a noite de Santa Ádega. «*Amaya o los vascos en el siglo VIII*», pensou Santi Amezaga, e aínda lles dixo que, se tiñan tanta présa, era quen de se chimpar desde o balcón floreado á rúa. Por abreviar trámites (Méndez Ferrín, 1999: 54).

Non só a escena é premonitoria da traxedia coa que remata a vida do estudante vasco, senón que tamén ocorre despois dunha larga temporada de choiva:

Despois de dous meses de chuvia incesante precipitáronse os acontecementos. [...] A noticia do suicidio de Santi Amezaga commoveu Vila Pataca, o Polo Norte, o Colón, o Bar Touriño, os Colexios Maiores e as residencias femininas, incluíndo a que a min me albergaba (Méndez Ferrín, 1999: 81).

A meteoroloxía semella decisiva nestes suicidios case paralelos, posto que é unha circunstancia subliñada expresamente tamén no relato breve. O final do delirio de Santi Amezaga, un rapaz cualificado como un vicioso converso, consiste nunha liorta enfebreada consigo mesmo, na que perde a vida, nunha escena que fai referencia á *Celestina*:

Loitaba Santi Amezaga contra de si mesmo, e feríase. Rosiña e dona Elisa choraban e púñanlle na fronte panos mollados en vinagre. Cando xa a viúva do capitán Mouriño tiña posta unha conferencia a Bilbao para avisar a familia de Santi, este, nun descoido das súas solícitas coidadoras, pegou un chimpo, mesmo levando posto o pixama azul de seda que tanto turbaba a dona Elisa, e botouse de cabeza á rúa.

Santiago Amezaga escachou a cabeza, espapalláronselle os miolos polas Rodas, e reproduciuse aló a escena que tan cruamente se conta no final da *Celestina* (Méndez Ferrín, 1999: 54).

León Barreiros, o protagonista do conto “Un chinche durme no teito” (CF) remata de tolear cando lle comunican a noticia do pasamento da súa nai. O texto do relato artéllase sobre as notas que vai redactando o propio estudante, e na última delas explica o porqué do seu acto terrible:

É formidábel. Leva chovendo unha chea de meses e a iauga xa chega ao terceiro piso. Non sei por qué Carmiña sempre sai chorando da miña habitación.

A iauga chega ao terceiro piso e non para de chover.

Viñéronme chamar uns tipos, dende a rúa. Vascos eles:

–Vienes? –dixeron.

–Leches... –dixen.

–Vienes? –dixeron.

Estaban na rúa. Eu estaba no balcón.

–Ya voy. –berreilles.

Eles estaban abaixo e ían pra o café, a xogar a partida de chinchón.

Dinme de conta de que a iauga chegaba cáseque até o balcón.

Chovía e foron pra o café. Eu berreilles dende o balcón:

–Ya voy. Agardádeme no café. Yo ya voy.

Metinme na habitación e escribín isto. Vou xogar ao chinchón. Como a iauga chega até o terceiro piso, é decir, até o meu balcón, pódome botar tranquilamente, que sei nadar ben. Vou xogar a partida ao café.

Non sei como non se me ten ocorrido endenantes botarme á rúa polo balcón, chegando como chega a iauga até enriba de todo (CF, 78).

A concomitancia entrambos textos queda ben patente nestas citas. Mesmo resulta inquietante o pequeno detalle da resposta do rapaz aos amigos vascos. Esa exclamación “-¡leches!” apuntada en 1961 e que perdura e se reproduce nunha escena parella (parecida, aínda que non igual) dunha novela publicada nada menos que 38 anos despois. Pormenores coma este son elementos que contribúen a apuntalar a teoría dun único relato-fonte que abrolla en distintos textos-mananciais, e no que se dan circunstancias e escenas dunha extraordinaria recorrencia, coma esta que vimos de sinalar.

A fin de achegármonos á transcendencia que o autor concede a esta conduta autodestrutiva respecto do *topos* da cidade, resulta interesante tamén facer referencia a outro fragmento da novela *No ventre do silencio*, no que se dá conta da importante incidencia do suicidio na capital galega. Diríase que un dos logros da novela sería a pretensión de deixar constancia da resistencia de certos grupos dentro da comunidade estudantil galega, perante os acontecementos dunha época determinada, os anos 50, denominada por Franco Grande “Os anos escuros” (Franco Grande, 1985: 17), precisamente aludindo ao control e represión do réxime franquista, que estaba no seu apoxeo daquela. Nunha escena distinguida polo seu escurantismo, reivindicase o acto suicida como o resultado dun “destino” predeterminado e mesmo trágico –do *fatum*–, e non como o drama derivado dunha elección persoal. Unha marcada inflexión escatolóxica preside a escena na que, desde o retrete, a protagonista observa as irregularidades na parede, compostas estas de balor e dunha gran fenda vertical. É o presaxio deste *malfado*:

Estando eu no retrete da Arzuana, fixeime nunha parediña do fondo, alén da fiestra de cristais esmerilados que se achaba entreaberta. Estaba completamente húmida e balorenta e unha longa fendedura lañábaa de alto a baixo. Era aquilo o aviso de que outras persoas de Santiago estaban destinadas ao suicidio. E primeiro había de ser Alberte quen, quince anos máis tarde, arrastrou Marie-Heleine a unha inxestión de luminal, e os corpos de ambos, xunto co do feto que ela expulsara cos espasmos, serían atopados en avanzado estado de putrefacción no apartamento HLM que ocupaban en Sarcelles. O segundo suicida resultaría ser Crego Frías que, na plenitude da súa carreira de psiquiatra, logo de ter radicalmente substituído o heideggerianismo pola elucubración wittgensteiniana, se disparou unha bala nos miolos tal vez en

homenaxe a Nóvoa Santos. Outros casos de suicidio aprazado tiveron orixe naquel inverno, pero non me foi encomendada a misión de os relatar. Ao mellor a auga xorda e a retirada das palabras conseguiron salvarme a min mesma de semellante destino (Méndez Ferrín, 1991: 84-85).

A violencia contra si mesmo é un feito tan rechamante, que o ensaio de Lamas titulado “As mortes por propia man na narrativa de Méndez Ferrín”, en *Ferrín e outras historias* (2007) constrúese unha reflexión sobre o suicidio na vida e na literatura a través dos múltiples suicidios que inzan a obra ferriniana. A temática da morte violenta está profusamente escenificada ao longo da obra de Méndez Ferrín, pero no volume *O crepúsculo e as formigas* preséntase cunha intensidade abafante. Nesta compilación que acabamos de citar, composta por dez relatos, atópanse sete nos que alguén morre, e nos outros tres, se non hai morte expresa, exercece unha violencia evidente sobre algunha das personaxes. En moitos casos o propio personaxe é o narrador, a través dun diario. Igualmente, o suicidio e a violencia son motivos principais en moitos dos relatos de *Crónica de nós*.

Unha das particularidades do diario na literatura é que, indefectiblemente, o protagonista e o narrador son a mesma persoa, o que confire ao xénero un carácter profundo e unha forte ton intimista e testemuñal. Un narrador anónimo, no conto titulado “Diario” escribe unhas poucas liñas nas que vai revelando detalles sórdidos sobre a súa insania. O seu máis grande tormento é que se sente atafegado pola figura paterna, e pouco a pouco vai revelando as súas obsesións –poboadas pola figura de seu pai– mediante a escritura do dito diario.

O diario componse de seis entradas, a primeira comeza en terza feira e a última remata en sábado, día no que hai dúas anotacións, xa desde a primeira queda decretada a loucura da personaxe.

Moi simbolicamente, encétase a primeira liña da primeira anotación do diario narrando o protagonista un *descenso*. Este *descenso*, desde o punto de vista durandiano (Durand, 1992: 227-231), é sintomático do marco conceptual que vai rexentar este relato: “Eu baixo as esqueiras desenroscando a cabeza da estilográfica” (CF, 57).

De xeito moi significativo, non só se enceta o conto con este descenso, senón que o efecto de “baixada” se desdobra no final da primeira entrada, ao

rematalo explicando como chega a se botar pola fiestra. Este esperta no seu leito no medio da noite e abre a fiestra, o *medo* entra pola fiestra no cuarto, instálase e faino choutar á rúa, onde queda “aparvado un certo tempo, ao chegar ao chao. Doíame a testa. Naturalmente, tiña unha ferida na testa. Amencía o día, triste. Amencía o día de hoxe” (CF, 58).

A pulsión destrutiva desta personaxe fragmentada reflíctese en varios aspectos, como pode ser o feito da amputación dos dedos da man cada vez que un patrón o bota á rúa, que se refire na segunda nota. Nesta mesma nota, na cuarta feira, a voz narrativa tamén describe, coma nun soño, como intenta violar a Eusebia Cons, unha muller coxa, coa que se cruza cando está a *subir* ao seu piso:

Eu vivía no derradeiro, non lembro agora o seu ordinal. Eusebia Cons saíume no segundo. E pidíume lume. Eu falei coela e vin que lle faltaba a perna esquerda. Vinno ven visto. Sempre soupera que a Eusebia Cons lle faltaba a perna esquerda, pro nunca me tiña fixado. Por reparo. Despois fixeime na única perna de Eusebia Cons. Despois fixeime nos seos de Eusebia Cons. Non me custou moito traballo tirala ao chao, tendo como tiña unha perna namais. Foi no intre preciso. No preciso intre. Non foi antes nen despois. Cando eu ía comezar, quedeime fondamente dormido. Dormín toda a noite no descansillo (CF, 59).

A amputación da perna no corpo feminino é tratada polo narrador-protagonista como un tabú, en canto que el nunca mirara directamente á muller, porque *lle daba reparo*. Poderíase aventurar, quizais, que se sinte amedrentado pola muller só se está *completa*, e que a eiva de Eusebia Cons, lle serve de pretexto para forzala ou, igual que ocorre coa alucinación do pai, sexa un produto da súa mente fracturada, cuxa descomposición reflíctese na redacción do diario.

O narrador amosa unha fixación con que todo o que lle ocorre está tramado polo pai, pero nos seus argumentos xa se adiviña en certo modo a inverosimilitude do desvarío, no que a presenza do pai parece corresponderse máis cunha pantasma, froito dun estado de alucinación, que coa realidade:

Todo é unha manobra do meu pai. Para me reventar [...]. Fedía a chinches [...]. Alí cheiraba ao meu pai. o meu pai estivera na habitación e fumara os meus pitos [...]. Meu pai descubrírame o segredo (CF, 61).

Igualmente hai unha relación entre o seu pai e o tabaco, produto co que tamén describe unha dependencia obsesiva. A vía de entrada do tabaco é por inhalación, así poderíamos pensar que estamos ante unha asociación do tabaco, ou sexa, da respiración e do alento vital⁹⁴, de novo, co seu pai. Nas citas seguintes, compróbase como se relaciona o tabaco co sentido do olfacto, polo tanto ao olor, ao alento, etc:

O medo estaba alí probabelmente, deitado, acabándome os pitos ingleses que me dira o meu pai (CF, 59).

O meu pai estivera na habitación e fumara os meus pitos (CF, 61).

Eu levo unha chea de anos sendo escravo do meu pai. Il coida que con me dar pitos de contrabando, xa está. [...] Non dubidei: un era o alento de Eusebia Cons. Non dubidei: outro era o fétido alento do meu pai. Repelía, daba noxo, era impúdico (CF, 63).

O meu pai diuse conta que desistira e diume pitos e mais unha grande aberta (CF, 67).

Con todo, este *pneuma*, este aire, que é a alma, o principio máis puro do ser humano, contrasta co cheirume da respiración do pai (ou máis probablemente, do mesmo narrador), contaminada polo tabaco e descrita en varias ocasións como fedorenta, fedor ao que, fumando, se suma o protagonista.

Este esquema ascensional latente na relación pai-fillo, nas que sospeitamos que se agocha realmente o conflito da “diferenciación” adolescente, da heteroxeneización da identidade propia, remite, dentro da teoría durandiana ás estruturas esquizomorfas, centrais no réxime diúrno do imaxinario.

Mais, ao final do conto, a teima co pai, coa súa respiración, coa súa omnipresencia, revélase nun novo matiz homoerótico que explica en parte a

⁹⁴ Nunha boa chea de exemplos e de referencias o extenso estudo mitocrítico de Durand afilia o aire da respiración coa esencia do individuo, a alma mesma, e resalta as tendencias que se observan nas doutrinas que el denomina “pneumáticas” a sistematizar en esquemas ascensionais e purificadores, isomorfos da verticalidade, dos que son exemplos ideais as recitacións rítmicas como os *mantras*: “Cette conception rejoint une croyance universelle qui place dans l’air respiratoire la partie privilégiée et purifiée de la personne, l’âme. Il est inutile d’insister sur l’anémos grec ou sur la *psyché*, dont l’étymologie est toute aérienne” (Durand, 1992: 200).

relación obsesiva e sexual cara ao pai xa desde a infancia, desprazándose a fixación dos seus labres á respiración:

Non fora quén de disimular aquilo pregue dos labres, cara abaixo, que denotaba ben a innumerábel indecencia dos seus apetites. Labres finos os do meu pai... Finos e sensuais. Qué noxo me produciran sempre aqueles labres... nunca podía aturar que bicasen á difunta da miña nai, nos lentos e fremosos seráns da infancia. Eu –daquela– pechaba os ollos e logo percoraba, na face pura dela, o calco inmundo daqueles labres finos. Supoño que morreu da navallada. Pero eu non lle din polo gusto. Non me suicidei. Non me suicidei (CF, 67).

A morte rolda a tódalas personaxes. De novo constátase a ausencia absoluta da nai, neste relato, xa morta. O pai, presumiblemente morto a navalladas pola man do seu fillo. E o fillo, o narrador, dándolle voltas á idea do seu suicidio. O protagonista chega a fantasiar unha segunda vez co espectáculo macabro da morte propia. De novo, xa que logo, hai que incidir na persistencia da posibilidade, aínda que larvada, de privación voluntaria da vida. Esta latencia da morte pola propia man combínase, nun novo redobramento do mencionado conflito paterno-filial, coa presenza do seu pai, que, a fantasía doente do narrador intradiexético, convirte nun espectador compracido:

Hai unha trabe grosa que nen feita aposta: estará renegrida a miña lingua e eu farei unha bela estampa de aforcado e cando o meu pai me vexa trabará na paipa de pracer (CF, 65).

No transcurso do relato, formado polas entradas do diario que está a escribir o protagonista, advírtese, como se ven de verificar, que a obsesión deste personaxe pola figura paterna é desmedida. A primeira referencia do seu discurso á figura paterna é pexorativa e asóciase co sentimento do medo: “O meu pai é un cabrón. Ao millor é il o meu medo” (CF, 59). O medo, que, no comezo do conto, entrara silente pola fiestra e obrigáralo a proceder ao seu primeiro gran descenso cara á morte: chimpase á rúa.

4.1.3. O fillo, *salvador* do pai.

4.1.3.1. “Chumbo e mortes” (1954b).

No relato “Chumbo e mortes” (1954b) dáse unha situación “sen conflito aparente” entre pai e fillo, pero na que se atopa igualmente o mitema desta oposición. A ausencia da figura materna é un dos trazos que sosteñen esta afirmación. Ademais os rapaces, Miguelito e Roque, atópanse de vacacións no pazo do pai, don Xacinto, e no relato menciónase que son estudantes en Santiago, o que, desde o enfoque que levamos desenvolvendo ata agora, sitúaos nun período de iniciación.

Pola noite, na lareira (no corazón do fogar) os amos e os criados comparten contos, cando unha das mozas do servizo sinte un ruído estraño. O criado de máis confianza, Farruco, que estaba encargado de pechar a porta principal, asegura que está ben aferrollada. O señor do pazo e os dous fillos, armados todos tres, saen botar unha ollada mentres lles piden aos outros que sigan falando coma se nada. Descubren que hai cinco homes dentro da casa e máis aínda fora. Dun golpe fechan o portón e hai un tiroteo, no que morren os ladróns da banda da famosa Pepa a Loba, que xa intentara noutras ocasións asaltar o pazo. Ao voltar á lareira Miguelito acusa de traidor e mata ao criado suíño, Farruco.

Sería unha historia bastante corrente, se non fora porque, a través de circunstancias aparentemente nimias, Ferrín artella un relato no que a loita polo poder é escudriñada desde distintas ópticas.

O medo dunha das criadas –cara o que o grupo se amosa nun principio condescendente– serve para cortar as risas e, de súpeto, todos escoitan, atentos, un ruído sospeitoso; ese medo funciona igual que funcionan outras “pequenas anomalías” do texto, que poñen en alerta ao lector:

Don Xacinto e Don Roque desencolgaron dous rifles da parede. O Miguelito, que era un rapás raro, tiña a ollada travesa. Rindo dun xeito arripiande sacou da alxibeira de atrás un vello e longo Colt (Laín Feixóo, 1954b).

O “aviso” é que se trata dun rapaz raro, que non olla de fronte, senón ao través –ten a ollada atravesada–. Ademais, actúa dun xeito distinto ao pai e ao outro irmán, Roque, e a diferenza deles, que tiran dous rifles que estaban colgados na parede, parece que xa estivera preparado para o ataque – se cadra, poderíase sobreentender que era unha persoa moi desconfiada, ou que xa sabía del porque el mesmo o orquestrara–, posto que levaba ao cinto un revólver. Outro comportamento anormal do Miguelito é o da risa arrepiante. O mozo actúa dun xeito chocante, cunha risa estraña, dislocada totalmente da situación que se está a narrar, o que a fai máis sinistra, comportamento que lembra ao que manifesta o fillo do relato “O avellón”, tamén dun xeito anómalo: “o meirande fillo de morto, non falaba, ollaba para o espanzo con misterioso rir...” (Laín Feixóo, 1954c). Ese riso inconveniente, fóra de lugar funciona igual que unha luz vermella.

Despois do tiroteo e vencer aos bandidos, os amos volven á lareira. Alí o rapaz meirande convértese de novo en protagonista, pois nin o pai nin o irmán pequeno volven a intervir:

O Miguelito sinalou rindo á servidume os calavres dos ladrós e sen deixalo revólver dixo cos ollos semipechos.

–Ainda non finou a festa... Farruco!

O infelís rapás presentouse trememente e co a vista baixa.

–Creín que dixeras que pecharala porta... Traidor!

Rápido coma un afoga ergueu a arma e fixo fogo tres veces. O Farruco levándose as maos ao peito caíu redondo.

O mozo, pálido coma a esperma volveuse á mesa asustada dos criados e dixo:

–Disto nin fala.

E dum berro:

–Augardente! (Laín Feixóo, 1954b).

O Miguelito eríxese en “salvador”, non só do pai, senón tamén da facenda de toda a familia. É Miguelito quen ten a iniciativa de impartir xustiza, quen se encara ao criado traidor e quen o executa. É el o que se achega á mesa “asustada” da servidume para lles advertir que o castigo do criado vai quedar alí, que non teñen nada que falar. É Miguelito quen, pronunciándose como o señor

da casa, reclama a augardente, cun berro contundente e taxativo que pecha o relato (hai berros que se lembran ao esgutiño do Martiño de “Licor-café”).

A primeira vista, o conto trata dun intento de roubo e a resistencia por parte dos da casa –liderados polo morgado–, emporiso certos detalles levan a pensar que o relato ten outros niveis de lectura. Hai varios motivos que nos levan a pensar que, detrás desde “asedio ao patriarcado” tamén se agocha a posibilidade dunha interpretación nacionalista como o “asedio ao opresor”. Poderíase pensar que, en Pepa a Loba, unha figura feminina “inimiga” que lidera a banda de salteadores, se representa dalgún xeito o feminismo, na súa loita contra o patriarcado, representado no pazo de don Xacinto. Tamén, ao ter a bandoleira en Farruco un “confidente”, podería levar a pensar nun asedio xa non ao patriarcado senón ao sistema. Pero ademais hai que ter en conta que o sufixo castelán “-ito” no nome do morgado, en contraposición ao hipocorístico galego do criado Francisco, podería supoñer ese enfrontamento entre dúas culturas, representado na lingua, unha opresora e outra oprimida. Ademais a alianza do criado coa banda de Pepa a Loba podería suxerir a existencia dunha coalición de forzas “externas” e “internas” co fin de derrocar o poder que terían unha correspondencia nas diferentes correntes que, xa daquela, se atopaban dentro do galeguismo, un nacionalista e outro culturalista.

No ensaio *Psicoanálisis y literatura* o autor José Guimón reflexiona tamén sobre o conflito paterno-filial e aduce que –segundo Freud– as fantasías de salvación do pai non son senón unha transformación deses impulsos hostís en sentimentos afectuosos (Guimón, 1993: 58). Para o psicanalista calquera impulso pódese transformar no seu oposto polo mecanismo de transformación e, ademais, engade, respecto á relación pai-fillo que “las fantasías de salvación del padre utilizan estos mecanismos para modificar en la consciencia la índole de la relación con un objeto total, el padre o sus subrogados” (Guimón, 1993: 62).

4.1.3.2. “O asasino” (POH).

Neste conto, publicado en POH,ponse abertamente de manifesto o procedemento estilístico da “mise en abyme”, a repetición dunha mesma escena dentro doutra semellante e que, desde a perspectiva crítica que se adopta nesta

tese, supón un novo “redobramento”. A crueldade absurda dun asasino, que comeza o conto esmagando unha mosca por puro pracer, explícase cando subitamente entra na habitación Ok, fillo dunha das súas vítimas e relémbralle o asasinato do seu pai. Ok anúncialle que a oposición trunfa no leste e esta revolución está a piques de chegar á capital. A mise en abyme queda remachada pola relación que se establece entre tres imaxes abominábeis: a imaxe da mosca co abdome rebentado, sendo chuchada por cinco conxéneres; a imaxe seguinte dunha morea de cadáveres na cuneta, enriba dos que estaba o pai de Ok, cos ollos e boca abertos. Por último, o xentío que berraba o seu nome, vese cubrindo o corpo de Saal, “igual que unha morea de moscas ao devorar unha mosca ferida”⁹⁵. O sangue acaba camuflado coa lama.

Aínda que este relato tampouco trata concretamente da relación pai-fillo, o motor de fondo é o da vinganza pola morte do pai, que, ao meu entender, se podería explicar como un intento de “salvación” da memoria paterna, e, polo tanto, de salvación da súa persoa. Igual que no relato anterior, tamén trata sobre a ripa do poder, aínda que, aquí, en lugar de llo arrebatarse ao pai, efectúase unha transferencia pai-asasino-fillo que se podería considerar eufemística para xustificar a restauración do mesmo no fillo, a través dun espolio por un alleo, que ademais é un vil asasino.

Na literatura este conflito ilustra a loita polo poder, e nestes relatos privilexiaríase o resultado da usurpación do status da figura do pai, mediante un pretexto soteriolóxico, é dicir, a salvación da integridade do pai xunto coa da súa facenda. Porén, a interpretación en clave psicanalítica achegaríase que a presunta salvación non é, senón, un eufemismo dunha arremetida do fillo contra a xerarquía que representa o personaxe de autoridade.

⁹⁵ Ademais da loita de poder, o relato suxire unha reprodución cíclica do proceso, e tamén o terror ao paso do tempo, que aparece representado dun xeito caótico nas multiplicidades anárquicas das masas compostas de homes e insectos (Durand, 1992: 71-96).

4.1.4. Outras flexións da problemática familiar.

O protagonista de “Animal” (CN) explora, aínda que indirectamente, os ambientes universitarios en Oxford e, o que comezara nun asunto político, remata por se transformar nunha transición á loucura, previo paso pola prisión. En virtude deste paso pola prisión, este relato será analizado con máis detemento no apartado 4.2.

Polo contrario, a vida universitaria madrileña parece radicalizar aínda máis ao protagonista de “Prólogo. Impunidade” (CN) e afianzalo no seu fascismo, aínda que este episodio –a educación universitaria– non é especialmente relevante para na vida de Lisardito, personaxe que se debuxa sen inquietudes intelectuais. Emporiso, o protagonista deste relato non remata na loucura nin no suicidio, coma os outros, quizais pola falta de intelixencia na que se fai fincapé desde o principio do conto ou pola ausencia do sentimento de culpa. Emporiso, si hai unha importante tensión na relación co pai, quen o aborrece desde o seu nacemento.

Atípicos dentro da produción ferriniana son tamén outros dous relatos nos que máis que no fillo, ponse o foco nas razóns ou nas insensateces da parella parental, que intervén na destrución do fillo. A maternidade e a paternidade son postas en tela de xuízo en “A casa azul” (CF) e “O cadro asasinado” (CF).

En “A casa azul” (CF) unha muller embarazada é obrigada contra a súa vontade, mesmo a losqueadas, pola súa parella “O Portugués” a ir á casa azul. No relato non se especifica por que hai que ir alá ou que é o que lles fan alí as mulleres grávidas, aínda que cabe sospeitar que se lles obriga a abortar o fillo. Este argumento cruel e absurdo remite, xunto coa dedicatoria do conto a Beckett, a aquel estilo literario experimental e irracional que tamén se plasma na novela *Arrabaldo do norte*, mediante o que o autor presenta unha situación inqueda e impregnada de sordidez e violencia sen achegar razóns nin xustificacións. Aínda que non cumpre coas premisas que, precisamente, vimos de establecer, polo menos, coa da “mai ausente”, cremos que cabería interpretar un conflito latente coa sucesión familiar, e na que o posicionamento no rol de gran antagonista da familia concédeselle ao pai.

Este emprazamento antagónico ao eixo mai-fillo podería suxerir a representación dunha pugna que vai moito máis aló do conflito familiar, na que

os adversarios representarían dúas forzas antagónicas. Perante as acusadas e reiteradas ausencias maternas, poderíamos interpretar na liña que máis arriba se apuntou, do fillo alquímico⁹⁶, no que ambos sexos se confunden. Pero antes de tirar conclusións debemos proseguir na análise.

É probable que este conto conteña unha denuncia por dúas bandas á sociedade: o absurdo dalgúns costumes e o sexismo. O absurdo, ademais do argumento, tamén hai unha nota dedicatoria que precede o texto: “Homenaxe pequena a Samuel Beckett” (CF, 81), pai do teatro do absurdo. En canto á denuncia do sexismo, as palabras de Rosa son abondo elocuentes:

–Sodes unha presa de cagados... Non hai homes no bairro. Sodes mariolas. Estadades todo o día deitados, mentres as vosas mulleres desfán os riles apañando nas colillas. Vivides de señoritos, queréde-lo caldo con sustancia, traballades un día por semana, mallades en nosoutras cando vos peta... E nós calamos. As mulleres a calar. E de cada vez que empreñamos, veña, á Casa Azul, espelirse... Non tedes vergonza. Non sodes homes (CF, 84).

Poucos contos hai como “O cadro asasinado” (CF). Neste relato a nai está ben presente, tan implicada na “morte” do fillo como o propio pai. Unha parella de artistas, Silvio e Helena, discute. Lembran cando se coñeceron, cando todo se enchía do seu amor e como se tornou en espanto. A creación dun cadro que comezaron a chamar “fillo” e que converteu a casa no inferno. O adolescente que pintaran “Aparecía por todas partes coas súas maos, coa súa irracionalidade Tras de cada aperta ou de cada beixo, estaba a gargallada metálica do noso *fillo*” (CF, 106). Deciden matalo, nas verbas do home, “era o absurdo mesmo que apareceu entre os dous. Agora nacemos á normalidade. Agora nacemos á lóxica” (CF, 107).

O tema da creación e como a criatura se despega do creador, para ir acadando autonomía de seu, xa sexa dun fillo real como dunha abstracción, parece ser o tema deste relato. De como se vai das mans. De como adquire unha autonomía inesperada e se transforma en estorbo indesexable, mesmo en algo

⁹⁶ Produto da *coincidentia oppositorum*, o hermafrodita.

horrible. Este tema da obra que perdura no tempo, como un proceso proxectivo do autor, corresponde ao mitema que analizaremos no apartado 4.4.

No lenzo que pintan, de alto valor plástico, materialízase un retrato que lembra ás táboas de Karel Appel⁹⁷ dun adolescente “de face verde, estrábico de maos enormes e roibas” (vid. Anexo 2: Figura 2). O rapaz do cadro adquire autonomía, corporeidade, presenza, e ata sonoridade, concretada nunha estarrecedora gargallada, sobre todo tralos contactos sexuais. Este insólito e dexenerado descendente é sacrificado polo pai, que o afoga na bañeira, despois de que a mai puxera barbitúricos no seu leite. Tralo sacrificio do fillo, os pais “renacen” a unha nova vida:

Era o absurdo mesmo que apareceu ante os dous. Agora nacemos á normalidade. Agora nacemos á lóxica. Dáste conta de que estamos vivindo nun mencer? (CF, 107).

Todo o contrario lles ocorre ás dúas parellas da “Quinta Velha do Arranhão” (AA) cando morre o fillo. A morte do bebé supón a desunión e o declive da felicidade que acadaran. Secasí, neste relato a figura do fillo aínda non se lle pode supoñer vontade de seu, e funciona como produto da complicada fruxe na que fora concibido. É por isto que este caso terase en conta no apartado 4.4 no que se exploran vínculos invisíbeis de relacións de reencarnación.

En “Extinción dos contactos” (AA) Arabella, a *manager* e amante de Bobby Anraa, na que se conxugan ecos de maternidade e paternidade –“corpo duro de nai home” (AA, 86)– remata a súa vida deixándose caer ao baleiro desde a habitación que comparten no Chelsea Hotel de Manhattan, tras proporcionarlle o último xute ao seu neno-amante-estrela do rock. Hai indicios dunha relación paramaternal, aínda que, estritamente, non é a mai de Bobby Anraa.

⁹⁷ A mención do pintor Karen Appel achega unha chave interpretativa non só en canto ao conto, senón quizás en canto ao libro enteiro. Segundo Vozmediano (2006) o grupo CoBrA, que el fundara, perseguía a creación de obras espontáneas que recolleran a imaxinería mítica da sociedade. A súa arte estaba inspirada no debuxo infantil e nas creacións dos enfermos mentais, buscaba figuras simples, nas que os elementos animal e humano se mesturaban, obtendo imaxes dun expresionismo grotesco, que parece inspira-lo relato ferriniano. Segundo se indica no obituario, Appel fóra expulsado da casa paterna.

A novela *No ventre do silencio* transcorre na década dos 50, tamén en Compostela, e remite ao lector a este escenario, poboado de personaxes de todo tipo, entre os que, como non, se atopa un nutrido colectivo de estudantes moi diferentes entre si, así como *Antón e os inocentes*, que transcorre en Vigo. O microcosmos urbano das novelas ten moito que ver coa cidade que se debuxa nos relatos curtos.

Certas personaxes lembran poderosamente ás doutros contos e novelas e mesmo algunhas delas aparecen en diferentes obras: Miriam Lacalle, Narda, Laura Fontes... O Alberte Comesaña de *No ventre do silencio* tamén aparece en *Antón e os inocentes*, pero non só este é o único redobramento que se atopa nesta novela da Compostela dos anos 50. Unha das coincidencias máis rechamantes desta novela dáse co relato breve “Un chinche durme no teito” (CF), que xa detectara Santiago Lamas no ensaio *Ferrín e outras historias*:

Hai unha certa semellanza entre Amezaga e o León Barreiros do “Un chinche durme no teito”. Un mesmo método, un mesmo tempo, unha mesma cidade, un mesmo alcón, unha mesma escena na que veñen buscalo uns compañeiros vascos, unha mesma Compostela agoiradora na que os laños ou a chuvia sen pouso anuncian a traxedia... É coma se “Un chinche...” fose unha primeira versión ou unha variante dun suceso que máis elaborado vai pasar na novela *No ventre do silencio* (Lamas, 2007: 74-75).

En conclusión, a relación paterno-filial preséntase sumamente conflitiva, aínda que exista distanciamento físico. Non obstante, non ocorre o mesmo coa relación avuncular na obra de Ferrín, da que se fai a continuación un breve apunte, mediante o que, ao marcar as diferencias, delimita aínda máis o mitema que se trata neste apartado. Unha das diferencias principais que se establecen entre ambas relacións na obra de Méndez Ferrín é, ademais do grao de parentesco, a correspondencia sexual. A loita de poder que se observa entre pai e fillo na obra ferriniana, adoita producirse no marco padrón dunha relación na que interveñen dous varóns (pai e fillo), e ademais a nai está ausente.

No vínculo tío-sobriña en xeral, soeomparecer entre ambos sexos, e muller, ocupando o home o papel de ascendente e a muller o de descendente. Aínda que nalgúns relatos do seu último volume, *Arraianos*, tales como

“Lobosandaus” (ARR) ou “Quinta Velha do Arranhão” (ARR) esta relación tío-sobriño susténtase outrosí en dúas personaxes masculinas, pódese dicir que se relacionan do mesmo xeito que cando se trata de distintos sexos: unha relación no que o tío xoga un papel de “pigmalión”, mentor e incluso, confidente do sobriño.

Polo tanto, a consecuencia desta relación non cabe neste mitema catastrófico, senón que encaixa no campo contraposto a este, que corresponde cos mitemas da busca e da progresión. Neses relatos, que se analizarán máis adiante, o rol protagonista adoita recaer en personaxes femininas ou ben, a trama desenvólvese, como ocorre nos dous relatos do libro *Arraianos*, en torno a unha relación de “interconexión”.

A función destas personaxes “sobriñas” difire das do “Fillo” nun aspecto fundamental, que se traduciría nunha supresión da esixencia daquela función soteriolóxica que detiña –aínda que fora ao seu pesar– o Fillo. Ademais, malia que, nalgún caso como o do relato “Boas noites, Eire” (CF), sobre algunha destas parellas gravita a sombra do incesto e da decadencia, noutros contos o papel do tío non deixa de atesourar matices que se revelarán positivos nalgún sentido, sobre todo en canto ao seu cometido de *pigmalión*. As atribucións que van desde o rol educador ao protector, respecto da sobriña, pódense constatar en relatos como “Mantis religiosa” (POH) ou “Fría Hortensia” (AA).

En todo caso, esta relación familiar está marcada por un contrato moi diferente ao conflito causado pola colisión de dúas cosmovisións irreconciliábeis que encarnan as personaxes pai e fillo, constantemente encontradas e privadas dunha figura intercesora, a materna, que equilibraría ou resolvería o enfrontamento.

4.1.5. Edipo: o poder e a palabra.

Ao longo deste capítulo, inzado de loucura e suicidios, púxose de relevancia que eses comportamentos, ademais de representar de modo inelutable o autoaniquilamento –bastante simbólico xa de seu–, adoitaban tomar distintas formas, aínda que con frecuencia estes feitos viñan acompañados dalgunhas eventualidades, que se resumen así:

1. Nalgunhas circunstancias, é evidente que existe ou existiu un conflito entre o pai –xa morto– e o fillo, conflito que pode ser coñecido ou non. Nestas circunstancias non se menciona a figura materna e a historia péchase definitivamente coa “caída” do fillo.
2. O individuo (fillo) atópase nunha etapa intermedia, de iniciación á vida adulta, normalmente lonxe do fogar, nun entorno urbano. Estas circunstancias, nas que parece pesar moito o illamento, vaise producindo un derrubamento ou unha fragmentación do individuo ás profundidades da loucura. O proceso iniciático queda frustrado e non hai evolución cara ao desenvolvemento persoal.
3. Este é unha variante do anterior, pero situado dentro da casa patrucial. O fillo atópase no mesmo estadio de paso á madurez que o anterior, pero, a diferenza do anterior, que tende a enclaustrarse en si mesmo, este preséntase como “salvador” do pai. Certos elementos apuntan a que esa actitude constitúe un eufemismo dunha ofensiva para ocupar o emprazamento simbólico do pai.

O conflito paterno-filial, a traxedia e a loita polo poder remiten dun xeito automático ao mito edípico, que ten sido interpretado pola Psicanálise de Freud como paradigma do complexo mediante o que o infante, desde pequeno presenta relacións de atracción e rivalidade cara aos proxenitores dun e doutro sexo. Así e todo, existen outras interpretacións do Edipo que promoven lecturas do mito nas que se sobrepasan as derregas da líbido como único eixo dinamizador.

Para Foucault a explicación freudiana de Edipo non é unha verdade de natureza, senón que –segundo o *Anti-Edipo* de Deleuze e Guattari– serviría como instrumento de limitación e coacción (Foucault, 1996: 28) do poder médico sobre o desexo e o inconsciente. Unha visión moi semellante á de Wilhelm Reich, que xa vira no Edipo un constrinximento do individuo, primeiro ao patriarcado e despois á sociedade capitalista. Pois ben, Foucault (1996: 30) sostíña que en Edipo, lonxe de representarse un drama sobre o desexo individual, escenifícase un “complexo” colectivo arredor da posesión do coñecemento e do poder. En

base ás investigacións sobre as tres funcións⁹⁸ que xerarquizan a sociedade que esquematizara Dumézil, Foucault argumenta que o poder político, na súa orixe, implicaba a posesión dun coñecemento do que o resto do pobo estaba excluído, e que correspondía a unha entidade dotada de atribucións máxicas e relixiosas⁹⁹, correspondencia que se empeza a disociar sobre o século V a. C. Esta disgregación entre sabedoría e poder político, sempre segundo Foucault, iníciase con Platón o dominio sobre Occidente do gran mito de que a verdade nunca pertence ao poder político, mito que terá como consecuencia a crenza de que a posesión da verdade implica unha renuncia ao poder e que alí onde se atopan o saber e a ciencia, endexamais pode haber poder político. Para o filósofo francés isto é unha falacia posto que o poder político e o saber, contrariamente ao que se suxire, técese conxuntamente na mesma urda.

Estas interpretacións do mito autorizan visións máis flexíbeis do Edipo, desligadas das restricións á libido do complexo freudiano, que permiten irradiar a riqueza simbólica do mito a distintos aspectos da vida humana. Funciona ao lle conceder importancia ás distintas pasaxes da historia (e non só á confusión familiar), como, por exemplo, a do fragmento da Esfinxe, onde Edipo amosa, mediante a súa sabedoría, a capacidade de sandar a cidade, e, polo tanto, a súa identificación como soberano de Tebas.

Porén, a potencialidade de Edipo na obra de Ferrín si que se relaciona co pai. Non no aspecto freudiano do desexo libidinoso, senón que, ao meu

⁹⁸ “La investigación, a través de los textos védicos, de testimonios sobre la «ideología tripartita», en el sentido preciso en el que empleo esta palabra, abarca varias series de nociones. Las principales son: la serie de los tres grupos de hombres que componen, al menos idealmente, toda la sociedad (sacerdotes; guerreros; ganaderos-agricultores), con la de los principios correspondientes (*bráhma*, *kstrá*, *vís*); series de nociones que, sin aludir directamente a estas tres actividades, se distribuyen en los mismos ámbitos (sagrado y poder, fuerza y victoria; riqueza, fecundidad, salud, etc.)” (Dumézil, 1999: 223).

⁹⁹ Tamén Philippe Walter reconece a unión profunda que Dumézil observa entre o poder terreal e o sacerdocio, que para el se manifesta na ligazón entre Artur e Merlín, representada tamén nos seus animais totem: “Le mot qui le designe [ao salmón] est l’irlandais *eo*, le gallois ou le breton *eog*, mais on trouve aussi en irlandais *orc* apparenté au *porcus* latin. À travers cette analogie, de l’*orc* et du *porcus*, on comprend que le saumon est l’homologue du porc/sanglier comme animal sacerdotal détenteur de la science sacrée” (Walter, 2014: 44).

Ademais Merlin asóciase co oso mítico (o animal de Artur): “En fait, l’ours Merlin n’est pas une simple métaphore du temps; il est le Temps lui-même à travers l’intuition du drame agrolunaire dont a parlé Gilbert Durand. [...] Comment oublier également que Merlin favorise l’amour d’Uter et d’Ygerne et qu’il se trouve à l’origine du roi ursin par excellence: Arthur?” (Walter, 2004: 74).

entender, simbolizando un intento –que nace falido– de asunción da autoridade e do poder que cada lector lle queira conceder á figura paterna. En todo caso, os elementos que “decoran” este mitema no discurso ferriniano, achegan matices significativos que falan de seu: a ausencia da figura feminina, o alleamento progresivo na loucura, a caída do fillo... remiten todos eles a un ecosistema finito, pechado, infértil e regresivo, no que o drama resólvese con final tráxico, na derrota.

A morte do pai, se nos cinguimos exclusivamente a unha interpretación simbólica, podería supoñer –en base á lectura que fai Claudio Naranjo do mito de Edipo– máis que o reflexo dunha experiencia infantil universal, un proceso de crecemento onde a vitoria sobre o pai e a unión coa nai non son narracións literais senón que cabería preguntarnos se poden constituír “metáforas para algo que, lejos de constituír experiencias universales, alude más bien a raras experiencias de aqueles que han alcanzado un grado de maduración poco usual?” (Naranjo, 2002: 137).

Claude Lévi-Strauss (1986: 328-330), inspirándose na ópera wagneriana, viu en Perceval e en Edipo a representación *inversa* dun modelo mítico universal de modelos cuxa problemática é ao mesmo tempo simétrica e invertida

Porque os mitos edipianos pñem o problema de una comunicación, a principio excepcionalmente eficaz (o enigma resollido), depois abusiva com o incesto: aproximación sexual de individuos que deveriam manter-se afastados um do outro; e também com a peste que assola Tebas, por aceleração e desregulação dos grandes ciclos naturais. Em contrapartida, os mitos percevalistas tratam da comunicación interrompida sob o triplo aspecto da resposta ofrecida a uma questão não levantada (o que é o contrário de um enigma), da castida requerida a um ou vários heróis (em oposição a uma conduta incestuosa), enfim, da «gasta terra», ou seja, da paragem dos ciclos naturais que asseguram a fecundidade das plantas, dos animais e dos humanos (Lévi-Strauss, 1986: 328).

Cirlot (2005: 164), seguindo a Lévi-Strauss, tamén ve dúas estruturas míticas vencelladas polo motivo da comunicación: “una en la que lo que se requiere del héroe es una respuesta, y otra, en la que se le pide es la pregunta”. Pinkler (2004: 15-16) partindo de Lévi-Strauss tamén centra o simbolismo do

mito no Enigma e na Esfinxe, resaltando a relación dos nomes propios con certas peculiaridades das extremidades que, ao mesmo tempo, estarían a indicar algunha anomalía sexual, xa que equipara o pé co arado, en tanto que instrumento masculino que fura a terra. Os nomes, entón, xa cargaban de significado o personaxe: Lábdaco, “o coxo”, patronímico dos Labácidas; Laio, “o zurdo”, quen pasa por ser o introdutor da homosexualidade, ademais de infrinxir as leis da hospitalidade, violando a Crisipo; e Edipo, “o do pé inchado”, que el relaciona co incesto. Isto parece gardar unha correspondencia co Enigma da Esfinxe¹⁰⁰ (na terra hai un ser que ten dous, tres, catro pés; cando se apoia sobre o maior número de pés é cando ten menos forza), coa predestinación familiar (que parece compartir tamén con Perceval) e co poder rehabilitador do reino mediante a súa palabra (sobre todo en *Edipo en Colono*).

Se cadra a narración do cabaleiro do Graal non está a referir unha historia convencional, senón que, como denotan moitas lecturas, empezando pola de Wolfram von Eschenbach, e despois a wagneriana, podería revelar as claves dun relato iniciático, hermético para a maioría, e só accesible a aquelas persoas que foron quen de espertar a unha nova conciencia, a unha sabedoría superior (se nos remitimos ao nacemento da política, a aqueles que poden e teñen que detentar o poder).

Tamén Naranjo (2002: 135) pon en evidencia a relación deste mito co tópico da “terra baldía”, xa que á chegada de Edipo a Tebas atópaa sumida nun estado de improdutividade que se amosa en tódolos ámbitos na terra, nos animais, na xente e que para o sabio chileno non significa outra cousa que a existencia dun mal oculto que erma e corrompe o mundo interior e que se manifesta así no mundo exterior. A través desta reflexión de Claudio Naranjo é inevitable lembrar a terra baldeira sobre a que reina o Rei Pescador. A figura

¹⁰⁰ Representativa do poder feminino, xa que é enviada por Hera para castigar a Laio. Ademais, ao ser resolto o seu *enigma* por Edipo, désígnao como soberano de Tebas; mediante este exercicio de concesión da soberanía terrestre e temporal, iguálase coa función que desempeñan as personaxes melusinianas (ver capítulo 4.3.2.1), nas que Durand (1992: 258-260) advirte o mercurio dos alquimistas, representado a miúdo polo Hermes Vello “liaison de l’archétype de l’anima et du sage Antique [...] Certes Jung nous semble confondre sous le même vocable d’Hermès, et le vieillard symbole de l’inconscient aveugle, et l’anima feminoïde, et l’Hermès accompli, Trimégiste”. Graves (2016: 548) ve nela “con su rostro de mujer, su cuerpo de león y sus alas de águila, es la diosa Ura o Urania, con dominio sobre el aire y la tierra y que delega su soberanía en su hijo el rey” (igual que ocorre coa Melusina, como se verá máis adiante).

do Rei Pescador presenta moitas correlacións co pai desaparecido de Percival, entre as que destacaría, a modo de exemplo, a mesma ferida na ingua que presentan ambos no relato (Walter, 2000: 66-76). A tenor desta ferida poderíamos cuestionarnos, segundo o mesmo Philippe Walter, a natureza mítica de ambas personaxes, que achegaría tanto ao pai de Percival coma ao Rei Pescador á figura padrón dun “anguípedo” ou calquera outra sorte de personaxe “melusiniano” (Walter, 2000: 69), tan comúns na tradición cultural celta e sobre os que volveremos no apartado da *queste* (4.3), que, segundo se verá, teñen unha gran conexión coa soberanía territorial¹⁰¹.

Ademais tanto Edipo como Percival preséntanse como as únicas posibilidades de salvación do reino. E, o máis curioso, ambos procesos de salvación teñen que ser cumpridos a través da *palabra*: Edipo, mediante a resposta ao enigma da Esfinxe; Percival, a través dunha pregunta que non chegará a formular. E, nunha última instancia aínda cabería cuestionar, ¿que teñen en común ambas interrogantes? Tanto Walter como Naranjo chegan a unha conclusión moi parecida, ambos relatos responden a unha procura moito máis transcendente e arcana que a mera salvación dun reino, a da esculca da verdade e das orixes, se é que ambas buscas poden ir separadas. Por iso Walter considera que Perceval representa unha misión transcendente:

Perceval n'est-il pas confronté à un périple initiatique que met en jeu la connaissance suprême? N'est-il pas aussi et surtout appelé à retrouver une vérité perdue: celle des origines? (Walter, 2000: 69).

Orientación que comparte a reflexión de Naranjo, que, respecto a Edipo, toma a mesma dirección:

¹⁰¹ Graves (2016: 436) asocia ao rei coxo cos misterios da arte da forxa, pero tamén con Hermes: “A Mercurio, o Hermes, generalmente se le representa andando de puntillas. ¿Era esto porque no podía asentar su talón en el suelo? Es probable que las alas de águila de sus sandalias fueran originalmente no un símbolo de velocidad, sino una señal de la santidad del talón y, por tanto, paradójicamente, un símbolo de cojera [...] ¿Pero se elegía al rey sagrado porque había sufrido accidentalmente esa lesión, o se le infligía la lesión después de haber sido elegido por razones mejores? [...] Esa lesión se le causaba artificialmente a través de un incidente ingenioso durante el ritual de la coronación. [...] Los elementos confusos del mito de Hefesto (...) componen otra variante del mismo ritual. Originalmente el rey moría violentamente tan pronto como había tenido lugar el coito con la reina, igual que muere el zángano después de acoplarse con la abeja reina. Posteriormente, la castración y la cojera sustituyeron a la muerte, y más tarde todavía la circuncisión sustituyó a la castración y el empleo de coturnos a la cojera” (2016: 438-439).

El acertijo [o da Esfinxe] podría parecernos trivial si no fuese porque su tema, o la esencia de su respuesta, no lo es. Intuimos que la pregunta de las esfinges o monstruos afines se refiere al autoconocimiento, y que la respuesta de Edipo, «el hombre», puede ser entendida como una metáfora alusiva a otra respuesta más profunda: «Yo».

Seguramente Freud, al ver la representación de *Edipo Rey*, se conmovió al reconocer como hilo conductor de este drama la búsqueda de la verdad, por más que posteriormente haya puesto énfasis en los temas del parricidio y el incesto. Podemos decir que este primero de los dramas de Sófocles sobre Edipo representa, en su conjunto, una alegoría de la muerte interior de la cual renacerá en *Edipo en Colono* (Naranjo, 2000: 134-135).

Estas concomitancias no conflicto pai-fillo que vimos de salientar entre as figuras de Edipo e Percival, poderían ser tamén sinaladas respecto a grandes trazos comúns que se atopan noutros mitos antigos, como o do deus Cronos, ou o do rei Gárgoris e o seu fillo-neto Habis, como sinala García Quintela nun interesante ensaio no que reflexiona sobre a función do mito:

En este caso tropezamos con temas míticos universales, como el del hijo abandonado por diversas causas que termina cumpliendo su destino: desde Sargón de Acad y Moisés hasta Edipo, pasando por Rómulo y Ciro, a los que evoca el propio Justino. En todos estos mitos está además presente de una u otra forma la noción de soberanía o de fundación de una comunidad política viable [...] En este contexto las vivencias de Habis muestran la posibilidad de degradación desde una humanidad limitada a la condición animal. Como compensación, como antítesis casi, una vez que Habis recupera su condición humana no se conforma con su manifestación limitada, como la existente hasta entonces, sino que busca lograr una humanidad plena (García Quintela, 2001: 28).

O conflito co pai –aberto ou latente– que vimos de analizar ten distintos resultados na narrativa ferriniana, nos que destaca a solución da morte ou o suicidio, xa sexa dun deles ou dos dous. Esta morte propiciada pola propia man remite a ideas de autodestrución e decadentismo, ao crepúsculo dunha idade.

Porén, o tabú de matar ao pai podería non ser tan pesado e insoportable como se concibe na sociedade actual, referíndonos a tal actualidade, desde a tradición helénica en diante.

Existen moitas posibilidades interpretativas, velaí a extrema riqueza e complexidade do mito, imposible de reducir a unha explicación lineal, senón que, precisamente por esa gran capacidade evocativa, suxire diversas respostas.

Como se apuntou máis arriba, na obra de Ferrín este mitema tradúcese nunha perspectiva absolutamente desoladora, polo que se encadra para análise como primeiro mitema da involución. Este categorema de “mitema da involución” responde á un privilexio da función desta unidade sintagmática sobre a forma, se se me permite o símil gramatical. A caracterización deste mitema viría dada pola persistencia dun conflito paterno-filial en cuxa resolución non se advirte ningunha mellora (aínda que fora mínima para algunha das personaxes), senón que remata por desfregar forzas atávicas aparentemente destrutivas, que adoitan carrear á trama argumental elementos de decadencia e catástrofe. A diferenza dos mitos “padróns”, como o de Edipo, nos que trala catástrofe é habitual atopar unha experiencia catárquica –sexa individual ou colectiva–, no mitema ferriniano paterno-filial estase a narrar un verdadeiro naufraxio, no que destaca unha ausencia de ilusión, coma se dunha situación circular se tratara, na que a única saída sería a desaparición, a anulación, o baleiro, ao xeito do ocaso sen esperanza do relato “O dique de area” (POH).

4.2. Variacións sobre o sacrificio.

O final do apartado anterior concluía coa conxectura de que a catástrofe que se representa na obra de Ferrín baixo os principios que se sinalizan no marco do mitema do “conflito paterno-filial”, constitúe unha catástrofe absoluta, que leva á destrución, que non deixa lugar á esperanza. Esta imaxe fixa da desgraza definitiva, xunto co do sacrificio, ao que se consagra o presente apartado, forma parte da parella dos que chamamos mitemas “involutivos” ou “negativos”. Emporiso, a diferenza do mitema anterior, nos textos que compoñen este do sacrificio, déixase entrever a posibilidade dunha redención, por moi remota que esta sexa. Se a caída do fillo do mitema anterior pechaba un círculo infausto de dor e loucura, as “caídas” metafóricas neste mitema van deschoer

ese círculo pecho para abrir as posibilidades dunha liberación ou, indo máis aló, de rexeneración, pois tales son os propósitos do sacrificio.

O proceso do sacrificio esixe que haxa algún tipo de renuncia; polo tanto aquilo ao que se renuncia xoga un papel fundamental na consecución do fin do sacrificio, que, para Durand non é outro que a restauración dun tempo mítico, en última instancia, o dominio do tempo, obxecto que se examina na recapitulación deste apartado. Este mitema componse fundamentalmente de elementos temáticos que evocan o sufrimento tanto ao nivel corporal (a mutilación) como ao nivel mental (o illamento). Para a súa análise, igual que no mitema anterior, tómanse aqueles que, dun xeito máis rechamante, aparecen redobrados na obra de Ferrín e que atinxen ao dano do corpo, sobre todo, das extremidades inferiores e á incomunicación.

Se o volume *O crepúsculo e as formigas* (1961) estaba consagrado practicamente á ese pulo de decadencia e morte, o volume concibido para expoñer os procedementos e rituais do sacrificio en tódolos seus aspectos, incluído tamén o tema da cadea que se presenta reiteradamente ao longo a produción ferriniana, parece ser *Elipsis e outras sombras* (1974). Isto non significa que noutros libros non existan estas temáticas, senón, simplemente, que neste resaltan dun modo capital. A insistencia na temática da cadea no volume de *Elipsis...* podería vir da experiencia persoal propia como preso político. Pero non se pode esquecer que Philoctetes, o primeiro –e coido que máis significativo– “preso político” de Méndez Ferrín, é moi anterior á súa vivencia real da cadea e da tortura.

O sacrificio encádrase, segundo a clasificación isotópica das imaxes do esquema de Durand, no lugar que o mitólogo de Grenoble advertía como un ámbito de estruturas “sintéticas” e cíclicas (Durand, 1992: 353 ss). Para Durand os alicerces básicos destas estruturas descansan na “dialéctica entre contrarios” e no “principio de *causalidade*”, no cal o factor tempo cobra suma importancia. O reflexo dominante aquí é o *copulativo* e rítmico, e é por isto que estes mitemas soen convocar os grandes temas cíclicos, e a conxunción de opostos, en tanto que se trata, no fondo, de rexistrar unha transacción.

No seu estudo sobre o imaxinario, Durand recorre ás teorías da psicóloga Marie Bonaparte, quen asegurou que o sobrecollected proceso do sacrificio podía describirse perfectamente usando unha terminoloxía mercantil, en termos tan prosaicos como; factura, axuste de contas, débeda, debedor, acredor, permuta, etc. Tanto é así que no dicionario en liña Digalego podemos atopar na terceira acepción do termo “débeda” unha definición case exacta de “sacrificio”:

Deber xurídico de contido patrimonial polo que o debedor, respecto do acredor, ten que cumprir a realización dunha prestación que debe materializarse nun acto positivo de facer ou de dar, ou nun acto negativo de non facer ou de absterse.

Na xénese do sacrificio atópase, logo, o axioma do intercambio. O sacrificio non deixa de ser un comercio e, en virtude disto, encóntrase baixo o influxo de Hermes. Tamén contén a idea da mutilación iniciática (Durand, 1992: 359).

Baixo este influxo hermético, atopamos o mitema do sacrificio expresado na obra de Ferrín de tres xeitos diferentes, aos que se dedica cadanseu apartado. Aínda que en todos eles se reflexa esta transacción máis ou menos contundentemente, distinguiríamos neles dúas grandes expresións, a da cadea (4.2.1) e a do sacrificio propiamente dito (4.2.2). Entre o subapartado da cadea propiamente dita e o da liturxia do sacrificio atópase un lugar intermedio que consideramos dentro da prisión, posto que se trata dunha cela “autoconstruída” polo preso –case un enterramento en vida– co gallo de salvar a propia vida, que, por ser unha cela ao uso, estaría máis próxima á cela da cadea que ao tema da inmolación ritual. Polo tanto, este apartado consta das dúas particións seguintes:

- A) A prisión (4.2.1).
 - A.1) O preso político (4.2.1.1).
 - A.2) A cela auto-construída (4.2.1.2).
- B) Ritual de sacrificio: o tempo cíclico (4.2.2)

As liturxias dos sacrificios comportan, polo menos, certos rituais fixos, e uns elementos básicos en tódalas súas variantes, entre os é preciso que haxa unha vítima-obxecto para inmolar e un oficiante con consciencia e afouteza que saiba dotar a cerimonia do espírito grandioso e imponente que require unha acción épica. O concepto de salvación require unha gran visión épica. Esta épica é case a mesma que a épica do heroe, para o que tampouco pode faltar o sacrificio (a proba) como elemento “de evolución” e aprendizaxe, e en cuxa figura non poucas veces se unifican as funcións de oficiante e vítima. Nótese que os mitemas teñen unha profunda relación entre si: o pai e o fillo, o sacrificio, o heroe... Non deixan de ser, estas, perspectivas diferentes dunha transformación na cal se suxiren dun xeito reiterado e cíclico, nun aparente paradoxo, nocións de eternidade e de repetición.

Vexamos como nos contos de Ferrín se observa esta correspondencia constante entre o sacrificio e o devandito concepto de “renovación”. Para iso imos abordar a temática da prisión, un dos polos centrais na obra do autor ourensán, temática na que cabe sinalar, por adiantado, a existencia de certas constantes, que conforman o ritual co que Méndez Ferrín constrúe o interrogatorio, a tortura e a liberación final do sempiterno –na súa obra– preso político.

4.2.1. Prisións.

4.2.1.1. O preso político. A cadea, espazo ambivalente de incomunicación e tortura, resistencia e redención.

Antes se indicou que hai certos “decorados” míticos na obra de Ferrín que destacan dun xeito relevante. Entre eles, un dos espazos físicos que se presenta en máis ocasións é o da cadea, e ademais, ofrece reiteradamente a repetición de certas constantes internas, que non se poden desconsiderar. O *topos* da cadea é, na obra de Ferrín, un espazo maior onde, de xeito moi significativo, ocorren acontecementos que merecen ser relatados. Desde o relato curto

“Philoctetes” (POH), aparece de modo relevante, polo menos nos seguintes relatos: “Elipsis” (ES), “Botas de elástico” (ES), “Partisán 4” (ES), “Labirinto”, “Animal” (CN), “O exclaustrado de Diabelle” (ARR), nas novelas *Bretaña, Esmeraldina, Arnoia, Arnoia*, e en varios poemas.

En todos estes textos, que se analizan a continuación, o autor pon de relevo a ambivalencia que radica na dimensión da cadea. Por unha banda, é o espazo de punición por excelencia, no que o suxeito fica confinado, incomunicado da sociedade; un lugar no que, ademais, as normas son moi estritas e cuxa omisión conleva castigos extremados. Por outra banda, obsérvase que dentro da propia “caída” que supón a reclusión, pode abeirar a esperanza dunha transformación, ilusión que quizais é impulsada desde a autopreservación e da supervivencia, como observa Angueira (2009, 534) que puidera suceder en canto á novela *Bretaña, Esmeraldina*, onde “a procura das orixes autoimposta con tanto vigor é similar ás actividades a que se entregan numerosos presos para non caeren no suicidio e na loucura”.

4.2.1.1.1. “Philoctetes” (POH) e *Bretaña, Esmeraldina*.

Aínda que a experiencia persoal do paso pola cadea, de aproximadamente dous anos na prisión de El Dueso, evidentemente deixará a súa pegada na obra de Ferrín, atopamos xa a presenza desta materia na súas primeiras pezas artísticas. O relato inaugural sobre o tema do preso político é “Philoctetes”, publicado no seu primeiro volume *Percival e outras historias* en 1958. A vivencia da prisión aínda non se dera, pois cando o relato sae do prelo faltan aínda 9 anos para a súa primeira detención (das tres que o autor vai sufrir ao longo da súa vida). O feito de salientar que este tema da cadea non provén da experiencia, senón dun modelo interno prefigurado resulta moi suxerinte para propoñer a interpretación de que a cadea que Ferrín describe en “Philoctetes” (POH) responde a un modelo “arquetípico”. Esta aposta pola existencia dun “arquetipo” mítico da cadea na idiosincrasia de Méndez Ferrín previo á vivencia real, refórzase cos importantes redobramentos que presenta en relación coa novela *Bretaña, Esmeraldina* (198), na que o espazo da prisión é un dos *leitmotives* predominantes.

Admitindo a premisa de que o discurso mítico se funda primordialmente nos redobramentos (Durand, 2002: 106), da lectura de “*Philoctetes*” (POH) obtemos significativas redundancias. Por unha parte e desde un enfoque externo á obra de Méndez Ferrín, atópanse vivos ecos do seu antecesor, o *Philoctetes* clásico, retumbando en varios detalles deste relato homólogo. Por outra parte, e desde una perspectiva interna á produción do ourensán, cabe subliñar que a figura do preso político e a da mutilación son temas recorrentes nas pezas que enumeramos antes. Asimesmo, a obra do autor galego aínda naquela temperá etapa, presenta xa varias vías autoreferenciais cara ao pasado, en relación ao relato *Medo* (1954a), que terá o seu paralelismo no futuro na novela *Bretaña, Esmeraldina* (1987). Na Figura 4.1 preténdese expoñer dun xeito gráfico estes redobramentos. Ademais de repetir temáticas como as que imos tratar agora, tamén hai un redobramento de técnicas literarias, como as que se dan do xénero epistolar. Os sinais da autoreferencia esténdense tamén á mención da súa propia produción, que abordaremos máis adiante.

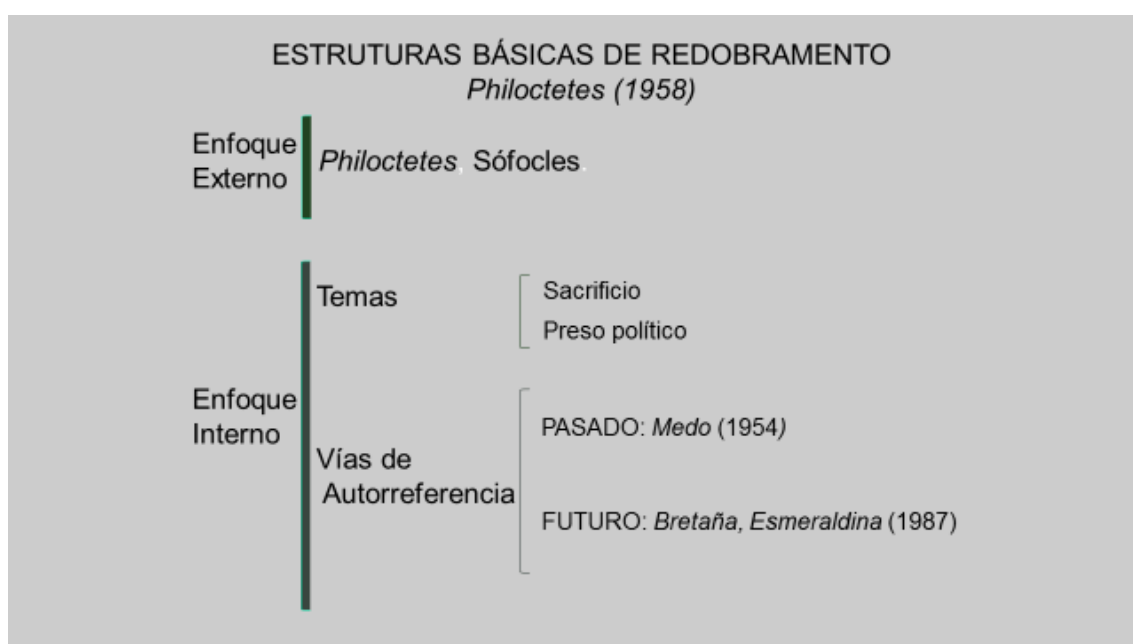


Figura 4.1. Estruturas básicas de redobramento: “*Philoctetes*”.

Antes de continuar, debemos interrogarnos sobre o simbolismo que se transfere do Filoctetes clásico¹⁰² ao Filoctetes ferriniano.

Destaca entón o motivo da coxeira e da asociación co deus do lume e da fragua, Hefesto. A importancia do oficio de ferreiro como mestre iniciador –como catequista, no sentido etimolóxico, non no senso relixioso, do termo grego *κατηγεῖν*, “instruír” é fundamental, e deberase volver sobre ela nesta investigación.

Este vencello entre Filoctetes e Hefesto ou Vulcano pon de manifesto un importante pouso simbólico que nos remite ao elemento lume. Desta conexión co deus da fragua e da técnica das armas, e, por outra parte, da circunstancia do seu abandono dedúcese que a cadea do relato ferriniano é –polo menos nalgún aspecto– un trasunto da illa, onde a incomunicación e a soidade formarían parte dun proceso de iniciación¹⁰³. Esta iniciación culminaría co

¹⁰² Trala morte de Heracles, Filoctetes, fillo do rei Peante de Melibea, herda o arco de Apolo e as frechas, xa que foi o único que se atrevera a prender a pira funeraria para acortar a agonía do heroe tebano. Porén, de camiño a Troia, Filoctetes foi mordido por unha serpe no pé, e, aínda que a ferida non era mortal, desprendía tal fedor e facíalle proferir dun xeito constatable queixas e tales berros de dolor, que os seus compañeiros abandónano na illa de Lemnos, a instancias de Odiseo (Sófocles, 2010: 69). Finalmente, e pasados sete anos de soidade un agoiro predice que sen o arco e as frechas de Hércules os aqueos nunca han gañar a guerra de Troia e, por iso Neoptólemo e Odiseo regresan a Lemnos para convencelo de que os acompañe, e nesta escena iníciase a obra de Sófocles. Finalmente persuádeno e Filoctetes chega a Troia, onde sanda grazas aos coidados de Asclepio.

A illa de Lemnos foi, e suponse que aínda debe ser, a residencia de Hefesto, o deus grego do lume e da fragua, quen sufría de coxén, igual que Filoctetes (nótese tamén o redobramento, que apela na coxeira de Filoctetes á memoria de Hefesto, a modo de arquetipo tutelar). Os ferreiros, ata a Idade Media adoitaban padecer coxeira e un tipo de cancro de pel debido a unha patoloxía chamada arsenicose, causada polo arsénico que empregaban para traballar certos metais e este é o aspecto que se describe normalmente de Hefesto.

¹⁰³ En efecto, o Filoctetes aqueo devén heroe da guerra de Troia (serán as súas frechas as que matan a Paris) despois do calvario de sete longos anos –número que, de seguro, non é posto de xeito casual, quizais en relación cos significados que cifraban correspondencias místicas, polo menos desde Pitágoras ata as tradicións herméticas actuais–, integrándose nun proceso que, aínda que a el lle é descoñecido, vaino reincorporar á sociedade. O arco e as frechas que lle serviran como medio para subsistir, cazando aves, agora constitúen a arma imprescindible para a vitoria nunha das batallas máis célebres e lembradas da historia da humanidade, como revela o oráculo aos seus ex-compañeiros, que organizan unha expedición para volver con el e as súas armas e poder gañar a guerra. Non obstante, a magnitude do valor de Filoctetes non só recae na arma, que sen o portador non valería nada. El é importante tamén por si mesmo, tal e como se pon en boca de Neoptólemo na traxedia de Sófocles: “Yo sé que en vano habremos logrado capturar este arco si nos hacemos a la mar sin él. La gloria es de él, a él es a quien el dios dijo que lleváramos” (Sófocles, 2010: 96).

sacrificio, tamén moi simbólico, das extremidades inferiores (no que redobra a imposibilidade de movemento, que xa estaba abondo limitada pola prisión/illa), mediante o que se efectúa unha permuta necesaria para o “renacemento” do heroe. Así, destacan dous aspectos básicos que marcan o mitema da cadea, o primeiro deles é o eivamento / illamento iniciático e o segundo será a relación do sufrimento como pauta sacrificial asociado a unha extremidade (nos dous Philoctetes é un pé) .

No itinerario do Philoctetes galego albíscase unha “degradación” por chanzos, ata a última, na que se produce a liberación: orixinalmente Philoctetes fora apresado por distribuír *panfletos*; na cadea mantén unha regueifa co director da prisión, a quen se dirixira para solicitarlle acceso a *libros*; na liorta máncase nun pé e é arrestado nunha cela de castigo, onde o pé se lle gangrena; a proximidade da morte propicia o seu traslado á a enfermería onde, finalmente, se lle amputa o pé. A estancia na enfermaría confírelle a oportunidade de ler un *libro*, tras 32 anos de periplo –habitando nunha profunda soidade–, e a *lectura* deste libro resulta ser o detonante misterioso dunha fuxida a outra realidade, da posibilidade de habitar outro universo.

Hai unha sucesión descendente desde a liberdade e o activismo político, a entrada en prisión, o illamento extremo, a revolta contra o alcaide, ata a inconsciencia e a perda do pé... todo o conxunto podería ser interpretado como un proceso de catábese, un paso a paso de “descenso aos infernos”. Como é ben sabido, a evolución da identidade do heroe inclúe obrigatoriamente ao menos un descenso aos infernos, unha caída.

Segundo a progresión do conto, tralo illamento na cela de castigo (isomorfo do auténtico descenso, pois representa a cela dentro da cela, a caída dentro da caída), prodúcese a ablación do pé gangrenado (sen dúbida relacionado co concepto de enfermidade, decadencia, de morte), séndolle concedido, finalmente, o “libro” na enfermaría. Pódese observar a evolución da experiencia de renacemento a través do texto do conto:

- 1) Nun primeiro lugar, amósase un Philoctetes con “*vontade vencida, desilusionada, descomposta dende a raíz*” (POH, 102). Quizá habería que remarcar que non haxa referencia ningunha ao cansanzo/dor do corpo, senón

que tódalas sensacións descritas consisten en informacións que fan alusión a cuestións anímicas e emocionais.

- 2) Nunha segunda instancia, dentro do contexto de inmovilidade dobre (cadea e pé amputado, nun aspecto externo e a vontade vencida no interno) o preso suxire que son as personaxes quen se lle achegan e non ao revés “os personaxes achegárense a min e rosmárenme palabras sonoras, *espranzas brillantes*, a suxerencia dun mundo maravilloso” (POH, 102) E con eles intenta compartir o ambiente de “liberdade” no que se moven.
- 3) En terceiro lugar, entre tódolos contos do volume de Nokao, que se supón que dispón para a lectura, Philoctetes escolle o titulado “Medo”, a través do cal chega a experimentar unha catarse. Ao se introducir no relato, cre entender que o seu papel consiste en que a anciá non morra de medo, pero “advertín como o medo ía progredindo, paseniñamente, na vella, gracias á arte extraordinaria de vostede” (POH, 102). Philoctetes asume, de entrada, o seu rol de salvador da vella, ata que toma consciencia da situación: “decátome de que o meu papel no conto é o de unha visión, a vella creme unha visión [...] Morre. Todo estaba previsto na construción na *ordenación perfecta* de acontecementos do seu conto. E eu saio do conto.” (POH, 103).
- 4) Finalmente, o preso explica que sae do conto cunha sensación de “*felicidade completa*, de fartura” (POH, 103) e, sen comentar con ninguén isto, colle papel e escíbelle a carta a Nokao.

Estes catro tempos poderíanse resumir en catro fases: rendición, esperanza, experiencia e plenitude. E, porque non, relacionalas coas catro fases lunares: minguante-desilusión, nova-esperanza, crecente-experiencia e chea-plenitude. A pauta lunar funciona como unha nova reminiscencia do ciclo agrario no que recunca toda a imaxinería do sacrificio e da renovación. E a redacción da carta podería corresponder co agradecemento da colleita: “Gracias a vostede puiden saír, despois de trintedous anos, da parte de eiquí das grades a un mundo inédito e libre” (POH, 103).

Ao longo do relato atopamos tamén unha “tautoloxía do poder da literatura”, estreitamente relacionada co tema que trataremos máis adiante, no apartado 4.4. A palabra escrita propónse como medio de comunicación privilexiado. Porén, no texto tamén subxace unha forte ambivalencia: o texto non

só vai ser o mecanismo liberador, obxecto das arelas do coitado Philoctetes; senón que tamén é o elemento que actúa como detonante para que entre na cadea; polo tanto a presenza da palabra escrita é decisiva nos fitos da construción do heroe. O relato de Philoctetes, evidentemente escrito en primeira persoa, é unha epístola que lle chega Nokao e que este le en voz alta, e enmárcase como tal dentro do conxunto –non moito máis extenso– do resto do conto, relatado por un narrador extradiexético. Xa dentro da historia de Philoctetes, conséntase que un texto é a causa pola que prenden ao protagonista: “Un día víronme repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro¹⁰⁴” (POH, 99). Cando se reúne co director da prisión, esquece o que ía dicirlle, pero improvisa unha demanda na que solicita o acceso a distintas variantes do texto escrito que, por suposto, lle é denegada:

–Eu era un home ilustrado, señor. E coido que non representaría moito pra o penal, que eu recibira libros e xornás de vez en cando.

Tremíalle o bigodiño ao me respostar:

–Vai contra o regulamento. Amais vostede sería o último en recibir libros. Vostede é un revolucionario, un enemigo da orde establecida (POH, 100).

A disputa que acontece entre o protagonista e o alcaide, na que chegan a ferirse, inaugura unha nova etapa redundante dentro da cadea: a cela de castigo constitúese nunha cadea dentro da propia cadea.

É necesario tamén sinalar que o obxecto sacrificado determina a equivalencia: é diferente sacrificar un ollo ou sacrificar un pé. Así, o sacrificio do ollo é interpretado polo mitólogo de Grenoble como un medio para reforzar a visión e para adquirir a visión máxica, a clarividencia (Durand, 1992: 172). En base a isto pódese interpretar o sacrificio dun pé ou dunha perna como unha posibilidade de adquisición da capacidade de “viaxe máxica”. Para Verjat o corpo está simbolizado na imaxe inversa da árbore (1992: 3) e no pé está a potencia

¹⁰⁴ Philoctetes padece amnesia. O tema da memoria e da relación coa reclusión explícase máis adiante.

do porvir, do que se ha percorrer. E interpreta as feridas nesta extremidade como un síntoma de imperfección que remite a un reinicio necesario do ciclo (as marcas no texto son miñas:

Las heridas y enfermedades del pie dan fe de un error de crecimiento, del mal camino que se ha emprendido, como si la dolencia sirviera para frenar al extraviado, poner trabas a su actividad dañina. Es el caso de todas las divinidades cojas, que encarnan una debilidad peculiar del alma, un defecto espiritual, de origen moral o no. Hephaistos, dios del fuego, de los metales, de las aleaciones, herrero del mundo y poseedor del secreto de las armas, luchó en contra de Zeus *para defender a su madre*: es cojo y deforme, y se reconoce, con leves diferencia, en Varuna, Tyr, Odín, Alfödr y Löge (*Lug* de los celtas). Todos *pagan el precio del conocimiento adquirido* y llevan en su cojera la señal de la sumisión exigida por la divinidad, cual marca de hierro candente

Pero la herida revela también la debilidad del ser, su vulnerabilidad, es decir la *imperiosa necesidad de transformación que justifica su existencia*. El cojo no puede descansar pues está en permanente estado de desequilibrio; todo lo que hace, como el caminar, nunca está acabado. *Los héroes cojos "in fine" señalan así el final de un ciclo que debe volver a empezar* (por ejemplo un viaje o una aventura) porque no ha dado los frutos que debía (1992: 4).

No relato ferriniano, o sacrificio simbolizado na ferida do pé –aínda e que tamén da liberdade material, pois este Philoctetes non chegará a saír fisicamente do presidio– fai accesible ao recluso o mundo da imaxinación de Nokao, o escritor. Philoctetes sente que, grazas á lectura que lle é concedida, se lle está a abrir unha fenda pola que pode transitar cara outros universos prohibidos. Pero no relato de Ferrín é o médico da prisión o *maître*, o oficiante. É o médico quen amosa compaixón polo seu grave estado, é el quen o traslada á enfermaría e quen pon ao seu alcance un libro. O rol do médico equivale ao do sacerdote ou mediador que oficia a cerimonia do sacrificio. Executa a amputación pero tamén ofrece o libro, que para Philoctetes estivera vetado desde a súa entrada na cadea. Aquí temos o intercambio que vai propiciar a

liberación de Philoctetes. Agora ben, a carta de Philoctetes non vai dirixida ao médico, senón ao escritor (a cursiva é miña):

Xa sabe vostede que o primeiro intento de me introducir no seu libro, entre os seus personaxes, no mundo creado por vostede, diume bos resultados. Emporiso tencionarei introducir, en cada un dos contos, o *meu individualismo*, aínda sabendo como sei que ha bater *contra as outas murallas da súa técnica, frías e verticás* (POH, 103).

Porque malia que o médico/sacerdote se invista como mediador –e, como xa se indicou anteriormente, no papel da mediación revélase un dos atributos máis destacados de Hermes–, como oficiante desta liturxia sacrificial; o auténtico demiúrgo é o escritor, o creador que impuxo as súas propias normas e os seus propios límites nese novo mundo ao que lle foi permitido acceder a Philoctetes. E a obra literaria representa no relato o destino desexado e a un mesmo tempo o medio para o acadar, o lugar de encontro entre o ceo e o inferno, entre o demiúrgo e o iniciado; entre a cadea e a liberdade.

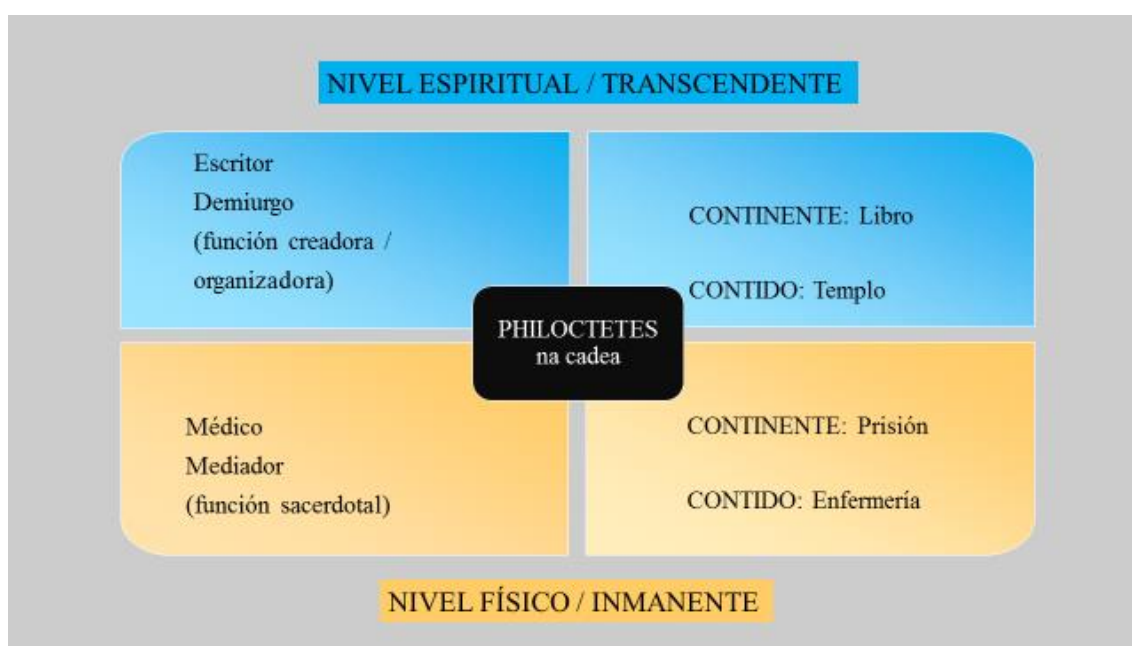


Figura 4.2. Relacións especulares.

Aínda que o relato enmarcado dentro de “Philoctetes” (POH), *Medo*, non aparece transcrito literalmente, o propio preso explica o argumento, que remite sen dúbida á trama do mencionado conto.

A especularidade que detectara Anxo Angueira (2006, 345-355) en varios niveis diexéticos da novela *Bretaña, Esmeraldina* reproducése no relato. Un dos procedementos recorrentes na narrativa de Ferrín é a *mise en abyme*, técnica que provén da pintura e que recrea unha “imaxe” (cadro, relato...) dentro da obra de arte, na que se reproduce algún aspecto da matriz, sexa para remarcar unha relación de concomitancia, de antagonía, etc.

A través dunha posta en escena que descansa, entre outros recursos, no uso da devandita *mise en abyme*, refórzase a interrelación entre as nocións de sacralidade, de iniciación, de espazo de encontro coa deidade, de unión de ceo e terra, en resumo, de dominio do tempo, e ao mesmo tempo é capaz de suxerir a intimidade da catedral-morada-casa da iluminación interior, de lugar sagrado.

O espazo no que este lugar de encontro se representa dentro do relato enmarcado é a catedral. A enfermaría, enmarcada dentro da cadea, tamén é un espazo sacro, pois nela é onde se efectúa o sacrificio. Así obsérvase que o lugar do sagrado é *interior*. A potencia simbólica deste emprazamento derivaría, segundo Gilbert Durand, da representación universal da matriz, emparentada cos grandes símbolos da intimidade –como a crisálida, o ovo ou a tumba– e que a Igrexa cristiá soubo asimilar no templo a elementos arquitectónicos como a cripta ou a bóveda. (Durand, 1992: 275-276). Daquela, xunto coa catedral, temos outros elementos que nos remiten a esta figura da *mise en abyme*: dentro da prisión, a cela de illamento e a enfermaría, desde un punto de vista interno; e o conto dentro do conto, desde un punto de vista externo. Na ilustración 4.3, establécese a correspondencia: o demiúrigo Nokao-Ferrín crea un relato “Medo” que é interpretado polo Philoctetes-lector. A relación non é unidireccional, posto que, despois de ler o conto, Philoctetes envía unha carta ao autor, explicándolle a súa experiencia, que é o propio relato “Philoctetes” (POH), no que recae a función de mediador.

Mise en abyme: equipárase ao lector a Philoctetes

- Méndez Ferrín escribe o relato *Philoctetes* (1959)

Donde Filoctetes le o conto “Medo” que escribiu un autor chamado Nokao.

- Méndez Ferrín publicou “Medo” na revista Litoral (1956)



Figura 4.3. Mise en abyme.

Na novela *Retorno a Tagen Ata* –cuxo texto data de agosto de 1970 e foi escrito na cadea da Coruña (Capelán, 1995: 31)– tamén se cita a un Nokao escritor, mestre do mestre de Ulm Roan, que parece ser o mesmo ao que se dirixe Filoctetes:

Ulm Roan era o herdeiro do maxisterio de C. Roaç, que á súa vez érao do maxisterio de Diugo Nokao. Todos tres foran considerados, cada un no seu tempo, como príncipes da poesía azerrata, restauradores do idioma e definidores da nación oprimida. Todos tres cantaran os misterios da Grande Fraga e mailo outono nas viñas dos vales do Sul, así como a diferentes herois dos séculos XIII a XVII (Méndez Ferrín, 1996¹⁹⁷⁴: 59).

Partindo da comunicación epistolar coa que Ferrín une a Filoctetes con Nokao, infírese un tipo de relación entre as personaxes moi particular que vai ser o último dos mitemas analizados nesta investigación: a relación entre lector / crítico e autor¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Estas relacións entre os mitemas sosteñen en parte a coherencia interna do mito.

A novela de Méndez Ferrín *Bretaña, Esmeraldina* publicada en 1987 (case 30 anos despois de “Philoctetes”) constrúese sobre a *queste* de Amaury, outro preso político, como o seu predecesor, flaxelado pola amnesia, en procura da súa verdadeira identidade. Igual que en “Philoctetes” (POH), o modelo narrativo é epistolar, posto que tamén se basea nunha carta desde a prisión. O xénero epistolar, un dos predilectos do discurso ferriniano, achega unha estratexia comunicativa moi flexible, capaz de oscilar desde o intimismo a unha exposición obxectiva ou didáctica. Para o Anxo Angueira (2006: 32-33), non só o esquema discursivo básico é similar en ambos, relato e novela, senón que tamén os paralelismos coa estrutura diexética da novela son “intensamente manifestos”.

Unicamente coa mención deste recorrido no tempo desde 1958 a 1987 pasando por 1954 desde un único conto, xa se pode entrever o intricado labirinto autoreferencial que ofrece a obra ferriniana ao lector. Segundo se expuxo antes, este labirinto está destinado a ser habitado por un lector á súa medida, “moldeado” segundo as esixencias dun autor-demiúrgo, constituíndose o acto da escritura e a lectura nun exercicio de exaltación da confabulación –no sentido de fabular conxuntamente– e da conexión humana, por riba do tempo e do espazo.

Na súa tese de doutoramento, Angueira tamén subliña a existencia de “unha continua apoloxía do libro e da lectura”¹⁰⁶ (Angueira, 2006: 556). A palabra escrita se revela con valores senón contraditorios, polo menos ambivalentes: as armas do Filoctetes clásico eran o arco e a frecha de Apolo, as do Philoctetes ferriniano son o papel e a pluma, os mesmos atributos de Nokao, escritor, e do Hermes-Thot, tamén inventor da escritura. A palabra escrita foi a causa do seu apresamento pero tamén será a vía para a súa redención.

Cando tiña dazaoito eu era un revolucionario. Un día víronme repartir unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro. O que me viu non ficou calado. Despois fixéronme pór pola parte de eiquí das reixas (Ferrín, 1994: 99).

¹⁰⁶ O poder da palabra tamén é abortado nos dous mitemas seguintes, nos apartados 4.3 e 4.4.

Tamén Gilbert Durand conclúe que o arquetipo mítico da liberdade de espírito é a revolta de Prometeo (o lume que alimenta a fragua de Hefesto) e que a *transcendencia sempre é armada* (Durand, 1992: 179). Así como o Filoctetes grego adquire o dominio da súa arma (o arco e as frechas que lle outorgara Heracles), o Philoctetes galego adquire a potestade da palabra, o don de experimentar outras vivencias, e de se proxectar noutros mundos. Velaquí a transcendencia da palabra.

A tentación de facer unha interpretación política é ineludible. É posible que tras esta historia, nun primeiro nivel de lectura, se atope unha denuncia contra do quebrantamento e ostracismo político ao que se someteu a Galiza, denunciado desde o pensamento independentista galego. Algo debe haber no Filoctetes clásico que induce a interpretalo como unha metáfora política, posto que esta lectura tamén se infire na versión do *Philoctetes* de Sófocles, en *The cure at Troy* (1991) do autor irlandés Seamus Heaney, de quen o autor galego se confesou admirador e a quen lle dedica o poemario *Estirpe* (1994). Non hai razóns para descartar que se tratara dunha influencia non só de Sófocles, senón, por que non, tamén, de Ferrín no nobel irlandés. Non por casualidade Fernán-Vello (2005) manifesta, ao falar da tradución como unha vía de dobre sentido, que “hai que ler a Seamus Heaney en galego pero os ingleses tamén deben poder ler a Ferrín na súa lingua”. Na obra do irlandés quíxose ver un alegato contra o *apartheid* en Sudáfrica¹⁰⁷.

Sinalábanse máis arriba as referencias que se desprendían do elemento lume. Bachelard (1949) advertía no lume unha ambivalencia entre o lume purificador (subsidiario do golpe, como o lóstrego celestial) e o lume sexual (provinte da fricción, como a inflamación da madeira), que, ao mesmo tempo, tamén gardan relación entre si. Para Durand os rituais estacionais do lume

sont des euphemisations de rites sacrificiels [...] le feu étant l'élément sacrificiel par excellence, celui qui confère au sacrifié la destruction totale, aube

¹⁰⁷ Aínda que tampouco hai que esquecer que o nobel naceu en Derry, Irlanda do Norte.

des totales régénérations. Ces coutumes viennent s'inscrire dans la grande constellation dramatique de la mort suivie de la résurrection (Durand, 1992: 382).

A relación da amputación do pé¹⁰⁸ cos mitos agrolunares condúcenos a unha interpretación conxunta das constelacións simbólicas: unha de iniciación, mediante a proba do lume –illamento– e a mutilación do pe, en clave de sacrificio; e a de renacemento, a través da escritura que devirá memoria e suplirá a amnesia inicial.

O final obxectivo de ambos Philoctetes constitúese en soteriolóxico. Despois de experimentar a soidade e a decadencia do corpo, ambos personaxes logran rexenerar os seus destinos: un a conquistar Troia e o outro a acadar a “sensación de plenitude vital” (Méndez Ferrín, 1994¹⁹⁵⁸: 102). Un prototipo heroico absolutamente lunar, no só en canto á rexeneración, senón ademais porque o heroe solar –do que é paradigma Tristán o Roxo– sempre é un guerreiro desobediente e violento, que só ten en conta as fazañas acadadas (Durand, 1992: 165) e nisto oponse ao lunar que é un heroe resignado, sometido a un destino, que o supera. En calquera caso, ambos Philoctetes comparten no seu destino a experiencia terrible do descenso aos infernos, ou unha “noite escura da alma” como suxire Claudio Naranjo (2014: 308), parafraseando a San Juan de la Cruz, no seu estudio sobre a construción do heroe en Occidente. Esta noite escura da alma ilustra unha etapa iniciática de confusión no proceso de construción do heroe: a inmersión no caos e a escuridade, inmersión que precede a unha expansión da conciencia.

Parece evidente que a figura de Philoctetes opera, tanto na versión grega como na galega, como encarnación arquetípica do heroe lunar, sometido ao dobre infortunio tanto do corpo, materializado no fedor e na dor física; como da alma, simbolizado no desamparo e a vivencia da soidade da cadea/illa. Pero tamén, cando todo parece perdido, ser quen de poñer fin a ese ciclo, de renacer das súas cinzas e de repropoñer o seu destino.

¹⁰⁸ Xa vimos no apartado anterior que Edipo (que significa literalmente “o do pé inchado”) foi ferido no pé por Laio, o pai, quen lle furou os dous pés cun trade e llos atou xuntos, antes de o abandonar no monte Citerón (Graves, 1985b: 4). A amputación do pé, como se verá no capítulo 4.3 ten unha importante relación coa soberanía.

4.2.1.1.2. “Partisán 4” (ES).

Ateigado de rituais se describe o proceso mediante o que se narra a detención, interrogatorio e tortura da Vella no relato “Partisán 4” (ES). A condición de presa política da Vella queda ben patente e en varias ocasións se expón a súa pertenza á Caste ou Clas Recuada.

A acción do relato sitúase nun mundo distópico, no que o poder pertence á Clas Pura, que non só dirixe e administra os recursos do seu mundo, senón que é a encargada de velar pola Orde Interminábel, simbolizada no emblema do Entrelazo Sagro. A controversia fica suspendida no equilibrio entre dous eixos sintomáticos e que se repiten ciclicamente:

1) O cuestionamento –periódico e imperdoable– ao que os Partisáns someten (por suposto, que proceden da infame Caste Recuada) a Orde Interminábel, ou sexa, a polémica que promoven da orde establecida:

O mundo perfecto, a Orde Interminábel descansaba sóbor do principio da propiedade colectiva e do eterno retorno, simbolizado no Entrelazo Sagro. Propiedade colectiva concentrada na Clas Pura, que condescendía a manter e educar ás súas espensas aos membros da Clas Recuada, incapaz constitutivamente pra se rexer a si mesma e cuxa función na Orde Interminábel é exclusivamente pasiva. A Clas Pura dirixe e controla en si o poder, a cultura, a historia concedida coma sucesións interminabeis e recorrentes dun presente que non cesa. E a harmonía vence no mundo, impera, reinará. Pero, dende antigo, teñen aparecido na escea gloriosa do Entrelazo elementos inharmónicos chamados Partisáns, o derradeiro dos cales é o Partisán 4 (ES, 55).

2) A incógnita da propia existencia dos Partisáns, que, tamén periodicamente, viñan sendo, ata agora, unha invención do propio Gardián da Orde, e que, dalgún xeito, contribuía a continuar o Ritual Sagro.

Daquela, na figura simbólica do Partisán, e aténdonos ao nome que se lles apón, englobábase certas nocións de resistencia á ocupación, de natureza

popular, de organización clandestina, de células illadas, etc. Ademais desta resistencia á asumir a xerarquía imposta, o Partisán é un enigma de seu: ¿é un pretexto dos poderosos para ter ao pobo apovigado e manter o seu *status* ou xa é unha realidade? Tralo interrogatorio da Vella, xorde a dúbida sobre a existencia do Partisán. O Gardián do Ritual desacouga cando a Vella confesa coñecer o paradiro do guerrilleiro, sabendo como sabía que todas as informacións e todo o relativo ao Partisán emanaba do propio Ritual de Seguridade:

Decía que o Partisán 4 ten a estas horas cambeado xa a súa toqueira ao saber como sabía xa que eu, ela, estaba detida, torturada e falaría, que se querían ela lles decía onde se agachaba o Partisán 4 antes, que era xustamente na propia miña, na casa da propia Vella e, mentres morría, as penas do casco do Gardián conmovíanse en vistosísimo ciclón por canto il sabía que o Partisán 4 era unha invención táctico-operacional do Ritual de Seguridade. Aínda (ES, 58).

Tódalas personaxes carecen de nome propio e son designadas segundo características da súa función, como o “Gardián do Ritual de Seguridade”, segundo propiedades físicas, como a “Vella” ou por un número, como o “Partisán 4”. Esta particularidade, xunto coa denominación xenérica das dúas clases sociais que compoñen a comunidade: a clase “Recuada”, de condición pasiva, que habita reducida nunha “Reserva de Improductivos” e a clase “Pura”, cuxa actividade é imprescindible para que a Orde se manteña, que –e obsérvese o proceso de identificación excluínate e antitética entre ambas castes–, convida a pensar nunha abstracción sintetizada en dous polos simbólicos, nos que ese mundo distópico se sostén, nun fráxil equilibrio, e que asenta as súas raíces precisamente na desigualdade.

A sucesión de acontecementos durante a detención da Vella tamén é a réplica do “encarceramento” paradigmático na obra de Méndez Ferrín. Con distintos matices en cada relato, hai un esquema que se vai repetindo xenericamente noutros textos que tratan esta temática na escritura ferriniana. Esta concatenación de cadros que transcorren na cadea, consta, en xeral, de catro elos, que no propio relato se van debagando en catro “degraos”. Estes

degraos son posteriores ao apresamento, durante o que lle é(son) exposta(s) a(s) razón(s) da súa detención. En primeiro lugar, apónselle o feito de pertencer á Clase Recuada, que xa de seu podería constituír unha das causas, pero que non o é, xa que a auténtica razón da súa detención é a de ser a única persoa que coñece o paradiro do Partisán 4. En canto a Vella responde negativamente ao Gardián de Seguridade, este arrinca o procedemento de degradación, articulado en catro niveis, que simbolicamente, representan os chanzos, as etapas dunha catábase, dun descendemento absoluto, xa que, no caso da Vella, chega ao seu fin cando é aniquilada, cando morre.

- 1) O primeiro degrao que está previsto no Ritual de Seguridade que padece a Vella é o do *illamento subterráneo*, durante trinta días “entregue ao silencio e á soedade” (ES, 53) nunha cela pétrea e húmida cuxa descrición ao lector galego non pode deixar de lembrar fortemente aquela *Longa noite de pedra* do afamado poema de Celso Emilio Ferreiro. Resulta conmovedor o obxectivo que se adiviña deste “enterramento” en pedra:

Todas as lembranzas acumuladas ao longo de setenta anos de miseria, homildación e pertenza ensuma, á Caste Recuada, descían sóbor da súa cela coma nubes, vapores, cores salseadas que o enchían todo. E servían pra entristecer á vella e pra confirmala na carraxe e na resistencia á pregunta do Gardián (ES, 54).

Que o primeiro paso sexa un “descenso” cara a un lugar frío, húmido e inhóspito estaría a evocar unha sorte de “país dos mortos”, e asimilándoo á cadea, transformando aos presos en “mortos” sociais, en “esquecidos”.

- 2) A *molície*, a felicidade e o regalamento despois da horrible experiencia pasada, era o disposto polo Ritual para o segundo degrao do tratamento. A Vella sentiuse sedada, relaxada, tranquila, cando se puido deitar nun cómodo sofá, colocado nun fermoso salón tapizado en veludo verde, despois dun baño morno. Alí, instalada no confort e na calma, sentiu unha voz amable que a invitaba a escoitar, que a transportaba ao paraíso perdidíño da infancia; unha voz que lle apoñía a gran responsabilidade de evitar o caos que suporía

a destrución da Orde Interminábel. A resposta da Vella segue sendo a mesma da primeira quenda: B “Non pode ser, non podo. Non coñezo o paradeiro do Partisán 4”. (ES, 55).

Os oficiais que acompañaban ao Gardián e el mesmo, puxéronse todos de xeonllos e comezaron a orar. Despois das preces, concluíron pasar ao terceiro nivel, dada a resistencia “absolutamente anormal” da Vella (ES, 56). Vese claramente que se trata dunha actitude cerimonial, non espontánea, polo tanto, dun estadio enmarcado dentro dunha liturxia do apresamento e da tortura, dentro do cal unha etapa de falsa tranquilidade contribuiría a desmontar a resistencia das persoas reclusas cara a autoridade mediante un abrandamento simulado das prácticas do interrogatorio.

- 3) O terceiro paso correspóndese á *tortura brutal*, na que se inclúe a vexame e a mutilación. O suplicio vai ser “oficiado” en dúas sesións, por dous tipos de personaxe discordantes: a primeira, por unha especie de “especialistas médicos” e a segunda, moito máis cruel, por un personaxe disfrazado. Nestas personaxes podería interpretarse a dobre faciana da tortura institucional: por unha banda, como mecanismo de obtención de información; e por outra, como manobra para tirarlle a autoestima ao suxeito. En ambas xeiras a dor é tan insoportable que a Vella remata caendo na inconsciencia.

A Vella é trasladada a unha cámara metálica e lisa. Cinco persoas “homes e mulleres de bata branca e aspecto universitario” (ES, 56) laceraban o seu corpo servíndose de instrumentos cortantes e preguntándolle, con toda amabilidade, sobre o Partisán. A Vella, ferida gravemente, resistiu este primeiro asedio, ata que perdeu o sentido. Cando recuperou a consciencia, unha máscara disparatada parecida a un cigarrón, co peito ornamentado co Entrelazo Sagro en dourado, executaba unha danza que, dun xeito inequívoco, daba a entender que trataba do sexo feminino. A Vella decatouse do que lle ía pasar: “Sabía, asimesmo, con certeza a monstruosidade que viría, co obxecto de afundila no esterco, dar conta do derradeiro reducto da súa dignidade” (ES, 56-57). Contra a súa vontade, o entroido magoouna de modo brutal, practicándolle unha ablación clitorídea e proseguindo a horrenda manobra violándoa cun caxato rematado nun ferrete, punto no que

a Vella perde, outravolta, o coñecemento. Xa non hai preguntas durante este grande e último afliximento producido polo estraño peliqueiro.

- 4) A pasaxe ao cuarto chanzo é decidida polo Gardián. Este derradeiro estamento consiste na inxección de certas *substancias inhibitoras da vontade*. Así, coa vítima xa nas portas da morte, diga o que diga, non vai responder con tino e a demostración da súa resistencia inaudita servirá como lección para os oficiais:

O papel de castigo exemplar pra terror e escarmento da Clas Recuada manteríase en pé, sen que os seus subordinados chegaran a saber que a Vella ignoraba realmente o paradeiro do Partisán 4. Os seus subordinados formaríanse un altísimo concepto da teimosía e capacidade de silencio dos membros da Clas Recuada, mesmo de aqueles máis febles e obsoletos, como era o caso da Vella, e aplicaríanse ás torturas con celo redobrado nas sucesivas detencións –igoalmente funcionais– que o Gardián tiña preparadas (ES, 57).

Co que non contaba o Gardián é con que a Vella confese, finalmente, saber que o último escondedoiro do Partisán 4 fóra a súa propia casa.

O relato “Partisán 4” (ES) constitúe unha das máis completas reflexións do autor ourensán sobre esta temática da cadea e do sacrificio. A Vella, inocente, é posta baixo a vixilancia do Gardián, pero a ela non lle vai servir como iniciación a nada, senón que ela vai ser o obxecto do sacrificio –oficiado pola institución, personificada na figura do Gardián– para que o tempo se repita, para que nada cambie. Así, Ferrín válese desta situación para –insistimos, antes da súa experiencia persoal– elaborar un “ritual” intramuros que lle vai servir para desenvolver os pasos que, no seu *imaxinario*, corresponden ao periplo da tortura. Non en van penitenciaría provén de “penitencia”, tema claramente colateral ao do sacrificio.

A novela *Breña, Esmeraldina* presenta unha organización do espazo do cárcere moi semellante ao descrito en “Partisán 4”. O preso Amaury experimenta primeiro a cadea e a cela; nunha segunda instancia, a cela de castigo; en terceiro lugar, o espazo da enfermaría; e finalmente, o Blok-K. Este percorrido por unha especie de labirinto do horror, que podemos asociar co que Durand (1992:122-

134) agrupa como “símbolos catamórficos”, que dan forma ao imaxinario da angustia humana diante da temporalidade coas diversas imaxes dinámicas da caída, repítese insistentemente e baixo diferentes formas da experiencia carceraria. Na trama destes relatos o individuo, machucado pola tortura, queda reducido a un despoxo deglutido polo mundo no seu meandroso intestino e así establécese a asociación, que xa sinalara Bachelard, entre a animalización, a caída, o terror labiríntico e as augas negras ou o sangue (Durand 1992:132).

4.2.1.1.3. “Animal” (CN).

O tema da prisión e, sobre todo, as súas consecuencias na integridade do individuo, son o motivo capital no relato “Animal” (CN). O relato explora o absurdo non só da cadea, senón tamén do mundo que a tolera. Está composto en base ao texto que escribe o propio protagonista, o narrador intradiexético, do que descoñecemos o nome.

O protagonista, un rapaz galego, é detido en Oxford, ou máis ben, segundo as súas palabras, secuestrado: “Fora secuestrado en Cawley Road ás catro e media da tarde do día tres de novembro de 1961” (CN, 81). Nin o protagonista nin o lector chegan a coñecer en ningún momento a razón pola que se realiza esa detención, porén, o emprazamento físico do discurso narrativo, podería aludir á xénese da galla trostkista do Workers Socialist League (WSL) que, liderada por Alan Thornett (quen viña do sector automobilístico), escindírase do Workers Revolutionary Party (WRP) a mediados da década dos 70, en Oxford, xa que foran expulsados deste último partido polo seu polémico líder, Gerry Healy. Sen saber por que, o rapaz agardaba había tempo un interrogatorio, e, ao ser detido, intúe que todo vai cambiar a partir de aí. A primeira sensación que esperta nel o arresto no calabozo é de irrealidade, ata sentir o son metálico das caravillas. Despois disto é cando vén a necesidade de movemento e “paseas, incesante, de parede a parede, coma un león engaveado; como tódolos presos do mundo pasean” (CN, 82). Sucédelle a primeira xeira de interrogatorio nunha oficina, na que o mozo recoñece unha mesa rectangular:

Contra un dos seus cantos tiña batido Xosé-Carlos Abal¹⁰⁹ ao perde-lo coñecemento no decurso dunha investigación de antano e desfixéranlle daquela un ollo (CN, 83).

Hai cinco tipos aparentemente furiosos e que teñen un aquel de aristocrático, posto que o primeiro, que o insulta en brasileiro, é descrito como “un alto e fino, elegante; de cabelo branco” (CN, 83) e outro porta un reloxo cun debuxo en cor dun brasón nobiliario, que vai aparecer xa en diferentes secuencias do delirio do mozo detido:

Mentres observaba o escudo con arroelas sinople sobre campo de armiño, cruzado cunha creba de bastardía incestuosa, sostido por dous tenentes pretos e cumiado por elmo aberto con timbre e coronel (CN, 84).

O mozo pregunta por que, pero todos rin e despídeno, sen o interrogar, de volta ao calabozo, onde o rapaz imaxina vivencias –reais ou soñadas– que lle evoca un grollo de auga fría e límpida. O oficial que o reclama para unha segunda xeira fala italiano “Bisogna aclaralo tutto” (CN,85), e, ante a excitación do mozo, que empeza a berrar, é introducido nunha sala de paredes de azulexo branco, onde empezan a golpealo ata a inconsciencia; a tunda só é interrompida para lle aplicar corrente eléctrica ou meterlle a testa en auga lixada, dun xeito tan brutal, que a última parte empeza a semellarlle apetecible. Cando esperta, é trasladado ao Hospital de Littlemore, onde o doutor, posiblemente de orixe bretona ou friulesa, Yann Ziano o atende e, agora, en francés, redacta un informe no que se relatan as pegadas que, no corpo, lle quedaran de tales agresións: incluso fora “empalado cun instrumento aguzado e de bordes esnaquizantes” (CN, 87).

¹⁰⁹ Abal participara presuntamente no intento de secuestro de Gómez Franqueira por ETA político militar, ou así o reflectía a prensa do momento (“Prosiguen las investigaciones...”, 1980).

Fronte a esta situación a vía de escape é a asociación de elementos confortantes coas lembranzas dos bos momentos pasados fóra, sobre todo coa súa amante¹¹⁰, Miriam:

Baixáronme de novo pró calabouzo e, ao me sentir de novo pechado, notei a boca seca. Notei a boca coma o esparto, ou cousa así. Bebín, do xerro que descansaba nun anco, un longo grolo de auga fría, o que me fixo un ben inmenso. Un ben límpido, de frescor sen lindeiros, como cando unha tarde de primavera Miriam e mais eu... (CN, 84).

Aínda que o protagonista perde a consciencia, as torturas son descritas minuciosamente a través do informe médico exhaustivo e arrepiante. Á saída do hospital, teoricamente ceibe, o mozo decátase de que non lle fora formulada “*nin unha soa pregunta*”¹¹¹ (CN, 88). Seguidamente, vai ao pub onde se vía co grupo de amigos e alí descobre que marcharon a unha festa, moi lonxe. Un dos seus coñecidos preguntalle que tal lle foi por España, cuestión que serve para poñer de relevancia a impotencia da inútil prédica no deserto –quizais a indiferenza dos países europeos– sobre a situación das nacións sen estado:

Galice, corrixinlle eu, coa mesma paciencia e os mesmos resultados de sempre. Á cuestión de quen o informara dunha miña viaxe a Ga-lís (soletreando), contestou que Miss Miriam (CN, 89).

O protagonista volve á súa habitación e, ao abrir o caixón dunha cómoda, dalí chouta un animal extraño que o fai inmensamente feliz. O relato remata coa

¹¹⁰ Este relato tamén presenta abondos paralelismos argumentais e estruturais coa novela *Breña, Esmeraldina*, e tamén en relación aos “decorados míticos”: cadea, tortura, hospital.

¹¹¹ En cursiva, no orixinal. Son estes detalles puntuais e circunstanciais os que introducen nos relatos ferrinianos a distorsión do realismo brutal con que se presenta a acción, evidenciando unha viraxe cara ao absurdo.

visión dun escudo de armas enriba da cheminea que coincide exactamente co conxunto de adornos que levaba un dos torturadores no seu reloxo esmaltado.

Este último anaco do conto esperta no lector, e quizais tamén no protagonista, a dúbida sobre o estatus de realidade do narrado, pois non está claro se saíu da cadea vivo, ou se todo é unha alucinación ou un soño.

A acción do conto sitúase en Oxford, lugar en que Ferrín botou un tempo, facendo un curso e traballando na Morris. Para Carmen Blanco é pola combinación de ambas vías, universitaria e obreira, pola que Ferrín se achega ao marxismo.

O simbolismo que predomina é o do descenso, principalmente polos dous elementos principais: a cadea (como símbolo de intimidade) e o animal (intimidade, símbolo teriomorfo). A relación descrita entre o protagonista e o animal –que parece ser unha especie de “animal interior”– reproduce certos xogos e brincadeiras que derivan en repugnantes libacións (“o descenso e a copa” son ambos catalogados por Durand como símbolos da intimidade) de sangue, primeiro reloxo humano (Durand, 1992: 115), e dun fluído semellante ao seme ou ao leite das feridas respectivas. serían unha materialización da carne nas dúas posibilidades negativas, a sexual e a dixestiva (Durand, 1992: 115) que o mitocrítico inclúe no gran esquema da caída.

O relato é precedido polos catro versos finais do poema de Sandro Penna, “La luna di settembre”, tirado da edición *Poesie*, de Garzanti Editore (1957) e que, todo el evoca, desde unha val iluminada pola lúa, a forza poderosa da vida:

La luna di settembre su la buia
valle addormenta ai contadini il canto.

Una cadenza insiste: quasi lento
respiro di animale, nel silenzio,
salpa la valle se la luna sale.

[Altro respira qui, dolce animale
anch'egli silenzioso. Ma un tumulto
di vita in me ripete antica vita.

Più vivo di così non sarò mai]¹¹² (Penna, 1957).

A vivencia da “expansión sen lindeiros nin coutadas” (CN, 92) podería identificarse co pulo de vitalidade co que remata tamén o paratexto, e que iguala e irmanda a condición humana coa animal. Situación de beatitude, de nirvana, só alcanzable tras do gran sacrificio que supón a experiencia da tortura na cadea, unha vivencia chea de gran intensidade emocional e violencia, que lembra poderosamente á relación de Domingos Areal coa Sibila.

4.2.1.1.4. “O exclaustro de Diabelle” (ARR).

Cunha distancia de case 20 anos encontramos outro relato, *O Exclaustro de Diabelle* (ARR) onde se relata o transcurso da vixilia dun preso que espera a súa execución. Nesas horas finais solicita recado de escribir, e, mentres chega ou non, vai elaborando mentalmente a redacción dunha carta. A composición da epístola esperta lembranzas claves no percorrido vital do prisioneiro, vencellado profundamente á extinción das condicións que facían do Couto Mixto un lugar con soberanía propia. O recado de escribir finalmente élle negado.

A exploración da identidade colectiva que fai Ferrín transcorre, como nos outros relatos, pola narración das peculiaridades históricas que fan única e extraordinaria a Historia tan pouco e mal historiada da Galiza. O Penagache, que aparece en tódolos relatos que compoñen *Arraianos*, `preside, como montaña primordial que é da Raia Seca, o “país pequeno” do escritor ourensán. Nun recanto desta Raia localizábase o chamado Couto Mixto. Desde tempos tan remotos que se descoñece a súa institución, aínda que se sospeita que procede da Alta Idade Media, o Couto Mixto era unha especie de república da montaña, comparable con Andorra, se ben cunha superficie territorial moito menor, na que os veciños dos lugares de Meaus, Rubiás e Santiago (ademais doutro núcleo

¹¹² Estes catro últimos versos do poema son os que forman o paratexto que precede ao relato.

chamado Pena, do que no século XIX xa non quedaban restos) gozaban dunhas leis e privilexios que se detallan na nota a rodapé¹¹³.

O entramado do conto *O Exclaustrado de Diabelle* sostense sobre dous relatos que se entretecen, separados por espazos, e dunha nota final, que consta dunha biografía informativa do protagonista, nota que remata cun comentario interpretativo da vida deste personaxe nun ton admirativo. A narración principia no discurso dun narrador extradiexético e omnisciente que expón o que ocorre na cela do preso, discurso que se entrecorta e se alterna coa voz interior do protagonista, que vai redactando mentalmente unha carta. Ambas voces complementáanse, xa que a trama se vai esclarecendo desde dúas perspectivas narrativas: a exohistórica e a endohistórica. Así, o lector chega a saber que o proxecto do Exclaustrado era que o Cantón do Couto Mixto pasase a pertencer a Portugal, posto que a alianza co Secretario da Sección Portuguesa da Comisión de Límites, o Enxeneiro Guilherme António da Silva Couvreur, francmasón revolucionario, garantira a súa pervivencia. Pero Don Fidencio Bourman, o diplomático español, activou as súas influencias en Lisboa e conseguiu que cesaran no posto a Couvreur, para substituílo por Leão Cabreira,

¹¹³ Os principais dereitos e privilexios que tiña o Couto Mixto eran os seguintes: 1) Non estaban obrigados a adquirir una determinada nacionalidade (España o Portugal). Podían prescindir de ambas nacionalidades e figurar como cidadáns do Couto. Tampouco estaban obrigados a participar en eleccións ou asuntos políticos. 2) A súa identidade estaba só certificada pola partida de nacemento. 3) Non estaban obrigados a pagar contribucións a España ou Portugal. 4) Non podían ser apresados dentro dunha legua estendida na periferia do Couto e nunca no Camiño Privilexiado. 5) O Couto non achegaba homes para o exército de España ou Portugal. 6) Non necesitaban licencia para a tenza e uso de toda clase de armas dentro do Couto ou no Camiño Privilexiado. 7) No estaban obrigados a usar papel selado nin pagaban dereitos ao Rexistro da Propiedade. 8) Dispoñían dun camiño de aproximadamente seis quilómetros no cal as autoridades non podían realizar aprehensións, requisar xéneros de contrabando, nin molestar aos seus usuarios. 9) O Couto tiña o privilexio de se autogobernar mediante a elección democrática de un Xuíz (xefe político, administrativo e xudicial), auxiliado polos chamados *Homes de acordo* e *Homes bos*, elixidos entre os tres núcleos de poboación. A elección facíase a principios de ano e cada tres. O xuíz propietario podía nomear un Xuíz interino e un Secretario. As decisións tomábanse en Santiago, recoñecido como capitalidade política. 10) No Couto non podían entrar autoridades (españolas ou portuguesas), agás en determinados delitos como o homicidio. A autoridade máxima do Couto podía negar aloxamento ás forzas militares dos seus veciños. 11) Podían acudir a las feiras limítrofes efectuando transaccións comerciais sen pagar dereitos nin documentos de ningún tipo, sempre que non incorresen en actividades de contrabando. 12) O cultivo estaba aberto no Couto en tódalas súas variedades. Este privilexio perdeuse en 1850 (Asociación de Amigos do Couto Mixto, s.d.). Sobre este tema *vid.* García Mañá (2005) ou López Mira (2008).

a quen manexaba ao seu antollo, salvagardando os intereses da raíña María Cristina.

O Exclaustrado pasa a ser un proscrito e a liderar unha sanguinaria banda de “asasinos e suicidas” (ARR, 82) que espallaron o terror entre a filiación liberal da bisbarra.

O protagonista é unha figura que existiu en realidade, da que se achega unha sinopse biográfica na “Nota final”. O Exclaustrado de Diabelle, don Xosé Benito Brandón Elices, preséntase no seu día derradeiro na cadea, en calidade de reo de morte polas súas actividades a favor da causa carlista, por partidario da adhesión do Couto Mixto a Portugal, e por axitador social. O Exclaustrado foi finalmente executado en Ourense.

Neste relato Ferrín articula nas iconas do Exclaustrado e do Couto a representación das arelas dun país que puido ser e non foi. Un país soñado, máis xusto, representado no carácter singular do Couto Mixto, rescatando non só as circunstancias históricas do dito territorio, senón tamén o conxunto de personalidades reais que tomaron parte nas negociacións entre España e Portugal, e dotando á figura do Exclaustrado de preponderancia sobre as dos outros negociadores. O liderado do Exclaustrado integra distintas facetas rechamantes da personalidade de Xosé Benito Brandón e Elices, como a insubmisión aos designios espurios dos gobernantes alleos ao país, ou a integridade e consecuencia cos seus ideais.

Obsérvase na obra de Ferrín que, con certa persistencia, e dun ou doutro xeito, reaparece o tema do “país que puido ser e non foi” en canto ao tempo pasado, ou que, no seu defecto, “aínda non é”, en canto a un tempo futuro. O mesmo sucede noutros relatos, como “O militante fantasía” que consiste precisamente na fantasía do país desexado –soñado– polo militante, do que puido ocorrer se Galiza non fora tomada polos golpistas en 1936, e se constituíra, como o militante soñaba, no epicentro da resistencia do goberno republicano e popular. En canto ás fantasías sobre un tempo futuro, pódense atopar certas reminiscencias delas, por exemplo, no soño nacional que aínda está por cumprir, do relato do heroe que salvará Nosa Terra, en “Fría Hortensia” (AA).

A consideración que lle outorga Ferrín a circunstancias como estas poderían formar parte daquela vontade de relatar un discurso revisado, non supeditado a outros relatos hexemónicos que ata agora, os galegos recibimos

da Historia propia. Trátase, ao cabo, de descolonizar a idea da Galiza, a fin de rescatar elementos diferenciais, de capacidade de resistencia e dignidade colectiva, e mesmo heroicos, que contribúan a sumar enteiros pola reconstrución dunha identidade autenticamente galega, sen necesidade de explicar acontecementos particulares en base a procesos válidos para outras culturas como a castelá ou portuguesa. Non é outra cousa máis que desenvolver argumentos para lexitimar Galiza, como entidade independente, liberada. En gran medida, os textos ferrinianos parecen estar ao servizo deste obxectivo. Desde a procura dun heroe preclaro que encarne o sentir colectivo do pobo galego, nobre, xusto, con dotes de líder, pero firme e implacable, cruel cos inimigos. Poderíamos dicir que se trata dunha (re)creación da historia local da Raia Seca que, á súa vez, constituiríase, a través da reelaboración literaria dunha “Arcadia feliz”, no precedente mítico da Galiza actual.

Sen ánimo de facer unha investigación exhaustiva sobre este asunto cabe mencionar que as fontes que dá a Galipedia (Couto Mixto, s.d.) –que se podería aceptar como referente de divulgación popular– para este tema corresponde con estudos posteriores á publicación do conto. Con isto perséguese subliñar que o tema do Couto Mixto non era unha materia que espertara moito interese debido, na miña opinión, ao puro descoñecemento, e que a publicación do conto en 1991 puidera ter sido un estímulo que vivificara a atención sobre este tema do Couto Mixto en particular.

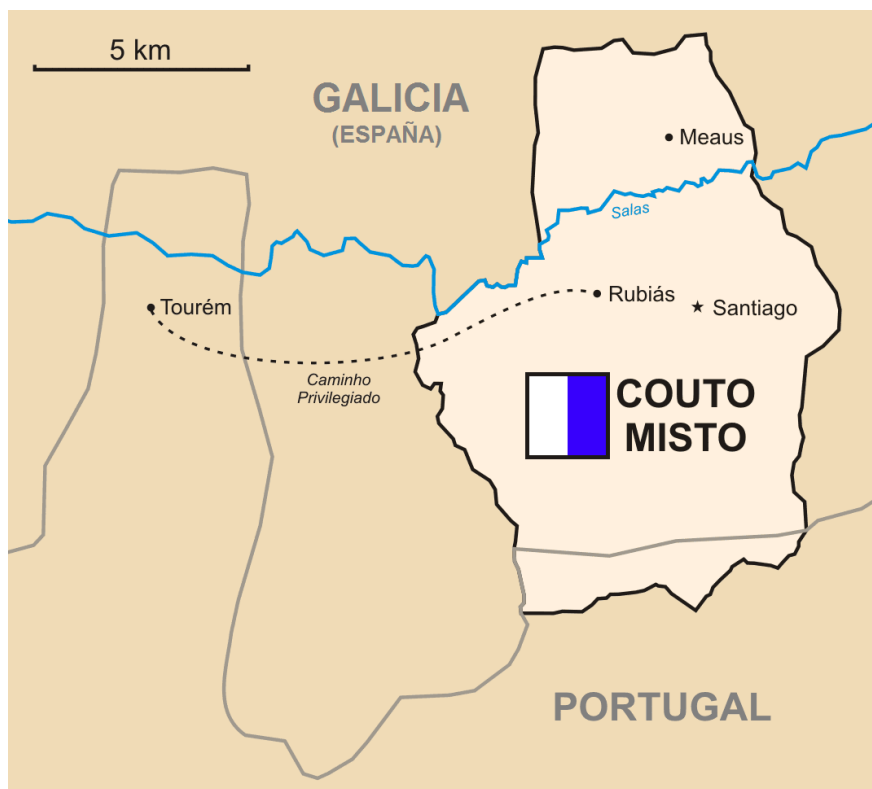


Figura 4.4 Mapa do Couto Mixto e do Camiño Privilegiado.

A prisión na que se presenta ao “exclaustrado” Xosé Benito Brandón e Elices acentúa a proxección da súa figura como un heroe, na medida en que na súa persoa, se encarna a “resistencia” aos intereses de España e Portugal, espurios para a xente do Couto Mixto. Os dous países, que se presentan no relato como moito máis atrasados en leis e ética que o Couto, repártense por aldeas a soberanía do mesmo para poñer fin ao microestado, que estivera vixente desde tempos inmemoriais “Serán conculcadas as súas liberdades polo despotismo anticatólico das tiranías de Madrid e de Lisboa” (ARR, 75). O Couto Mixto e Xosé Benito Brandón (que sería o rei metafórico, en canto que líder simbólico, elixido polo pobo como Xuíz do Couto) encarnan a honestidade, a virtude, a liberdade e a elegancia, por contraposición cos negociantes das dúas nacións asoballadoras e fanáticas. A prisión e a execución final do Exclaustrado, logo, representa o marco moral no que se elimina esta entidade singular: mediante a represión e a forza bruta. Pero Ferrín, no final da pretendida “NOTA”, apela á transcendencia da figura do cabaleiro na memoria da Raia, apoñéndolle matices de heroe:

Pesía á súa condición eclesiástica, don Xosé Benito refusou os sacramentos. Testemuñas contemporáneas deixaron escrito que cando o condenado fixo a súa entrada na Praza Maior sobre unha besta engaldrapada de baeta negra, a moitedume gardou un silencio relixioso mentres un grupello de neos e de codios prorrompía en curto aplauso antes de fuxir á carreira pola Rúa da Gloria [...] Non se lle coñeceran vicios a D. Xosé Benito Brandón e Elices. Vivira casto, e os que o trataron aseguraban que soubera ser bondoso, largo e dado cos amigos e cos humildes, aínda que cruel, colérico e vingativo co adversario. A memoria da raia seca nunca esquencerá a figura do Exclaustrado de Diabelle, insigne xenete e dandy recoñecido (CN, 88-89).

Esta vez o preso político non sae libre da cadea, máis que para morrer axustizado. Non obstante, as circunstancias lendarias desa morte hanlle conferir os atributos dos heroes épicos, honrados polo pobo.

A natureza mítica do Exclaustrado semella absolutamente prometeica, tanto polas súas intencións redentoras para manter os dereitos do seu pobo, como no seu final, o castigo pola rebelión. O *dandy* representaría a loita do Titán contra os designios dos deuses do Olimpo, simbolizados no poder das coroas de España e Portugal. Como emblema de liberdade, este mito foi, segundo Durand, o mito transmisor da idiosincrasia do inconformismo e da rebeldía. O propio Durand (2013: 247-261) compréndeo como unha das dúas forzas¹¹⁴, xunto co mito Dionisiaco, precedentes e constitutivas do mito Hermético. No relato, ademais destes aspectos, a presenza de Prometeo no Exclaustrado, fornece a comparecencia da idea do Eterno Retorno, subxacente no Prometeo Encadeado, posto que “a memoria da raia seca nunca esquencerá”.

¹¹⁴ O mito prometeico que xorde no marco da antítese (luz-sombra; deuses-humanos) presenta unha forte tendencia a figuracións máis intimistas. Durand (2013: 256) cita o estudo sobre Shelley que fai Perrin, no que se observa como a mitoloxía feminina se inscribía nas perspectivas paradisiacas do mesianismo utópico e do mito persoal da autora, e engade: “El agua acabó recogiéndole al final prematuro de una navegación que no podía ser feliz, final prematuro para los suyos y no para él, que siempre había estado preparado, sin amargura ni desaliento, aunque no sin curiosidad, para morir ahogado. Este retorno unificador a la intimidad materna que se prentía en *Alastor* o en *Adonis* [...]” (2013: 257).

Curiosamente, o Exclaustrado tamén morre *afogado* (no garrote) e, como ninguén reclama o corpo, “foi sepulto no cemiterio de Santa María a Madre” (ARR, 88); polo que, a figura prometeica no relato ferriniano tamén presenta esa tendencia á intimidade materna.

4.2.1.2. A cela autoconstruída.

Unha variación espacial dentro do *topos* do cárcere –que, ata agora, era a consecuencia dunha oposición a un sistema que se pretendía combater, e que convertía ao cativo en preso político– é a do autorreclusión. O preso constrúe a súa propia cela, na *matriz* do ámbito familiar, arroupado polos seus, pero sabéndose perseguido e mesmo asediado polos inimigos.

Malia a existir un espazo de “represión” e de manter a *causalidade* da oposición política entre dúas faccións da sociedade (unha elite aristocrática somete aos seus intereses os dos individuos, pero tamén do colectivo), rexístranse certas diverxencias coa prisión “institucional” que se explorou no apartado anterior, e que paga a pena subliñar. Quizais estas diferencias se deban a que o escenario xa non é o mesmo, e que, crendo saber máis duro o castigo (xa non está en cuestión a liberdade, senón a supervivencia¹¹⁵), o oponente emprende a fuxida e busca un agocho, como oportunidade única de salvar a vida.

As mudanzas non só se rexistran no plano argumental, senón que tamén atravesan o plano formal. A narración xa non se fai desde o punto de vista do preso, da vítima. Ponse fin ao discurso epistolar, que simbolizaba a comunicación a través da palabra escrita, como único medio de comunicación posible desde o cárcere, polo que tampouco se detecta aquela apoloxía da palabra escrita que se resaltaba antes. O discurso descomponse en partes, disgrégase en elisións, baleiros, incertezas, respostas sen preguntas... é dicir, frágmenbase.

O recurso do encaste, que antes se materializaba na *mise en abyme*, persiste só na temática do encerro. Ese encerro xa non é promovido desde unha instancia institucional, senón que provén dunha “iniciativa” propia por reacción ante circunstancias ameazantes, dunha necesidade de reclusión. Nesta esixencia de se pechar dexérgase unha tendencia á “inversión de valores”, que

¹¹⁵ As torturas que a miúdo acaban en morte son o gran risco para a integridade física na cadea. A reclusión na casa substitúe a tortura física por outros elementos que inflíxen o sufrimento, máis psicolóxicos: a tensión, o illamento, o medo permanente, etc.

se irá evidenciando en distintos pormenores, como no tema da chegada dun “tempo novo”, que, nalgúns relatos, como en *Elipsis* (ES), resulta ser unha rehabilitación do tempo antigo.

4.2.1.2.1. “Elipsis” (ES).

O título “Elipsis” (ES) xa avanza ao lector a existencia misteriosa dunha elisión que constitúe unha variante da prisión, en canto que “tempo perdido”, represión, ditadura... Unha peculiaridade deste relato é que non puido ser incluído na primeira edición en 1974 do volume *Elipsis e outras sombras*, malia ser o conto que dá nome ao libro. Así e todo, segundo o “Aviso Dous” do autor, xa se publicara na revista do Centro Gallego de Baracaldo aló polo ano 1971. En 1983, o relato “Elipsis” sae ao prelo na escolma *Invitación á narrativa*, de Luciano Rodríguez, en Xerais, e tamén, ocupando o lugar que lle correspondía orixinalmente, na segunda edición que se realiza de *Elipsis e outras sombras* (1983) onde Méndez Ferrín inclúe ademais o relato “Prólogo. Impunidade” e o devandito “Aviso da segunda edición”, onde explica o porque desta omisión:

Esta segunda edición, aumentada, de *Elipsis e outras sombras* inclúe o conto que dá título ao libro e que fora tachado por un fillo de puta anónimo con grosas aspas de lapis vermello na primeira edición (ES, 9).

Desta maneira, a realidade entretécese ironicamente coa ficción, e, 9 anos despois da súa primeira edición publícase o relato elidido “Elipsis”¹¹⁶, dentro do libro *Elipsis e outras sombras*.

A acción de “Elipsis” é relatada por un narrador intradiexético, nun discurso sostido, seguido, constante; no que poderíamos designar como monólogo interior épico cunha forte tendencia ideolóxica. Esta fórmula discursiva é relativamente frecuente na narrativa ferriniana, como xa se destacou ao abordar o relato “Sibila” (ES), no capítulo 4.1. O crítico Gutiérrez Izquierdo (2000: 498) atópaa en 11 ocasións respecto dun total de 54 relatos: “Elipsis”

¹¹⁶ Non foi posible facer a comprobación da veracidade das palabras do autor contrastando cos arquivos da censura, daquela, non podemos ter constancia certa de que o relato publicado sexa a versión exacta que se supón fora censurada tantos anos atrás.

(ES), “Ela, boomerang” (ES), “Epílogo. Ditadura das cousas” (ES), “Sibila” (CN), “Odiado Amado” (CN), “Xeque mate” (CN), “Extinción dos contactos” (AA), “Fría Hortensia” (AA), “Liño” (ARR), “Adosinda horrorizada” (ARR) e “Quinta Velha do Arranhão” (ARR). Neste conto parece que o monólogo interior sexa empregado a fin de revelar exclusivamente *as ideas*, pero non os *procesos mentais* do narrador e non chega a ser unha mostra da *stream of consciousness*, estilo ao que se achega máis o proceso de pensamento que queda reflectido noutros relatos como “Odiado Amado” (CN) ou “Adosinda horrorizada” (ARR).

Doutra banda, neste relato o prisioneiro non chega a ser detido por ninguén, senón que acaba sendo “autoemparedado” por vontade propia, aínda que obrigado polas circunstancias, para se librar da morte segura que supoñería a súa captura polo bando contrario.

A temática do encastamento, coa cela autoconstruída reaparece outravolta no relato “Botas de elástico” (ARR), baixo un signo moito máis escatolóxico, e que relaciona o *topos* da cadea, como se poderá verificar máis adiante, con nocións como a do “enterramento” e da “dixestión”. Nestes contos, como noutros moitos máis da produción narrativa ferriniana, fanse continuas referencias á situación política en España baixo o réxime franquista e, máis concretamente, aos seus efectos no país galego; malia non nomear en absoluto a insurrección militar de 1936 contra a República Española, a Guerra Civil, está moi presente a dura represión dos primeiros anos da ditadura franquista ou ao escurantismo da sociedade tardo-franquista.

Desde un punto de vista que denota un ideario claramente clasista e conservador, o vencedor, un señorito do que se ignora o seu nome (outra elisión máis), narra as brutalidades cometidas polo seu bando durante o “Contraataque”. Dito “Contraataque”¹¹⁷ fora organizado mediante a rebelión das capas aristocráticas, que, segundo se pode inferir polo texto, viñan de perder a supremacía que sempre posuíran, e este poder acabara en mans das camadas populares. A linguaxe que emprega este narrador autodiexético presenta unha forte tendencia lírica, ampulosa, marcada polo barroquismo e a exaltación heroica dos feitos relativos á guerra, que acentúan aínda máis a afiliación do seu

¹¹⁷ Unha situación na que se pode recoñecer, aínda que con matices, as circunstancias que se deran durante o levantamento militar contra a República e que desembocou na Guerra Civil.

discurso vencedor –a un tempo salvaxe e épico– ás xestas e proezas de outrora, realizadas polos seus devanceiros, tamén aristócratas e señores de terra e xente. Na súa expresión se infire a percepción de si mesmo e dos seus iguais como herdeiros dun avoengo e dunhas aptitudes que lexitiman, ao seu entender, a supremacía que coidan reconquistar, compracéndose en referir polo miúdo detalles aparentemente nimios, como a riqueza dos atavíos. El mesmo define nunha frase o seu punto de vista sobre a inabarcable diferenza dunha sociedade reducida a dúas clases sociais, e ademais subliña a vontade de construción dun novo tempo, marcado polo novo estilo de goberno:

Era recuperar a época do cheo dominio dos Señores sobre a terra e sobre os homúnculos de terra, e ao mesmo tempo forxar un novo estilo, marcial e poético, de gobernar a patria renacida (ES,43).

A súa exposición presenta a orxía de crueldades ás que se eles se entregaron e que cometeron contra as camadas populares, eliminadas concienzudamente, mesmo recorrendo a accións como o asasinato dos fillos dos inimigos, e culminan na consideración como obxectivo (persoal) de satisfacer a necesidade de ofender ás vítimas, cuxo honor consideran “misérrimo”, de servos díscolos (ES,44). A narración emitida por unha voz que consideraremos o “Narrador”, refire unha perspectiva de superioridade, que se infire dunha infinidade de detalles ao longo da exposición. Mais tamén hai que sinalar que esta perspectiva do narrador non é omnisciente. O texto, artellado por Ferrín como unha inversión irónica da súa escala de valores, sérvese dun discurso que usa o ton heroico, rozando o superlativo, para proclamar o advento dun “novo tempo” no que o poder recae nos emisores dese discurso, na aristocracia. A caracterización dos da súa condición destaca polo porte aristocrático e castrense, que o narrador describe como guerreiros case míticos, investidos da grandeza que lles confiren algúns elementos en particular, que teñen unha función diferencial respecto ás peculiaridades dos seus adversarios de clase popular, como o uniforme, penachos, emblemas, tatuaxes, etc. Todo moi escintilante e magnífico, remite a certos compoñentes da estética nazi:

Cos nosos uniformes gloriosos, os relocentes cascos de bronce, as cimeira de penas navegando no vento, as faces pintadas con emblemas sagrados do tempo heroico, as botas, negrísimas e duras, que semellaban concedernos poder de aniquilamento e solidez de semideuses! [...] Bicoume o anelo coa svástica¹¹⁸ gravada e retrocedeu de costas á porta, espléndida, fascinada quizais polas pinturas do meu rosto e pola superior dureza da miña ollada antiga [...] Belísimos centauros (ES, 43-44).

Estas descrições tan requintadas da altivez e vaidade da clase dirixente contrastan aínda máis coas imaxes que o narrador atribúe aos paladíns das clases baixas, personificadas no seu odiado Maiordomo e a súa esposa, e que van ser cualificados, sobre todo, por distintivos que resaltan a súa baixeza de servos, mesmo con figuras de animalización, un recurso que tamén é bastante común na obra de Ferrín, sobre todo cando o escritor quere resaltar certos aspectos que denotan as baixezas humanas:

Caudeis, gavielleiros, instigadores, envelenadores da outrora limpa consciencia das populacións [...] servos díscolos [...] o espía (ES, 44)

Coma un teixugo na súa tobeira (ES, 45)

Saíu do seu tobo [...] el agachou, humilde e rendido, a cabeza, con aquelas innobres orellas que tan elocuentemente denotaban o seu sangue rural (ES, 46)

cortés e humilde, cada vez que saía de tras da parede para acudir a unha miña chamada, coma un can [...] inflixireille o máis cru aldraxe ao matalo coma un can (ES, 47).

No lugar¹¹⁹ en que o Maiordomo constrúe para si mesmo o calabozo xa se pode entrever o signo do escatolóxico que vai imperar nesta imaxe. A cela é construída no cortello. Desde un punto de vista pragmático, é lóxico pensar que

¹¹⁸ Como en “Sibila” (CN), a esvástica e as tatuaxes azuis asóciase tamén co reino da violencia: “Atopame vestido co antigo uniforme, coas antigas e espantabeis insignias de grande gala, coa face impregnada de branco e unha svástica azul¹¹⁸ en cada fazula comida polos anos” (ES, 47).

¹¹⁹ No conto existe unha cadea reduplicada, por unha banda a cela propiamente dita, pero por outra, o marco dun réxime represivo durante corenta anos (unha gran cárcere que se estende polo espazo e polo tempo).

o “señorito” non se vai meter a rexistrar a corte dos animais, e este é un lugar sucio e innobre ao que só acceden os criados. Desde un punto de vista simbólico, neste lugar indigno para un notable, redóbrase, como xa se indicou antes e veremos seguidamente na análise do conto “Botas de elástico” (ARR), o significado dixestivo e/ou escatolóxico que se pode deducir desta relación cela – excrementos.

Asemade nesta figura dos emparedados ou dos enterrados poderíamos presentir antigas cerimonias fundacionais que, invocando directamente a mecánica do sacrificio, supoñían a incoación afortunada dun proxecto arquitectónico. Hai multitude de exemplos, sobre todo, de pequenos animais ou de partes simbólicas dos mesmos, enterrados ou emparedados preto do fogar, nos cimentos ou nos alicerces das xambas da porta principal. Na literatura atopamos exemplos tan ilustres do tema do *emmuré* como o do relato “Le lait de la mort” de Marguerite Yourcenar incluído no volume *Nouvelles Orientales*. Nesta *nouvelle* aparece como central este tema da necesidade de “animar” cun sacrificio humano o inicio de calquera construción. Neste conto a autora francesa plasma na súa prosa magnífica unha lenda profusamente difundida polo Oriente Europeo, segundo a que os mestres construtores debían sacrificar unha muller nova, xeralmente da súa familia, –algunhas veces grávida, como ocorre no conto– para que a obra chegue a un bo fin e para que os muros se teñan. Este ritual de enterramento ou emparedamento foi explicado por Mircea Eliade no seu ensaio “Le sacré et le profane” como o intento de restauración dun amplo mito cosmogónico, onde postula que a construción dunha casa (templo, cidade, etc.) supón unha reconstrución do mundo, a repetición da inauguración dunha cosmogonía, na que a fertilidade xoga un rol preponderante:

Si les dieux ont dû abattre et dépecer un Monstre marin ou un Etre primordial pour pouvoir en tirer le monde, l’homme, à son tour, doit les imiter lorsqu’il bâtit son monde à lui, la cité ou la maison. D’où la nécessité des sacrifices sanglants ou symboliques à l’occasion des constructions, sur lesquels nous aurons à dire quelques mots (Eliade, 1965 : 50-51).

O Maiordomo reclúese na cela autoconstruída na corte dos animais. O “Narrador”, que coñece o escondedoiro do seu rival, xunta un grupo de

semellantes e violan á muller do Maiordomo no lugar onde el sabe que, desde o acocho, o marido pode ser espectador impotente. Aínda que o narrador recoñece a barbaridade que cometeran, xustifícaa como un feito que era necesario, como un **sacrificio** indispensable para acadar un obxectivo, que se caracteriza como *renovación*. As súas palabras non deixan de lembrar, sexa consciente ou non esta relación, a vella lenda do *emmuré* na que, para acadar o éxito nunha edificación, é preciso o sacrificio dunha vida humana. Para que a refundación dos antigos costumes sexa venturosa, e para que a orde nova cristalice é preciso o sacrificio:

Anque recoñezo a bestialidade do acto, estou seguro de que fora necesario sacrificio para iniciarmos a nova era. A nova era, a orde nova, que esperabamos con ilusión que fose eterna, e que remata hoxe, corenta anos máis tarde (ES, 45).

Foi por iso que, cando a muller do Maiordomo lle comunica que o seu home liscara á serra, o todopoderoso señor xa sabía ben onde se escondía e, a fin de culminar o sacrificio e que os seus criados non venten que el sabe, o señor mantendo unha actitude impasible, finxe crer as palabras da muller:

eu ben sabía que naquel intre o Maiordomo estíbese emparedando a si mesmo no cortello da súa chouza, ao comezo do parque. Que, aceleradamente, elevaba unha parede de cachote paralela á propia parede a fin de se manter agachado da ira dos Señores (ES, 44).

Aínda que ambicionaba vinganza, non quería matalo simplemente, o que o vello amo desexaba era que quedase ben patente a humillación exercida sobre a persoa do seu antigo vasalo. O crítico Gutiérrez Izquierdo interpreta desde a psicanálise esta pulsión destrutiva como unha expresión da sexualidade reprimida, remitindo á conduta sexualmente ambigua que manifesta o personaxe narrador, avalada pola “exaltación do militarismo e atavíos guerreiros” que Wilhelm Reich (1972: 48-49) analizara en *Psicología de masas do fascismo*, asociando o erotismo coa estética militar. Gutiérrez Izquierdo (2000: 508) sostén que tódolos compoñentes rituais e ornamentais (anel, esvásticas, atavíos,

tatuaxes, mesmo os carballos e os paxaros) que se mencionan contribúen a fornecer a exposición cun marcado carácter litúrxico e paramítico que serviría á reintegración a un tempo sagrado, do que deduce que a psicoloxía do narrador baséase nunha “concepción antidialéctica do mundo, que fundamenta o tempo histórico como un presente inamovible e imperecedeiro”.

O tema da autoprisión, construída polo “perdedor”, como bastión protector, parte dunha representación dunha realidade vivida polos disidentes na España da posguerra, e polo tanto, tamén a Galiza, baixo o réxime franquista, mais poderíase considerar que tamén adquire unha dimensión simbólica. O tema ten unha dimensión totalmente realista pois responde á experiencia dunha parte da resistencia, os chamados *maquis* e as súas familias, que aínda permanecía nos montes ou agochados polas aldeas, nalgúns casos, grazas a benevolencia dos seus veciños. Mais tamén, por que non, podería simbolizar a resistencia silenciosa de parte da poboación non tan activa como os *maquis*, contida nun gran cela chamada España. O necesario agocho que se impón co silencio como unha morte en vida, a humillación ás familias dos fuxidos, a prepotencia dos vencedores e a imposición dos seus ideais... Un gran sacrificio colectivo para acadar “un tempo novo”.

ELIPSIS			
Elementos narrativos elididos			
A (non-)vida dentro da cela	40 anos de represión	Información que "ignora" o Maiordomo	Outros (A pulsión homosexual, o veneno, onde está o Maiordomo agora...)

Ramón Gutiérrez Izquierdo (2000: 499) realiza unha clarividente análise da obra de Ferrín e, máis concretamente, deste relato que estamos a comentar, que el lee como unha “denuncia da crueldade e un sarcasmo verbo da omnisciencia do poder represor”. O crítico observa ao longo do seu traballo certos trazos que son comúns a toda a obra de Ferrín, na que xa advirte a importancia daquilo que confire un fundamento substancial a este traballo, é dicir, que malia a distinción que se poida facer de varias etapas na produción da súa obra “podemos considerar a unidade do conxunto” (Gutiérrez Izquierdo, 2000:

490) e que a narrativa do ourensán está “vertebrada por unha vontade de autorreferencias textuais, así como por recorrencias diversas” (Gutiérrez Izquierdo, 2000: 490). Non lle falta razón a este estudoso, pero aínda se pode ir máis aló e aseverar que as autorreferencias non deixan de constituírse en auténticas recorrencias *per se*, que reforzan as observacións que fixera Durand arredor do fenómeno que designa como “redobramento” e que constitúe de seu, xunto coa elección dos títulos, os principais alicerces para a investigación mitocrítica.

En canto ao relato propiamente dito, é moi interesante sinalar que o apartado que Gutiérrez Izquierdo dedica á análise do relato “Elipsis” leva o título “A inversión do tema do heroe”, que xustifica mediante a análise do discurso ininterrompido do narrador autodiexético que, recorrendo ao plural, para narrar os feitos máis violentos nun intento de esvaecer o peso da súa responsabilidade individual, consegue o efecto contrario:

O efecto, lonxe de constituír un intento de atenuar a súa responsabilidade, subsumíndoa nunha loucura colectiva, parece máis ben (igual que na primeira parte) unha exaltación épica da escena, que, en realidade, se revela ante os ollos do lector como unha inversión, irónica ata o sarcasmo, do *ethos* heroico (Gutiérrez Izquierdo, 2000: 500).

Nesta sección o crítico fai patente o seu profundo coñecemento dos temas que funcionan como *leitmotives* obra ferriniana, con observacións como a seguinte, que paga a pena salientar: “O poder e mais a violencia, aos que se opoñen as forzas contrarias que procuran a liberación, constitúen os motivos reiterados dos distintos relatos do libro”.

Finalmente, o efecto atribuído polo narrador á pezoña, comeza por apagar os sons do mundo que o rodea, chegando, finalmente, a silenciar a voz narrativa: “o sobrado do corredor non renxe, o cantos dos paxaros parouse e todo o pazo caíu no silencio, no silencio” (ES, 47).

Como tema satélite da prisión (política) obsérvase a temática da caída dos símbolos da opresión despois dun longo período de tempo de dominio, que

xa aparecía en dous dos contos do primeiro libro, *Percival e outras historias*, en “O asasino” e en “O verdugo”. No primeiro, tamén tratado no apartado anterior, Ok vinga ao seu pai, que fora asasinado por M. F. Saal en nome dun réxime represor. O rapaz, sabendo que a oposición ao réxime viña de triunfar, chímpao polo balcón á praza, onde unha masa popular vitoriosa se encarga de linchalo. Mediante o seu axustizamento a mans do pobo que el mesmo atropelara, parece que “se equilibra” a inxustiza que viña persistindo desde que Ok era neno, e ao mesmo tempo denúnciase o círculo de barbarie, de xeito que mesmo as causas xustas, unha vez que trunfan e acadan posicións de poder, reverten inmediatamente en maquinarias de violencia. Algo de mesiánico se suxire no triunfo desa revolta, que nace onde nace o Sol, que vén do Leste a liberar ao pobo. Os trazos que puidera haber de mesianismo –que, en efecto, os hai– na obra de Méndez Ferrín trataranse máis adiante.

O tema do asasino asasinado vólvese a tratar no relato “O verdugo” (PH), mais dunha óptica ben distinta, moi lonxe das arelas de vinganza que denotaba o conto anterior. A vila de Eikof fora designada polo Dictador como o único lugar do Estado onde se podía executar unha pena de morte. Este privilexio conferíalle unha importante prosperidade, pero había moitos anos que non se executaba a ninguén. Moita xente sospeitaba que o privilexio fóralle retirado a Eikof, pero un día coma outro, no que se discutía sobre o futuro da vila –coas opinións encontradas do Alcalde e o Xefe Político contra a máis prestixiosa do Verdugo, que opinaba que todo seguía igual, pois el continuaba a cobrar regularmente– chega un telegrama da capital, na que se advirte ao Verdugo que prepare unha execución para o día 11. A vila de Eikof espílese e ultima os preparativos. Chegaron uns funcionarios e dirixíronse ao Verdugo:

–¿Está vostede preparado?

–Sempre estou preparado pra cumprir os mandados do Dictador.

–Ten vostede un gran civismo.

Logo o funcionario dirixíndose ao Alcalde, falou:

–Co seu permiso..., é preciso que lea a disposición do Dictador...

Unha formalidade...

Sacou da carteira un folio con bulda e selo. Leu:

–«Tendo considerado a inutilidade da pena de morte, decreto a súa extinción no Estado, e pra borrar todo vestixio de erros denanteriores, pola presente orde condeno á última pena ao verdugo do Estado, a execución do cal levarase a cabo na vila de Eikof e será a derradeira da historia do meu Estado.

O Dictador».

[...] O pobo de Eikof berraba de pracer, mentres a bris refrescaba a primeira tarde e bambeaba o corpo enloitado. Voltaron os funcionarios aos seus automóbéis, e Eikof sorbía cos ollos a derradeira execución (POH, 65-66).

O argumento deste relato parece un axuste de contas cara a unha sociedade sen empatía, desapiadada, representada tanto na moitedume ávida de sangue, como na figura do propio Verdugo, para quen a morte allea consiste nun trámite que lle corresponde xestionar. É o Dictador quen decide clausurar o asunto das execucións e pecha o tema ofrecendo a derradeira, convertendo ao Verdugo, que fora o axente, en obxecto da cerimonia, sen revestir, en ningún momento, as características dun sacrificio, senón supoñendo máis a realización dunha dilixencia burocrática. Porén non se pode esquecer que o obxectivo do sacrificio é a renovación, e que, neste relato, o ditador pretende encetar unha nova xeira. Poderíase presumir ademais, que no argumento de “O verdugo” (PH) subxace unha denuncia de certas actuacións levadas a cabo ou consentidas por persoas que, amparándose nas leis ou en certos códigos, renuncian á ética do que se entende por humanidade, cometendo ou permitindo a comisión de crimes atroces enmascarados de legalidade.

Anxo Angueira na súa tese sobre *Bretaña, Esmeraldina*, advirte que – seguindo a teoría de Foucault en *Surveiller et punir*– a cadea moderna nace entre o século XVIII e o XIX e que o verdugo acaba por ser substituído por “un exército de técnicos: vixiantes, médicos, capeláns, psiquiatras, psicólogos, educadores. Estes, teoricamente, garanten que o corpo e a dor non son os obxectivos últimos da acción punitiva” (Angueira, 2006: 41) o fin da cadea é á punición, pero da alma mediante a privación da liberdade. Polo tanto, cabería reflexionar que este lugar, en certo modo, é unha prolongación espacial da figura do verdugo.

4.2.1.2.2. “Botas de elástico” (ARR).

É inevitable facer a asociación, polos moitos elementos que presentan en común “Elipsis” (ES) con “Botas de Elástico” (ARR), dos que aínda destacaba Ramón Gutiérrez Izquierdo que tamén hai tamén certas recorrencias con “Sibila” (CN) e “Eles” (ARR).

O proceso diexético de “Botas de elástico” (ARR) sostense na exposición que fan dúas voces narrativas –a voz da nena e unha voz narrativa omnisciente– ás que se engadiría a presenza dunha terceira voz non transcrita, aínda que ten espazo físico no texto, marcada por puntos suspensivos e interrogante, de xeito que o lector pode deducir que é a que emite as preguntas¹²⁰. No marco dun interrogatorio, unha nena –narradora testemuña, e polo tanto, intradiexética– responde ás cuestións, que como xa dixemos non están transcritas, que lle vai facendo un home, ao que ela nomea “Señor”, do que se pode deducir que representa unha autoridade que forma parte do corpo policial ou militar franquista. O relato comeza coa omisión da pregunta, da que só temos constancia do signo de interrogación: “–...?” (ARR, 94). As respostas da nena sobreveñen a raíz dunha demanda de información que o lector pode inferir doadamente: estase a facer un informe xudicial a raíz do apresamento do pai da nena, que estivera agachado no pozo negro da casa familiar, na aldea. Como xa se comentou, no medio do interrogatorio vaíse intercalando a voz dun narrador extradiexético e omnisciente que aclara e achega detalles importantes da historia, que a nena descoñece ou obvia nas súas réplicas.

Este dúo de voces responde ao obxectivo de, primeiramente, remarcar a inocencia da nena, a súa inxenuidade, que contrasta aínda máis coa malignidade do Sarxento, quen se aproveita do seu candor para intentar manipulala. Como hai cousas que a nena ignora, ou non entende, cómpre unha voz narrativa

¹²⁰ A novela *A Esmorga* (1959) de Blanco Amor podería ser un precedente estrutural deste relato, que se convoca a dialogar con este texto a través desta intertextualidade formal, de xeito moi pertinente posto que se trata tamén da representación ficcional dun interrogatorio xudicial que debe dilucidar os culpables dun crime horrible.

omnisciente que manexa toda a información, aínda que non é ata o final cando o lector se decata da crueldade do Sarxento e do especial asañoamento que amosa cara a pequena.

O tempo referencial do relato está marcado pola organización que presentan as forzas fascistas no relato, o que dá unha idea da recente instauración do réxime, nun momento en que aínda hai persecución de disidentes.

A temporalidade do relato estrutúrase nun *flash back*, establecéndose un xogo entre dous eixos temporais: a simultaneidade que se presenta a través do diálogo con interrogador ausente, coa protagonista adulta rememorando, e a analepse, a través do interrogatorio reconstrúe un feito do tempo da súa infancia: "iso soubémolo máis tarde. Eu, ao tempo, era meniña de once anos" (ARR, 93).

Por outra parte, está tamén a alusión a Xosé Velo¹²¹ que encadra a acción do conto na primeira década da ditadura franquista. Ao revisar a biografía de Pepe Velo, pódese observar que hai un episodio que puidera estar en relación co argumento deste relato, xa que Velo foi un importante activista comprometido co galeguismo. Este activismo, mesturado cunha azarosa vida, levouno en varias ocasións a ser detido, entre elas, unha en 1944 por manter contacto coa oposición galeguista que estaba no exterior. En 1945 sae da cadea e, ao parecer,

¹²¹ Agora, cumprido o centenario do seu nacemento, a figura de Pepe Velo empeza a ser reivindicada en cada unha das súas múltiples facianas (activista, poeta, ensaísta, etc.), pero xa no seu tempo foi coñecido por ser un dos capitáns do Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL), composto por un grupo de galegos e portugueses de signo político moi variado que se opoñían ás ditaduras de Franco e Salazar. O DRIL foi o responsable do primeiro secuestro político da Historia, a toma do transatlántico de luxo Santa Maria, de bandeira portuguesa, que unía o Lisboa e Miami, con escalas noutros portos; na escala de La Guaira, en Venezuela, foi onde eles secuestraron o paquebote. O obxectivo da acción era que a comunidade internacional tomara consciencia dos réximes ditatoriais que aflixían a Península Ibérica. Os vinte e catro revolucionarios, que rebautizaron o barco como "Santa Liberdade", financiaron a súa empresa mediante a venda do seu patrimonio e acadaron a atención internacional durante trece días, ata que atracaron en Brasil, onde foron acollidos como refuxiados políticos. Os medios de comunicación ibéricos nunca lles concederon tal apelativo, senón que foron tratados de "piratas" e "terroristas". Aínda que non se fai unha referencia directa ao tema, si que de esguello se alude no relato á figura de Xosé Velo e, quizais, a aquela circunstancia do ano 1945, cando tivo que se esconder na súa vila natal, en Celanova. Existe unha película documental, *Santa Liberdade* (Ledo Andión, 2004) que trata sobre o secuestro.

ocultándose en casas de amigos, chega de Vigo a Celanova, onde se mantivo agachado durante un tempo.

A arquitectura do relato permite, a través das respostas, tomar conciencia dos procesos que se van sucedendo no interior da nena, que é asediada polo Sarxento da Brigadilla da Guardia Civil, para que lle revele o escondedoiro onde se atopa o seu pai. O Sarxento vaise ir encontrando ao longo da primavera coa pequena, despois dunha primeira visita, na que viñeran dous homes, vestidos de traxe e garavata, e que calzaban “botas negras” (ARR, 95). As botas negras con elástico, que co traxe resultan un elemento de distorsión, van funcionar, dun xeito case inconsciente, como símbolo de alerta para a nena, xa desde a primeira vez que as ve:

–Na primavera chegaron dous homes a Auguela. Vestían de traxe e garavata, pero a súa roupa non era boa. Semellaba pasada e suxa. Tiñan aspecto serio e ollar insolente e fixo. Calzaban todos botas negras, suxeitas á canela por un elástico.

–...?

–Non señor. Eu non sabía que eran da Brigadilla da Garda Civil. Só se me facían raros por levaren os dous unha mesma caste de botas negras e con dous elásticos en forma de *U* para se cinguren á canela. Debían de ser unhas botas moi quentes pró inverno (ARR, 95).

A relación entre a nena e o Sarxento lembra en certo sentido ao conto da Carapuchiña Vermella. O Sarxento, a personificación dun verdadeiro lobo¹²², sáelle á nena en lugares pouco transitados “igual ca unha aparición” (ARR, 95), e intenta gañar a súa confianza con agasallos e lambetadas, sen o coñecemento da súa nai. A meniña chega mesmo a collerlle un cariño remoto, e el veña a

¹²² No sentido que lle dera Plauto: “Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit” e que o propio Ferrín parafrasea no poema “Prisciliano” en *Estirpe*:

Xa escribirá Ammiano Marcelino: “Besta ningunha feroz é tan sanguinaria co home como o son os cristiáns os uns cos outros”.

preguntarlle polo paradoiro do pai e a cativa, librando unha batalla interior, cada vez que ollaba aquelas botas, lembraba ao seu pai:

–Cada vez que aquel home estaba onda min, preguntábame polo sitio no que estaba agachado meu pai. cada vez que o facía, algo me queimaba no peito. Baixaba, entón, os ollos e, sempre, sempre, a vista se me ía pousar nos pés calzados con botas de elástico. Aquelas botas dábanme noxo. Acordábame, entón, moito o pai. e apertaba os beizos (ARR, 97).

A monstruosidade da situación vaise facendo máis patente conforme medran os días, conforme a intensidade da primavera vai aumentando. A nena, escindida por dúas pulsións interiores, advirte a ambivalencia moral do trato que mantén co home, posto que, aínda que se aleda cando o ve, mantén a relación oculta aos ollos da súa mai “Si. Púñame contente ao o ver, pro, non sei por que, a ledicia convertíase nunha sorte de noxo ao reparar nas botas negras con elástico” (ARR, 97).

As botas confírmanlle á meniña a razón pola que sempre calara, cando está a piques de confesar, porén, decide que a próxima vez que o home llo pregunte, ha levalo ao pé do pozo negro e dicirlllo. Ao día seguinte o home chega acompañado dun grupo de sete, berrando, xurando e facendo moito ruído para que o pai da nena os sentira. A meniña dispón dunha última oportunidade para que non lle fagan mal á súa mai:

–Eu fun correndo onda o home que me daba as galletas e me saía nos camiños. Sentinno coma un salvador, coma un amigo quirido. Dime onde está, dime a min onde está –díxome. Dime a min, a min só. Se non mo dis, eu non podo paralos. Se o atopan eles, mátano. Eu xa abría a boca pra decerlle que o papai estaba no pozo negro, cando, por baixar a ollada de vergonza, din coa vista nas botas de elástico. E calei (ARR, 99).

Ante o estrondo, o pai fuxido ponse a berrar dentro do seu agocho. A meniña presencia a terrible malleira que propinan ao pai, e os militares marchan con el, finalmente, levándoo atado ao rabo do cabalo do xefe dos Gardas, rematando así a bravata cun xesto de poder, de brutalidade e, mesmo, de animalización ou “obxectivación” do fuxido, pois este acaba atado ao cabalo, convertido nunha especie trofeo de caza.

A catarse prodúcese no penúltimo parágrafo, no que se describe como a nena chega a decatarse de que o Sarxento xa sabía que o seu pai estaba alí agochado, e, finalmente, acaba por descubrir o horror do verdadeiro obxectivo que se ocultaba tras da insistencia do militar:

Cando subía ao Baliglia, a meniña fíxose por derradeira vez nas botas de elástico, e comprendeu. O Sarxento da Brigadilla soubera desde o primeiro intre onde se achantaba seu pai. Quería que a meniña llo dixese e deixala ferida de remorso para o resto da vida. O seu fracaso, a causa da irrupción do Tenente e dos seus números, enchíao de decepción (ARR, 101).

Esta circunstancia aínda dispara máis o carácter antitético entre o discurso de vencidos e vencedores. Mentres os vencedores son presentados coa súa faciana máis inhumana (acoso a unha nena, violencia innecesaria, que se coroa cos desexos de estragarlle polos remorsos a vida a unha pequena), na presentación dos vencidos revélanse, ademais da condición de vítimas, certos aspectos positivos, como as arelas de progreso. O pai da nena era encargado de obra (ARR, 93) e no conto sinálase que houbera xuntanzas “na caseta da obra” (ARR, 93) – que tamén da pé a interrogar: ¿na loxa? ou ¿na Loxia?–. E grazas aos seus coñecementos das técnicas de construción, el mesmo ordena facer un pozo negro (unha aposta pola hixiene) e construír unha casa con tellado na súa aldea natal, Auguela, onde, ata aquel momento, tódolos teitos estaban feitos de colmo, introducindo unha mellora na construción. A iniciativa progresista e humanista do pai da pícara queda clara, pois ponlle tellado a casa e mesmo fai o pozo negro que “nunca se tal vira elí” (ARR, 93) “como unha

afirmación de fe na decencia humana” (ARR, 94). Sen saber que gastaría os derradeiros días de “santa liberdade” acochado no pozo negro.

A voz da nena vai describindo primeiro as características do pozo, para pasar de seguido ao uso, en condicións estarrecedoras, que o seu pai lle daba a fin de asegurar a propia supervivencia. Así, viuse recluído coma un animal na “toqueira” que el mesmo construíra, coas súas mans, dentro do pozo negro.

A meniña comeza localizando a situación do pozo no patio da casa e explicando as características do mesmo. Ademais de sinalar a obvia comunicación co retrete da casa, cabe remarcar que os catro metros de profundidade do pozo negro corresponde coa profundidade das foxas para enterramentos:

–...?

–O pozo negro estaba no patio. Tiñamos na casa un retrete de madeira que comunicaba, por meo dun desaugue de cemento, co pozo negro. O pozo negro tiña uns catro metros de fondura. Despois de nos servirmos do retrete, ao facer de corpo, botabamos caldeiros de auga pra que circulase a porquería contra o pozo negro. (ARR, 94)

Seguidamente, a nena narra as limitacións que o seu pai sufría alí dentro e como o emparedado foi modificando internamente a estrutura da súa cela subterránea, raspando no xabre das paredes da cova, para facer un pouco máis habitable o ínfimo espazo do que dispoñía e, así, poder resistir as condicións extremas nas que se atopaba.

–...?

–O papai, unha vez que se meteu no pozo negro, rabuñou nas paredes de sábreo e fixo unha camareta nun lado, algo alta. Case non se podía mover, porque se se puña en pé no fondo do pozo negro enterrábase no zorro. Así e todo, el deu orde de que seguiseamos, a mamai e mais eu, ensuciando no retrete coma sempre.

E máis adiante explica o uso que o pai facía das poucas horas –por suposto, nocturnas– das que o prisioneiro dispoñía para alimentarse, descansar, ocuparse da hixiene persoal, etc. En varias ocasións a explicación da nena remite ao eido da cinexética, sendo o pai a peza a cazar, e os cazadores, os militares, como tamén sinalaba a voz do narrador en “Elipsis” (ES) –“nunha cazata colectiva” (ES, 43); “nunha cazata belísima” (ES, 43). Este campo semántico da caza tamén se acrecenta no enfoque que, en varias ocasións, se fai do pai como un animal fuxidío, tal un coello que “acocha no pozo negro” (ARR, 94). Para describir a cova do pai úsanse vocábulos que evocan a animalización, como “tobo” (ARR, 95) ou “toqueira” (ARR, 97); e incluso a nai ten que borrar as pegadas do home na neve (ARR, 97).

–...?

– Dentro do pozo negro tiña unha escada pola que saía nas altas horas da noite a espaxer polo patio e a estar coa mamá. Eu vinno moi poucas veces. Era de noite cando se lavaba, cando comía e cando mudaba a roupiña. Era así, señor. O pozo estaba tapado cunha grade de madeira sobre a que había unha meda de candeas. Saía por un buraco tan pequeno coma o tobo dun coello. Durante o primeiro inverno non pasou nada, pro fora terrible pró papai (ARR, 94-95).

Aínda que o asedio se produce cando empeza a primavera, no relato non se aforran as penurias que o prisioneiro pasa no inverno, cando “mesmo conxelara o visgo do ludre que comunicaba o retrete co pozo negro” (ARR, 97) e que a friaxe só se aliviou un pouco cando a neve cubriu a aldea.

A paisaxe nevada do inverno, deixa a sensación dun mundo en suspenso, como en suspenso ficara o destino do pai, agachado no pozo. Xa desde o principio do conto se nos advirte sobre a existencia dun esvarar lento e silencioso dos líquidos e semisólidos aos que remite a descrición da aldea que é, tamén, o único nome propio que sae no conto, Auguela:

Auguela está no deserto da Chaira, na caeira onde os fentais sinalan unha lentura que logo é fiaño de auga e pouco máis alá corga e regueiro, para facerse moi lonxe un río grande chamado Tuño (ARR, 93).

Nunha equivalencia inversa ao ciclo da auga da Chaira, que decorre cara un río grande chamado Tuño, transcorre así o ludre, subterráneo e visguento cara o pozo negro. Así, o acocho obriga ao home a vivir literalmente nunha fosa, case coma un morto en vida, ao abeiro das tripas da terra. Estas conexións subterráneas polas que transitan as feces constitúen de seu unha referencia á fase final da dixestión. O pozo negro é o receptáculo dos excrementos que proveñen da casa. A permanencia nese lugar incorpora ao home preso ao proceso. Convérteo en parte desas feces (produto final da dixestión nutricia), ou, segundo como se mire, en ouro (produto final da dixestión alquímica). A inversión de valores preséntase mediante a posibilidade de identificación do ouro cos excrementos, impensable desde o réxime diúrno da imaxe (Durand, 1992: 303). Para Gilbert Durand esta identificación do ouro cos excrementos é tan poderosa non só fica limitada á transmutación alquímica, senón que aínda lembra a valoración do ouro como unha substancia ambivalente, fonte de riquezas pero tamén fonte de desgrazas, como queda de manifesto, por exemplo, no Anel do Nibelungo ou en calquera dos moitos tesouros –normalmente enterrados– sobre os que pesa unha maldición.

Así, habería que concluír que as estruturas que prevalecen neste relato serían a diairética, mediante a exhibición dunha serie de *contrastos* inocencia/maldade, progreso/atraso, mai-filla/militares, lobo/carapuchiña, inverno/primavera... E outra, antifrástica, que evoca o imaxinario da intimidade, na que impera unha *inversión de valores*: o prisioneiro só pode saír da súa prisión ao ar libre unhas horiñas a altas horas da noite. Padece as consecuencias do frío e da escuridade (sae aterecido e esbrancuxado) do ventre da terra, que ao mesmo tempo é o refuxio.

Poderíamos pensar no agocho subterráneo como isomorfo do berce-sepulcro, como o inmenso e térreo ventre materno do que provimos (*pó es*) e ao

que retornaremos (*e en pó haste converter*). Pero aquí está desprovisto do necesario aspecto tépedo, da quentura mínima para incubar, pois nesta cela, dentro, conxélese *todo*. Ademais da *frialdade*, existe outro aspecto que afasta esta cela inhóspita da mornura do continente ctónico, a imposición dunha postura *vertical*. A posición que debe adoptar o corpo do enterrado, contrariamente á horizontalidade habitual á que predispoñen tanto o berce coma o sepulcro, é a da verticalidade. Estas anormalidades prefiguran o horror do renacemento que se efectuará, en primavera, cando o home (animal, coello, insecto...) saia desta especie de “crisálida”.

O pozo negro é o receptáculo do líquido visguento e das feces. Pero non ten continuidade, a contrario que o decorrer das pinguiñas de auga da Chaira, que van ao regato e, despois, ao río. O pozo negro é o punto final do traxecto, aquí remata todo e, ao rematar o conto, non hai esperanza de salvación para o preso. Pero, no fondo, este *non é un conto sobre a prisión*, senón sobre a conciencia.

Só queda, cando é quen de comprendelo, a pequena vitoria da nena sobre o sádico sarxento, escena na que se advirte un exemplo do padrón dun abano temático que non pode quedar sen remarcar: o do “orgullo do vencido”. Este tema da dignidade do perdedor é outro dos argumentos recorrentes na obra de Ferrín. Inda que non aparece con tanta frecuencia como outros temas que estamos a analizar, tamén podería ser examinado como mitema secundario dentro da constelación mítica da cadea, xa que no caso dos presos ferrinianos, trátase de personaxes “vencidos, pero non convencidos”, senón con capacidade de resistir ata a morte, como no relato “O dique de area” (POH).

Tamén é moi significativa a imaxe que pon punto final ao relato, da nena case “hipnotizada”, que fica nunha disposición de estrañeza, ata fascinación, segundo as palabras do narrador extradiexético: “E a meniña correu ao faiado, desembrullou a caixiña con buguinas da Toxa e quedou estantía, a contemplala” (ARR, 101).

4.2.1.3. A lírica da prisión.

A imaxe da cadea e tan persistente na obra poética ferriniana que atopamos oportuno incluír un apartado para incluír outras referencias ao mundo da cadea, do que é expoñente máximo en calidade e en cantidade a novela *Bretaña, Esmeraldina*, da que xa se falou en relación co relato “Philoctetes” (POH), e sobre a que Anxo Angueira fixo unha tese de doutoramento á que pouco hai que engadir.

A “Cantiga do amante preso” aparece en *Poesía enteira de Heriberto Bens* (1980) precedida da frase de Jagot: “A cadea é un vestido de pedra”. É interesante ver como hai constantes que, se non se reiteran nun lado, aparecen noutro, xa que o poema, tal e como indica o título, está dirixido polo amante a modo de epístola a unha muller que está fóra do cárcere e a quen lle describe un mundo de tristura, de silencio e circular, onde a luz esvara, negra, como esvaraba o ludre polos condutos cara o pozo negro de “Elipsis”:

Boas noite, amiga,
dígoche dende o cárcere,
mesto espacio de sombras
limitadas a carne
[...]
Boas noites, amiga
dígoche dende o cárcere,
méntrelo teu recordo
froitíficame, árdeme (Méndez Ferrín, 1980: 32).

Ademais das cárceres subterráneas das minas dos Grou en *Arnoia*, *Arnoia*, achamos na súa poesía unha suxestiva e terrible imaxe dos *ergástulos* romanos, onde se choían os escravos ou os prisioneiros de guerra e que, moitas

veces, estaban construídos debaixo da terra. No panexírico dedicado ao heresiarca “Prisciliano” (*Estirpe*) Méndez Ferrín evoca estas prisións para ilustrar as estreiteces ás que se ve sometida a alma:

Por El sabemos que a ánima se cría
Nunha ergástula sombriza onde promete loitar.
Alí é instruída militarmente polo Serafín.
Prisioneira logo do Príncipe do Mundo,
Recibe rescriptos que a van destinando
A un e outro corpo, en pelerinaxe (Méndez Ferrín, 1994: 137).

A alma remata por saír da prisión (ergástulo), na que entrara para se instruír militarmente. Cabe lembrar de novo a hipótese que se suxeriu na sección consagrada a Philoctetes, na que se podía entender o illamento (a cadea) como unha iniciación. Fáisenos, así, ver a alma despois viaxando en peregrinación por sucesivos corpos; e esta metempsicose lévanos ao segundo punto dos mitemas “da evolución”: o potencial liberador do elemento mediador; polo que, no apartado correspondente, regresaremos sobre este poema dedicado a Prisciliano.

Noutros poemas explora o autor esta temática, como en “Don García, Rei” na “Cantiga do amante preso”, ou “Senecto córpore” por citar algúns casos, xa que a revisión sistemática de toda a súa obra poética sería excesiva para esta investigación. En *Estirpe* (2004) o autor visita a prisión do último rei da Galiza, o Rei Don García, que, desde a súa cela evoca circunstancias da súa infancia, onda o seu pai (outravolta esta figura preponderante). No poema, citado tamén no apartado anterior, maniféstase a existencia dun Pai con maiúsculas, en cuxa eminencia se confunden conceptos de realeza e de divinidad, que é consciente do futuro que agarda ao seu fillo. O tema da cadea aparece relacionado aquí co mitema do capítulo anterior da “morte” do fillo, na que se simbolizaría un mundo sen posibilidades de realización, de viabilidade:

e os homes chantaban as tendas e o Pai sentábase no escano
moi obrado con figuras de outros reis
e púñame a mao na testa e ollábame grave
e ollaba pra min como sabendo aquilo horroroso
que ía acontecerme aquilo coma couza que rilla a alma (Méndez Ferrín,
2004: 103).

Coñecemento profético que se reitera do destino terrible que o Pai adiviña na persoa do, daquela, neno: acabará “privado da luz do sol”. A visión do encarceramento do futuro rei Don García preséntase como un acontecemento inevitable, que se cadra, é translación das penalidades que habían sobrevivir ao futuro país galego, se se admite a homologación entre o destino dun país e a saúde do rei. Nótese tamén a alusión á “cegueira do rei”, que obriga a pensar en Edipo e no pai “cego” do relato “Licor-café”.

e cheirabamos agre e o Pai sabía que de entre todos os reis
eu sería o máis cego
pois estaba destinado a morrer privado da luz do sol (Méndez Ferrín,
2004: 103).

No seu poemario máis recente, *Contra Maquieiro* (2005) o tema da cadea queda reflectido no primeiro dos sete fragmentos que compoñen o poema “Senecto corpore”, epígrafe que proviría da frase de Salustio “omnis, quibus aetas senecto corpore animus militaris erat”. A saída da cadea non supón o fin do padecemento, e, aínda que as marcas físicas do corpo desaparezan, sempre fica a pegada na memoria, ata a morte:

Saíches, por fin, en bola á luz de fóra, á cadea grande,
e non aturabas os brúidos, Chiño.
Medráronche outra volta os pelos das pernas
e ben revirichados
pro os da memoria túa vanche ser sempre rapados
polo calzón de penado, en marrón, que nunca arrincarás
da alma:
uniforme invisíbel e, no final, sudario.” (Méndez Ferrín, 2005: 57).

Outro encastamento, quizais o inevitable, por principal: o mundo, de seu, é unha cárcere: a cadea grande.

4.2.2. Ritual de sacrificio: intercambio e expiación.

O mitema do sacrificio na obra de Méndez Ferrín represéntase sobre todo no *topos* da cadea, como se foi demostrando ata agora, mais non só en exclusiva. Outras veces maniféstase na forma dunha acción ritual, ou dunha acción sobre o corpo do individuo.

Aínda que se inclúen no mesmo subapartado porque as diferenzas non permiten afondar moito máis que este sinalamento, obsérvanse dúas liñas principais que compoñen este mitema, a do sacrificio directo, representado abertamente nunha cerimonia; e unha segunda, de sacrificio indirecto, normalmente executado a través da mutilación dunha parte do corpo, para expiar unha culpa ou “revocar” un erro. Tanto a vía directa como a indirecta adoitan incluír certas actuacións (castración, travestismo, cantos e danzas, mutilacións, etc.) coas que se presupón a existencia dun intercambio ritual, xa sexa a fin de obter unha facultade ou un don, ou para reparar unha infracción. Cualificaríanse dentro das primeiras as que se representan nos relatos “Labirinto” (ES) e “Explosión” (ES); e da segunda pódense atopar indicios no relato “Liño” (ARR). Mediante a implicación de operacións como o travestimento e da castración,

convócase a presenza do “hermafrodita”, ser que, segundo Durand, facilita a operación sacrificial (1992, 357), en canto que conector cunha deidade orixinal e bisexuada (1992, 335-337), que simboliza a unión entre dous aspectos opostos, é dicir, un ser sintético.

4.2.2.1. “Labirinto” (ES).

¿Pódese interpretar como un apresamento o feito de arredar a un individuo da sociedade desde os 12 anos, para exercitalo no sometemento a determinados rituais? Desde esta perspectiva encetamos o estudo desta “cadea invisible”, por veces “gaiola dourada”, pero non por iso menos prisión.

O narrador intradiexético relembra, no comezo do conto “Labirinto” (ES), a perda do “locus amoenus” da infancia. O narrador é tamén o protagonista, un rapaz de 12 anos, que é entregado pola matriarca para ser educado nos principios dos Circuitos do Non. O neno descobre que toda a súa comunidade participa dun ritual, do que el é unha especie de mesías e que está chamado a ser o Xefe dos Circuitos do Non.

Cando meniño arredáronme da miña comunidade familiar, con consentimento da matriarca que rexía o grupo pra ser educado polos Circuitos do Non. Con dor fun trasplantado dende o ledísimo val meu –rico en mazá, mirambel, ameixa, con socalcos de millo estremecido nas lenturentas, longas noites zucradas– hastra o mundo, alonxado do mundo, da conspiración (ES, 83).

Hai certas semellanzas entre “Labirinto” (1974) e *Arnoia, Arnoia* (1985) que cabe destacar: a nostalxia do País Pequeno de Arnoia, presente sempre na mente de Nmógadah, puidera ser un equivalente da señoardade pola infancia feliz do protagonista de “Labirinto”. A Matriarca, que participa do ritual como iniciadora do escollido, correspondería con Mai Loretta da *nouvelle*. En ambas historias detéctase unha ausencia da figura paterna. Ambos protagonistas son varóns e encetan o seu heroico traxecto a unha idade moi próxima, Nmógadah aos 16 anos e o protagonista de “Labirinto”, aos 12. Ambos percorridos constitúense en itinerarios de aprendizaxe, nunha iniciación na que hai elementos, como as palabras, que se revisten dunha capital importancia: na novela, o mociño ten que

aprender as “Oito Palabras Retorneadas” e no relato vese que o mundo arránxase conforme as normas que están escritas nos Seis Libros, que incluso dan nome ao Estado, cuxos pilares están resumidos nos Seis Principios da Doutrina.

O neno describe como é adestrado durante moitos anos co fin de chegar a ser Xefe dos Circuitos do Non e romper co círculo pechado que supón o Estado dos Seis Libros. O Estado, presumiblemente gobernado mediante cálculos das máquinas (ES, 87, 88, 90) vive nunha observancia absoluta respecto dos Libros, debido, quizais, a que son os únicos que existen; explícase que antes houbera moitos e que, incluso, cada quen podía escribir o seu, pero parece que todo aquel saber se perdeu e non queda máis *memoria* que eses Libros. O proceso de adestramento supón, ademais da soidade, a castración do mozo o día que cumpre os 20 anos, nunha horripilante pasaxe que lembra as profundidades habitadas polos “seres primordiais” das historias de H.P. Lovecraft¹²³:

Deixeime podar a miña vara verde e fun conducido, ao estar recuperado, por poeirentas galerías máis antigas, máis e máis estreitas, ancestrais, esterrecentes, construídas cun metal verdecente pra min descoñecido, nas que, á dereita e á esquerda, fuxían lombos pelados de animais viscosos e abominabeis que, ao mellor, abandonaban na súa fuxida grandes ollos palpebrexantes ou cobregantes probóscides que se retorcían espantosamente e morrían baixo o impacto da luz e da enerxía dimanante do noso vehículo (ES, 87).

Na metade do relato, refírese a Cerimonia que conmemora a invención da morte como un ritual de inversión, moi parecido a unha celebración salvaxe do

¹²³ Bótase en falta un estudo que examine a influencia dos mestres da literatura fantástica e de ciencia ficción (Poe, Lovecraft, Asimov, Tolkien, Hoffman...) na obra de Ferrín. A Lovecraft non só o cita directamente en *Bretaña, Esmeraldina* (1987, 55), senón que, ao meu modo de ver, redacta, como nesta transcripción de “Labirinto”, anacos dalgúns textos homenaxeando as particulares atmosferas lovecraftianas, en relatos como “Sibila” (CN, 13) ou “Familia de agrimensores” (AA, 46), e, desde logo, na novela devandita.

Caos e do “mundo ao revés”, que evoca nocións de interrelación entre estes ciclos, semellantes ás do “agonismo” de Foucault:

Durante a Ceremonia, os pobos mestúranse antre eles, flaxélanse as persoas, o asasinato está permitido, os homes deben levar antigos vestidos de muller e é o tempo máis indicado pra se facer tatuar. A Ceremonia é un tempo horroroso e lúcido no cal cada crime e cada aberración están preceptuados na derradeira parte do Sexto Libro (ES, 89).

O travestismo e as tatuaxes forman parte dese ritual atávico e carnavalesco no que os valores sociais parecen quedar subvertidos e que tamén aparecen no conto “Explosión” (ES), que analizaremos un pouco máis adiante. Nada máis lonxe da realidade, posto que a celebración desa liturxia violenta, é a garantía de supervivencia do aparato do sistema.

O horror final abrolla cando lle é revelada a verdade mediante a lectura do segredo do Sétimo Libro, no que se detallan todas e cada unha das torturas que debe sufrir o Xefe dos Circuitos do Non, “en conmemoración e lembranza da invención da morte” (ES, 91). Ao fechar o Libro, saen da penumbra soldados “fortemente armados e con casco, tatuados nos seus peitos espidos o labirinto azul¹²⁴ do medo” (ES, 91): todo forma parte dunha posta en escena, da recreación por parte do sistema dun acto de rebeldía controlada para perpetuarse a si mesmo. A voz narrativa, ao final do relato, non só deixa constancia do seu desexo de que este ciclo se rompa algún día, senón que, nunha arquitectura circular que puidera ser borgeana, pecha o relato coa mesma imaxe do “paraíso perdido”, exactamente coas mesmas palabras que usara ao comezo da narración:

Polo momento non sufro. Sométome con resignación, pro confío con ardor en que algún día unha pedra caia no engranaxe, unha estrela relumbre,

¹²⁴ As esvásticas azuis de “Sibila” (CN) e “Episodio de caza” (CN) mudan en labirinto neste relato, aínda así, pódese dicir que na obra ferriniana as tatuaxes azuis simbolizan ao individuo ou ao colectivo rexidos pola violencia e a crueldade.

verdadeira rebeldía estoupe por canles diferentes, as luciñas contidas no cantar da matriarca convírtanse en volcán, liberación. Penso, si, con saudade, nun ledísimo val, rico en mazá, mirambel, ameixa, con socalcos de millo estremecido nas lenturentas longas noites zucradas (ES, 92).

Ferrín válese –como noutros relatos da súa factura– daquela técnica de inversión do sentido inicial que apuntaba o comezo da narración, como “revés dramático”, que Borges usara en relatos como “O tema do traidor e do heroe”. Así, mediante este *twist ending* o lector descobre ao mesmo tempo que a personaxe, nunha anagnórese fatal, que o sacrificio do Xefe dos Circuitos do Non en realidade non vai servir para acabar coa orde establecida, senón que ben ao contraio asegura a conservación do Estado dos Seis Libros, é dicir, o Eterno Retorno, a restitución interminable dunha organización que só ten como fin aparente manterse a si mesma.

Seguindo a Durand (1992: 225-268), pódese identificar unha simboloxía da inversión, que se encadra dentro do réxime nocturno da imaxe, o devorador devorado, equivalente ao “asasino asasinado” e ao “verdugo axustizado” que se analizaron máis arriba. No proceso involutivo, para Bachelard, empezan todos os movementos exploradores dos segredos do devir (Durand 1992:227). A exploración cara o futuro xa supón unha acción de procura, o que se tratará ao longo do capítulo 4.3.

4.2.2.2. “Explosión” (ES).

O conto “Explosión” (ES) constrúese sobre dous relatos intercalados, que aparentemente son independentes, posto que ademais de ir separados os parágrafos correspondentes por liñas en branco (como se dispoñen tamén, por exemplo, no conto “O Exclaustrado de Diabelle” (ARR), onde os relatos exohistórico e intrahistórico se situaban así, pero trataban o mesmo asunto, a historia de Benito Brandón), aquí ademais están diferenciados polo tipo de letra. Chamaráselle relato “principal” ao que consta de cinco bloques, en letra normal, máis realista, que narra a historia da vinganza do guerrilleiro Nelson Cristoforetti

sobre o traidor Alves Kudela, posto que tamén empeza e remata o conto; a este, entrecruzándoo en catro bloques, aparece en letra cursiva, a narración dun ritual levado a cabo polo Sabio.

Semella que un invisible fío temático relacione os contos deste libro, pois de novo aparece neste relato o tema do ritual e o do sacrificio. O relato está construído en dous discursos tipograficamente diferenciados que rematan por confluír nunha das personaxes e dos que poderíamos dicir que no que comeza o conto, en letra normal, nárrase unha historia de ton realista e o que se conta no outro ben puidera ser unha pantasía alegórica relacionada paralelamente coa historia “realista”, nas palabras do propio Ferrín: “Por cima, no conto entran elementos do tópico, moi frecuentado na ciencia–ficción, dos mundos paralelos; non sei se ben ou mal tratado por min.” Na mesma crónica periodística para o diario coruñés *La Opinión* (3/12/2009), o autor admite que dedicou este relato ao guerrilleiro T. Pla Massaguer (el escribía Meseguer) xa que foi unha historia que compartiu o valenciano con Ferrín na cadea de El Dueso o que lle inspirou directamente a temática do relato:

En efecto, estando eu en El Dueso escribín a maior parte duns relatos que en 1974 serían editados co título de *Elipsis e outras sombras*. Un deses contos, *Explosión*, está dedicado a T. Pla Massaguer. Como verán, o segundo apelido do guerrilleiro aparece grafado de xeito que se pretendía próximo á normativa catalá e non como o usaba o seu propietario. Dediqueille a Pla o relato porque, sen el o saber nin pretender, inducírame a escribilo.

Segundo Ferrín o argumento do conto relata a historia que o guerrilleiro insubmiso lle explicara de primeira man:

En canto paseabamos entre as hortas de El Dueso, un día de outono borralento, Pla atreveuse a falarme da súa disidencia a respecto do Partido (PCE, naturalmente) e da deriva liquidacionista que este lle imprimía á AGLA (Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón) por volta de 1950. Fíxoo en medias palabras en un discurso cortado por silencios que eu non daba interpretado ben.

Deseguida pasou a concretarse nun suceso. A dirección restinxira ao máximo a acción armada e revocara a orde de voar a masía dun delator que lles fixera moito dano. Pla e o seu amigo e mentor político Francisco Serrano rebeláronse contra o órgano superior e decidiron crebar a disciplina. Encheron un garrafón con dinamita picada que atacaron con mel. Metéronlle un fulminante e sacaron, pola rolla, a mecha. O plan era subir ao tellado da masía pola noite. Baixarían o garrafón (damajuana —dixera Pla en castelán—) cunha corda pola troneira ou chaminé coa mecha prendida e esperarían lonxe a explosión. Pro tal cousa nunca ocorreu. Pla e Francisco deixaron agachada a bomba entre o monte baixo. Coa calor extrema deflagrouse un lume no monte, a mecha prendeu e a bomba fixo explosión ben lonxe da casa do delator.

Este testemoño interesoume moito e decidín darlle un tratamento literario. No conto Explosión tamén hai unha bomba, chamada agora With Love, e un guerrilleiro que se indisciplina e decide castigar un delator. (Ferrín, 2011a).

No mundo paralelo ao que o ourensán fai referencia, habitado literariamente polo Sabio, esbózanse estrañas liturxias, ante unhas máquinas, embigo das Vellas Akademias, que parecen cobrar vida tralo ritual, e deixan no lector unha impresión estética semellante á dunha ilustración de Jean Giraud, Moebius: “Notando que as máquinas se expandían, perdían límites, emitían cousas tipo tentáculo, arfaban vento e fumaxada, pillaban espazos interiores de Sabio” (ES, 79).

O relato de Cristoforetti chegara a un transo crítico no que se relata que o guerrilleiro é comido polos lobos e a bomba With Love estoupa no medio do monte ao lle caer enriba unha piña. Emporiso, inopinadamente, ao rematar o ritual identifícase ao Sabio con Alves Kudela:

...o verdadeiro nome do Sabio era Alves Kudela, e un estoupido seco, seco coma unha tos. E o estoupido alampou das máquinas marxinais coma unha especie de ourizo, vermello coma a bandeira do ELN, que precipitou a Alves Kudela descontra a súa última miseria en forma de moléculas sanguíneas (ES, 79).

No último parágrafo do conto, noutra volta de parafuso, explica que o guerrilleiro conseguira espantar os lobos coa lanterna e que ao lonxe a lúa ilumina a casa do traidor.

Sabendo que a historia real non rematou así, poderíase pensar que a través do ritual do Sabio, nun segundo plano, o autor teima darlle a volta aquel acontecemento para que o guerrilleiro logre o seu obxectivo, como se executara unha restitución do guerrilleiro, mediante a invocación dunha xustiza supra-humana. De novo detéctase o tópico que se comentou antes da recreación ferriniana do “que puido ser e non foi”, onde o autor intervén, convertido en demiúrigo, semellante a unha inxerencia do tipo *deus ex machina* –nunca mellor dito– en Sabio, capaz de activar as máquinas que rexen o mundo ancestral das Vellas Akademias.

O extenso *proceso* do sacrificio que se narra neste relato empeza por amosar a nudez anciá do oficiante. O Sabio, nu e deitado no chan diante das máquinas, finxe un coito coas pernas abertas na posición que estaría unha muller, ata que simula un longo orgasmo. Despois, travístese de dona, e aparenta sufrir a dor do parto¹²⁵. Ata aquí semella que o que parece reproducir unha especie de cosmogonía, fin para o que debe asumir un rol feminino. Detrás vístese de novo coas roupas masculinas de Sabio e entoa cantares ás máquinas, que lle son “transmitidos nun vértigo de porcións de tempo circulares” (ES, 78) por elas mesmas. O cantar dá paso á danza, momento no que o Sabio corta e devora dous dedos da súa propia man, mentres segue bailando, con pinturas azuis no rostro, e o sangue pingando no “embigo, centro místico das Vellas Akademias” (ES, 79), onde cauteriza as feridas e, despois lle é revelado o nome de Alves Kudela. Esta segunda fracción do ritual, masculina e destrutora, xa non refire ningunha cosmogonía, senón que parece consistir nunha manobra de dominio do tempo a través da ofrenda e da auto-faxia de dous dedos da propia man. De novo a violencia aparece ligada ás tatuaxes azuis, das que antes xa se dera conta:

¹²⁵ Segundo Martínez Villarroya, accións semellantes á descrita no relato se realizaban en ritos antigos (rexistrados no Norte de Iberia por Estrabón, ademais de no Mar Negro e en Córcega) e en ritos órficos nos que o varón asumía un papel feminino (Martínez, 2016: 25).

As pinturas en entrelazo, en formas incesantes e recorrentes, que lle cobrían o cráneo, baixaban coma carrachas, vacalouras azuis, arañas, alicornios, pola comesta rexión das meixelas, escusando a penas o seu intenso brancor, de anxeio e esperanza... (ES, 75-76).

Daquela, o Sabio debe converterse nunha especie de hermafrodita (como tamén lle pasara ao mozo iniciado en “Explosión”, se consideramos a castración como un despoamento da súa masculinidade), que parece ser invocado nestes rituais de castración e travestismo en dona. Ademais do recoñecemento da condición da persoa a quen lle é dedicado o relato, o hermafrodita insinúa a unión de contrarios: o masculino co feminino, a creación e a destrución, o día e a noite, etc. Hai que subliñar que o Hermafrodita guerreiro e sacerdote, fillo de Hermes e Afrodita, como concepto relixioso remite á transición do matriarcado ao patriarcado (Graves, 1985a: 78) e para Durand neste ser ambiguo, para facer máis doada a substitución sacrificial (1992: 357), sublímanse sacrificador e vítima.

O sacrificio dos dedos da man fan pensar na adquisición dunha extraordinaria capacidade de actuación, de pulsar sobre algo, mesmo de sinalar. E no entanto, o que acada o Sabio é a identidade do traidor, de Alves Kudela, para que, así, estoupe.

4.2.2.3. “Liño” (ARR).

O discurso monolítico en primeira persoa, sen puntos e aparte, refire o punto de vista de Misia, unha muller coxa¹²⁶, debido a unha explosión na que morreran os pais, renuncia ás aparencias dunha vida en sociedade e retírase a antiga casa familiar en Alcobaza, onde é asistida por N. O seu devezo é *parar o*

¹²⁶ Ver capítulos 4.3.1.1.1.1 e 4.3.1.4, nos que se relaciona a coxeira coa palabra (neste caso, ausencia dela). Nunha homenaxe a Ferrín, a súa muller, Moncha Fuentes (2008: 288), asocia o personaxe de Misia, protagonista do relato “Liño” (ARR), e o de M^a Luisa Casalderrei, a narradora de *No ventre do silencio*, co “Soleil Noir” da depresión e da melancolía, que, nas dúas personaxes se manifesta na *mudez*, na dificultade / imposibilidade para articular *palabras*

tempo, despoxarse do movemento infernal da vila (para Durand non hai inferno que non sexa dinámico, ningunha representación do caos é estática) e refuxiarse no inmutable, quere *desaparecer*:

Desexaba estar illada, coma morta. Eu non quería outramente que me desligar do mundo, da orde ritual e fixa que fai en Ourense xirar as partes do día coma pezas dun reloxo (ARR, 58-59).

A brume que a preme por dentro impídelle case articular palabra. A lingua resúltalle allea, inimiga. O seu fondo agoiro de incomunicación invoca de novo as posibilidades transitivas do tempo, a circularidade e a progresión lineal:

Quería seguir á miña tristura deica unhas cavernas que eu sabía que estaban alén, no máis alto e no máis fondo de min; lugares que eu vería suntuosos e mortais. Parecíame que, para acceder a ese reino da anestesia e da ausencia, tiña que me separar da lingua igual que unha cobra se desprende da camisa ou a nai do fillo, e logo ollar ese meniño ou esa pel, destinado un á independencia e á perpetuación do tristén, e a outra a se corromper por natureza (ARR, 60).

A pousa familiar é a súa Cripta. Metaforicamente defunta, alí consume o seu tempo, acordando do horror só polas visitas de N. que en moitas ocasións lle trae unha ofrenda: coroas de flores, un rato, viño con mel... coma se dunha deusa antiga se tratara. A Misia fáltalle unha perna e non quere nin verse nos espellos e só se sente a gusto en presenza do seu adorador, N. Os labores do liño¹²⁷ articúlanse en períodos que acompañan a súa vida, ciclo, o do liño, que se esgota en tódolos lugares da Raia “¿É o liño ornato da Cripta?” (ARR, 63). Misia sabe, dende o seu retiro, que, nas reunións que estes labores precisan, os aldeáns se burlan de N. porque é parvo. Conforme progresan os traballos dende a sementeira á fía, a relación de N. con Misia é cada vez máis estreita. Unha mañá o seu lume se apaga, a causa do descoido de N. por ficar no fiadeiro e a lingua de Misia acorda para insultalo e ferilo:

¹²⁷ O traballos proceso de tratado do liño descríbese Rodríguez Calviño (2011).

Estás a ser a risión do fiadeiro, e eu aquí soa, –dígolle roucamente e en voz baixa. ¿Onde fora parar o meu paralise, a miña morte en vida, a miña existencia de crisálida, a seña que me domeaba, que me vencía e me tollía as verbas e a vontade? Neste intre desenrólome coma unha serpe, coma un resorte. Bótolle a língua. Misia bótalle a língua a N. con aceno de gárgola. Os ollos querenlle rebentar para fóra, despeden lóstregos (ARR, 66-67).

Para Graves, o liño agocha unha gran relación co lume e coa figura de Hermes:

Como la cosecha del lino era la ocasión para los cantos fúnebres y la trituración rítmica, y como en el solsticio estival –a juzgar por los ejemplos suizos y suabos citados en *Golden Bough* de Frazer– los jóvenes saltaban alrededor de una hoguera para que el lino creciera a gran altura, se suponía la existencia de otro Lino místico, uno que llegó a la edad viril y fue un músico famoso, inventor del ritmo y la melodía. Este Lino tenía por madre a una Musa y por padre al Hermes arcadio, o al Eagro tracio, o Magnes, el antepasado epónimo de los magnesios; en realidad no era heleno, sino guardián de la cultura pelasga pre-helena, que incluía el calendario de los árboles y el saber acerca de la Creación. Apolo, quien no toleraba rivales en música –como lo demostró en el caso de Marsias– lo mató, según se dice indirectamente; pero ésta era una versión errónea, pues Apolo adoptó y no mató a Lino. Posteriormente se atribuyó su muerte más apropiadamente a Heracles, patrono de los invasores dorios incivilizados (Graves, 1985b: 146-147).

O elemento lume dispón dun dobre aspecto, purificador e renovador por unha banda, e destrutor, pola outra. Os tizóns amortecidos da lareira de Misia, coma se se tratara da extinción do lume sagrado, funcionan como sinal da fin de ciclo. O horror da lembranza da explosión no refuxio antiaéreo de Madrid mestúrase co estrondo da penitencia que se autoimpón N. que consagra a destrución do seu sexo coa maza do liño, para mitigar o anoxo de Misia.

4.2.3. O sacrificio e a iniciación.

No mitema anterior do conflito paterno-filial observábase unha pasmosa falta de esperanza que levaba ao individuo desconcertado, a se descompoñer en fragmentos, a afondar na loucura, ou, en último extremo, á capitulación absoluta que concluía no suicidio. Todo ese nó de sufrimento acugulado naquela loita baldeira, vaise suavizando progresivamente neste mitema do sacrificio, permitindo albiscar unha *promesa de “reparación”*, sexa no conforto da sospeita dun ciclo, sexa mediante a rehabilitación do tempo mítico. A través dos tortuosos camiños do illamento, da aflición e do desconsolo entrevese a posibilidade dun certo acougo final, do mantemento razoable dun fío de esperanza. Pero a esencia do sacrificio radica no intercambio. Canto máis importante e valioso é aquilo que se procura obter mediante o troco, máis considerable ha ser a propiedade transferida. Así o ser humano artella a ilusión da permuta na que se efectúa unha substitución do que se entrega e se perde, polo que se desexa acadar. Para Durand nesta operación subxace o devezo humano do dominio do tempo.

C'est donc dans le pouvoir sacramentel de maîtriserle temps par un échange vicariant et propitiatoire que réside l'essence du sacrifice. La substitution sacrificielle permet, par la répétition, l'échange du passé contre l'avenir, la domestication de Kronos (Durand, 1992: 357).

O sacrificio consistiría en realizar unha serie de procedementos rituais coa finalidade última de comprender o gran misterio do home –poñer fin á angustia do tempo– a través do delirio da restauración cíclica dun tempo primordial e sagrado. Só Edipo coñecía as respostas ás cuestións da Esfinxe: “¿Quen é o que ten catro patas pola mañá, dúas ao mediodía e tres pola noite?”, “Eran dúas irmás, unha delas enxendra á outra, e esta á súa vez enxendra á primeira”; ambas relacionadas coas dúas visións do tempo: lineal e circular. Acadar ese poder de comunicación require unha “iniciación”, é dicir, non pode calquera oficiar unha liturxia nin, por suposto, non vale calquera para ser vítima, para

constituírse en ofrenda. Só Filoctetes, co seu arco e frechas, podía gañar a guerra de Troia, e non outro.

Obsérvanse dúas liñas principais que compoñen o último subapartado deste mitema –que non se subdivide máis porque tampouco as diferenzas dan para moito máis que este sinalamento. A primeira liña, a do sacrificio indirecto, representaríase abertamente nunha cerimonia; e a segunda, de sacrificio directo, executaríase a través da mutilación dunha parte do corpo, para expiar unha culpa ou “revocar” un erro, como no relato “Liño” (ARR). A autocastración que o coutado rapaz executa, para non volver a “pecar” a ollos de Misia, parece perseguir o obxectivo de restituír “aquele tempo no que aínda non errara”, ou “o favor de Misia”, a receptora de tal feito, o ídolo que viña sendo destinatario das ofrendas. Pero tamén se pode dicir que Misia se ofrenda ela mesma, no seu retiro social, na ausencia de palabras, coa intención de deter a vida, ata que, ao esmorecer o lume, ela arrebátase, deixa de vivir pasivamente, nun estoupido no que se confunde a castración de N. co recordo do estoupido que a levará “a unha morte en vida”. O intercambio funciona. En “Liño” combínanse dun xeito sutil os grandes tópicos que se rastrexaron ao longo deste mitema: a mutilación (voluntaria, involuntaria), o illamento, o poder da palabra (sexa por presenza ou por ausencia), o ámbito simbólico do lume (como advocación de Hefesto), o ciclo do tempo no mundo agrario...

Tanto a vía directa como a indirecta adoitan incluír certas actuacións (castración, travestismo, cantos e danzas, mutilacións, etc.) coas que se presupón a existencia dun intercambio ritual, xa sexa a fin de obter unha facultade ou un don, ou para reparar unha infracción. Mediante a implicación de operacións como o travestimento e da castración, convócase a presenza do “hermafrodita”, ser que, segundo Durand, facilita a operación sacrificial (1992, 357), en canto que conector cunha deidade orixinal e bisexuada (1992, 335-337), que sería símbolo de unión entre dous aspectos opostos, é dicir, un ser sintético.

O certo é que as figuras que compoñen este mitema encaixan de cheo no réxime nocturno da imaxe, incorporando vestixios tanto do esquema Místico como do Sintético.

A inversión de valores que representa o discurso irónico sobre un “tempo novo” redobra o efecto asimilador e místico do “emparedamento” ou, directamente, do “enterramento” (que, por outra parte, presupón a noción de

descenso), delimitando un ámbito simbólico de Dixestión e “Intimidade”. Esta preponderancia da simboloxía da Intimidade poténciase no illamento pero tamén a través de recursos formais de “encastamento”, como a *mise en abyme*.

A rehabilitación dun “tempo antigo”, a volta do pasado, suxire tamén, xunto coas poderosas metáforas agrícolas, o ciclo eterno do tempo circular, nun tránsito inevitable da vida a morte, pero tamén nunha esperanza de renacemento que cada primavera promete a natureza. Nunha dialéctica da coincidencia dos opostos organízase o eixo no que arrolan as estruturas Dramáticas. Así, o sacrificio propiamente dito enmárcao Durand dentro do “Denario” (Dénier), que implica a dirección ao pasado, e a iniciación, dentro do “Basto” (Bâton), que se dispón a evolucionar cara ao porvir.

Mais, ¿que iniciación se adquire sen sacrificio? O sacrificio parece preciso tanto se a intervención devecida é a de rehabilitar como a de progresar. Por esta dobre inclinación que se xustifica neste mitema, pódese deducir que xa non é exclusivamente *involutivo*, como se afirmara nun principio, senón que permite conxectar a posibilidade dunha intervención futura, aínda que unicamente se constituía nun volver ao principio, nun eterno retorno.

A perseveranza do sacrificio en iniciación colíxese neste mitema a través do *topos* da cadea. Debido ao matiz de presos *políticos*, tódolos infortunios que padecen as personaxes pechadas na cadea (illamento, vexacións e mesmo mutilacións) parecen estar ofrendados en proveito dunha futura mellora para o colectivo. Nestes casos obsérvase un dobre proceso de sacrificio, encastado o un no outro: a sociedade inmola a ese individuo na procura da liberdade, e o individuo sacrifica algún ben persoal (como o pé de Philoctetes) a fin de acadar unha transcendencia –que lle vén dada a través da palabra escrita– ou dunha indagación sobre as orixes. Algúns aspectos do mitema van coincidir co dos heroes, que se analiza no apartado seguinte, dedicado á *queste*. Entre estes aspectos débense destacar dous, relacionados co *lume*:

- 1) Por unha banda, o *illamento* é unha condición indispensable para adquirir e practicar o coñecemento da *técnica da forxa*. Hai que recordar que no *Philoctetes* de Sófocles, o heroe quedaba illado en Lemnos, a illa de Hefesto, debido a unha mordedura de serpente, que, precisamente se podía curar coa

terra lemnia. A incomunicación e a aprendizaxe das armas son estadios imprescindíbeis, como ben se pode comprobar nos traxectos paradigmáticos dos grandes herois e deuses (o propio Lug, Sigfrido, Cuchulainn *et alii*); estadios que Philippe Walter interpreta así, baseándose en Eliade, a propósito da disección da función simbólica da personaxe de Trébuchet no *Perceval* de Chrétien de Troyes:

Trébuchet vit dans un lac, loin de tout le monde, dans un endroit qu'il n'est pas facile de trouver. Rencontrer le forgeron relève de la chance ou du hasard (<< si l'aventure vous y conduit >>). Le créateur de l'épée extraordinaire connaît le même sort que les forgerons des grandes mythologies. L'Hephaïstos grec fut envoyé sur l'île de Lemnos. Völundr, son équivalent germanique, fut lui aussi relégué dans une île où il fut astreint d'exercer son métier de forgeron pour le compte d'un roi. Cet exil s'expliquerait, selon Mircea Eliade, par le souci d'éloigner les maîtres du feu du reste de la société. Une autre explication est possible: ces forgerons mythiques sont assignés à résidence sur des îles qui représentent des centres de l'initiation. Toute île (particulièrement les îles au nord du monde chez les Celtes) est un lieu où l'on vient chercher l'initiation. Or, le forgeron est, par définition, un maître de l'initiation. Il reste confiné dans son île car ses secrets dangereux ne doivent pas être divulgués (Walter, 2004: 170).

Sendo así, a prisión sería o lugar de iniciación do heroe ferriniano, a translación da illa. Sabemos que tamén o concepto medieval de “illa” ía moito máis aló do termo actual que se limita a unha “porción de terra rodeada de auga por todas partes”. Para Walter a illa, concretamente nos textos artúricos significaba precisamente un lugar de incomunicación, e non tiña por que ser marítimo, senón que podía simbolizar mesmo un deserto:

L'île de Avalon où il (Arthur) est censé résider possède une localisation incertaine: au-delà des mers ou dans un volcan. Il ne faut pas oublier que, dans les romans arthuriens, le terme d'île ne désigne pas obligatoirement une terre entourée par la mer (les textes arthuriens mentionnent alors plutôt des “îles de mer”) mais peut aussi bien désigner tout site isolé dans une étendue déserte (Walter, 2008: 137).

Proseguindo no camiño do prototipo heroico clásico, pódese observar que Filoctetes está destinado ao dominio non só da técnica, senón tamén da arte, pois todas estas nocións –e máis– descansan no amplo termo grego *τέχνη*. A aprendizaxe dos principios e da esencia dos metais implica o coñecemento da natureza dos instrumentos da loita, por excelencia, das armas. E, como advirte Walter, esta sabenza é unha peza chave no advento da figura do rei, na que o ferreiro é un axente fundamental. Tanto é así que na mitoloxía bíblica os ferreiros son “os fillos de Caín”, cuxo nome, en árabe significa, como non podía ser doutro xeito, “ferreiro” (Walter, 2004: 171).

Polo tanto, a adquisición deste conxunto de coñecementos por parte do protoheroe, supón unha intromisión do mesmo nas estruturas do poder. E aí é onde pretendemos chegar con todo isto, o heroe de Méndez Ferrín entra na prisión-illa a fin de adquirir as primeiras nocións ontolóxicas do mundo que habita, que, teoricamente, lle estaban vedadas ata o momento desta iniciación. Pero esta iniciación comporta tamén unha transacción.

2) Por outra parte, xa se comentou máis arriba que o tema da amputación de extremidades remítenos ao ciclo agrolunar, un dos eixos articuladores da medición humana do tempo; que, para o profesor Gilbert Durand, gardan tamén unha estreita relación co elemento *lume*:

On peut dire qu'il y a un véritable complexe agro-lunaire de la mutilation: les êtres mythiques lunaires n'ont souvent qu'un seul pied ou une seule main, et de nos jours encore c'est en lune décroissante que nos paysans taillent les arbres. Il faut souligner également l'étroite connexion de ces rituels mutilants avec les rituels du feu (Durand, 1992: 353).

Entón tamén esta amputación do pé ou da perna conecta cun universo simbólico de morte e rexeneración, a través do sacrificio. O mitólogo francés atópalle máis sentido ao sacrificio en relación a unha función de intercambio, de

comercio coa deidade que como operación catárquica ou purificadora, como a veces se adoita interpretar:

Or, le sens fondamental du sacrifice, et du sacrifice initiatique, c'est contrairement à la purification, d'être un marché, un gage, un troc d'éléments contraires conclu avec la divinité. [...] Ce marché met en acte une substitution par le jeu des équivalences, un redoublement qui se fait répétition vicariante par lequel le sacrificateur ou le sacrifié se rend maître, en se rendant quitte, du temps passé ou à venir (Durand, 1992: 356-357).

O apartado seguinte, consagrado á *queste*, confírmase como continuación necesaria deste mitema do sacrificio e da cadea, que simbolicamente arroupa a esperanza implícita senón do progreso, a lo menos, da existencia dun ciclo.

4.3. A *Queste*. Cuestións sobre a identidade, o poder e o tempo.

Como xa se explicou na introdución ao capítulo 4, clasificáronse como “mitemas de involución” tanto o do conflito paterno-filial como o do sacrificio, analizados nos apartados 4.1 e 4.2. Ambos mitemas remiten a aquel polo negativo, con contidos nos que imperan temáticas arredor da decadencia e do sacrificio, respectivamente; evocan nocións relacionadas co retraemento ou, cando menos, certo estancamento, escuridade, dor, illamento, etc. en contraste cos outros mitemas que se analizan a partir de agora nos apartados 4.3 e 4.4 e que presentan trazos bastante opostos a estes dous primeiros. Son mitemas que suxiren unha progresión, unha certa luminosidade, avance, movemento cara adiante, aínda que sexa “subterráneo”, pouco visible. É dicir, connotan unha *evolución*.

No primeiro mitema de tipo “evolutivo” que se aborda conflúen moitas forzas que, como veremos, empurrarán máis ou menos nunha dirección manifesta: a da indagación. É por esta tendencia das personaxes a protagonizar unha busca (actitude que pode supoñer unha procura de calquera tipo) que se lle puxo o título da *Queste* a este apartado.

Dentro desta “constelación temática” da *queste*, pódense distinguir dous grupos principais, que se resumen en dúas tendencias: os heroes e as personaxes femininas, que representan o mesmo fluxo temático en dous aspectos distintos, sendo máis plural, e polo tanto, máis complexo de detectar nas segundas.

Vense defendendo xa desde o primeiro apartado as profundas relacións que os mitemas presentan entre si. Xa se advertiu a vinculación que existe entre o edípico conflito paterno-filial e Percival. Pero tamén se subliñou que o sacrificio podería corresponder cunha iniciación, unha aprendizaxe da comprensión dun mundo máis elevando, que non é outra cousa que a historia das aventuras do cabaleiro do Grial.

A figura hermética da *procura* constituiría, daquela, o nó “simbólico” da obra ferriniana, o epicentro do que emanan, senón todos, polo menos gran parte dos fíos, dos “relatos”, que se entretecen no macrotexto da obra ferriniana.

As personaxes femininas, como os heroes bretóns, son inflexións sobre a mesma temática, pero nelas parece máis doado plasmar certos matices, se cadra pola extrema plasticidade con que as dota Ferrín. Non hai personaxes masculinas que “operen” coa intensidade que o fan elas: que se transformen, polo menos dun xeito tan espectacular como Nhadron; que se entreguen á procura como Els Bri –nin tan só o seu mentor e tío, o doutor Orl—; que lembren historias como Fría Hortensia...

Este resumo “avant la lettre” podería dar pé a un debate lexítimo sobre se todos son heroes ou todos representan algo de feminino, pois se hai un mitema que se repite obsesivamente na prosa, na poesía, nos artigos de Ferrín é este da busca (sexa esta procura a dun espazo propio, a da dignidade, a das orixes e a memoria...).

Sendo como é o mitema que máis redobramentos presenta, consecuentemente, tamén é o mitema que se nutre de máis matices e dimensións, polo tanto tamén o que comporta máis resonancias e dificultades na súa análise. Non obstante, esta densidade simbólica que aludimos aquí, confírelle, no arco mítico ferriniano –que neste traballo limitamos en catro direccións simbólicas—, unha sorte de primacía sobre o resto.

4.3.1. Figuras do heroe.

Xa se mencionou antes que na obra de Ferrín se reflicte unha grande influencia temática da literatura medieval pois nela non só se atopan referencias á poesía, senón que tamén as hai a outros textos como os relatos galeses recollidos nos *Mabinogion* ou, nun lugar privilexiado, a temática da Materia de Bretaña, da que salienta, máis concretamente, a utilización das lendas do ciclo artúrico. En canto á presenza do celtismo na literatura galega do século XX e, concretamente, na obra deste autor, é unha referencia ineludible a tese de doutoramento de María Xesús Lama López (vid. capítulo 1.3). No seu traballo de investigación, Lama resalta a forte pegada do celtismo e da Materia de Bretaña no discurso literario de Méndez Ferrín, como fundamento dunha arquitectura complexa imbricada de temas e motivos, que constitúen a malla do sofisticado universo ferriniano:

A obra de Méndez Ferrín, finalmente, recolle o repertorio arrequeitado polas aportacións subversivas dos seus predecesores e introduce a formulación alegórica como novo modo de representación e de apropiación da razón histórica, creando unha alegoría nacional de intención utópica que se asenta en boa medida na apropiación e transformación de materiais da tradición celta e artúrica. Estes materiais sométense a un proceso de nivelación con outros universos míticos de diferentes procedencias, entre os que xoga un papel fundamental o espacio alegórico de creación propia que comeza a conformarse de maneira estruturada e coherente a partir da novela *Retorno a Tagen Ata* (Lama, 2001: 350).

No traballo de Lama queda ben patente a profundidade da impresión desta tradición literaria e cultural, sobre todo da Materia de Bretaña, como recreación culta medieval da tradición oral de orixe celta na obra de Méndez Ferrín.

Mejía e López (1998: 283) atribúen o éxito desta materia na literatura galega, aos vínculos étnicos, culturais e espirituais que existen entre as terras atlánticas, que xa expuxera a Xeración Nós na súa Teoría do Atlantismo (Risco, 1920).

Por riba destas moitas “ancoraxes”, predominaban dúas figuras axiais, en canto á súa función central, tanto na literatura ferriniana como na do ciclo artúrico. Estas dúas figuras, que resaltan dun xeito obvio, son Percival e Rei Artur. Mais recentemente, en 2010, foi tirado á luz por Dolores Villanueva (2000) un relato ferriniano sobre Tristán, que, malia non ter transcendencia no sistema literario, pois ata ese momento era descoñecido, neste estudo interesa en referencia ao tratamento da construción do heroe. Desde unha ponderación mitocrítica os tres adquiren unha dimensión común, na que se revelan funcionalmente como pezas sobre as que se engarza este mitema da *queste*.

Polo tanto, seguindo o método durandiano, da simple observación do título do seu primeiro volume de relatos, *Percival e outras historias*, xa se pode deducir a transcendencia desta personaxe, que acolle baixo a súa sombra as primeiras historias do narrador ourensán. “Percival” tamén é o título do primeiro e, case por iso mesmo, *principal* (de “primeiro”=orde e de “príncipe”=capital) relato deste volume, tal e como se promete na portada do libro. O cabaleiro reaparece nunha das pezas do poemario *Estirpe*, titulado precisamente “Percival”, sobre o que volveremos máis adiante. Tamén en *Arnoia, Arnoia* menciónase a “Percival o do Bosco” como pai de Grutaganka.

No quinto volume de contos Ferrín volve a reelaborar motivos da Materia de Bretaña, reproducindo a estratexia do primeiro volume e titulando o libro precisamente como o conto *príncipe, Amor de Artur*, feito este último que exalta dobremente o ascendente artúrico, que tal e como indica o epígrafe, no seu relato, está máis encarado á representación do *Amor*, que non á da *Morte* de Artur. O célebre monarca reaparece, como fora o caso do cabaleiro Percival, tamén nalgún poema. Este mesmo volume péchase coa narración “Fría Hortensia”, na que Ferrín explora unha das pónlas dos Mabinogion. Esta circunstancia referencial á Materia de Bretaña, tanto na apertura coma no peche confírenlle ao libro unha aura entre fantástica e misteriosa que impregna e cala no resto dos relatos que o compoñen. No apartado 4.3.1.2 dedicado ao Rei Artur comprobárase que a sombra do Rei comparece de novo no poemario *O fin dun canto* (1995), en forma de cita previa de *A Morte do Rei Artur*, á composición poética “Mogor”; neste poema a figura do rei mítico parece estar ligada coa figura da espiral e, por adxunción con ela, ao Sol.

Totalmente ígnea e solar –como xa se indica no alcume, pero como tamén se insiste ao longo do conto– é a representación ferriniana de Tristán, que leva por sobrenome “O Roxo”, e cuxa versión se desmarca absolutamente da traxectoria do heroe medieval, como se verá no apartado 4.3.1.3.

Ante a intensidade destas redundancias –aínda sen entrar nos argumentos das narracións, posto que só tratamos aínda dos títulos– é forzoso facer unha alusión á temática da construción do heroe, que constitúe a xesta central en ambos relatos. A aventura da construción do heroe deixa unha forte pegada sobre todo en relatos de corte “medievalizante”, como “Amor de Artur” (AA), “Percival” (POH) ou “Lorelai” (POH), pero tamén noutros nos que esta inspiración é menos evidente, como “O exclaustro de Diabelle” (ARR), “O dique de area” (POH) ou “A cancela” (POH). Agora ben, o heroe do discurso ferriniano xa non se corresponde univocamente coa figura dun individuo, aínda que nalgúns casos dea pé á identificación co propio autor (Mejía e López, 1998: 282). O heroe de Ferrín afástase do arquetipo para se resolver –principalmente nos contos, debido a súa natureza próxima á *instantaneidade*– xa non nunha figura humana, senón en trazos ou escenas, en pequenos lances, ou, por que non, tamén nunha epopea colectiva. Evidentemente, en cada conto o espírito do heroe encarna nunha personaxe ou situación que aporta certas particularidades coas que se modifica a idea canónica das figuras heroicas clásicas.

Tanto Percival, como Artur e Tristán son expresións culturais dunha antiga tradición, que desde algunhas pescudas académicas se asocia cun estrato cultural indoeuropeo común a todo este ámbito. Unha manifestación desta hipotética cultura indoeuropea ou, como di Walter, “euroasiática” (2004: 73), nunha área particular sería a desenvolta nas orlas do Atlántico, principalmente nos territorios identificados como “celtas”, que coinciden cos distintos puntos da xeografía coñecidos como “Finis Terrae”. Esta cultura disporía dunha mitoloxía propia, que, se presume, foi asimilada á mitoloxía romana nos tempos da expansión imperial. Certos trazos desta cultura perdurarían en contos e lendas de tradición oral, co engadido de que, como todas as de patrón oral, se achaban moi fragmentadas, sobre todo a causa das fronteiras naturais.

Trataríase, daquela, dunha mitoloxía propia da beira atlántica, irmá (e non filla, nin debedora), que expresaría uns aspectos míticos equivalentes aos da tradición mítica mediterránea, personificada esta última sobre todo na

omnipresente mitoloxía grecolatina. Unha mitoloxía que, ao formar parte dunha tradición exclusivamente oral, non quedara rexistrada ata o preciso momento en que as linguas romances, ata entón linguas do pobo en contraposición co latín, que era a lingua douta, empezan a ter cabida como linguas escritas, como incipientes linguas de cultura. E nesas linguas empeza a se plasmar toda a tradición cultural que viña sendo transmitida oralmente. É arredor do século XII cando aparecen estas primeiras manifestacións escritas, denotando uns intereses que non se corresponderían coas preocupacións habituais características da alta cultura, que se viña escribindo en latín; senón que tratarían temáticas de índole máis folclórica ou popular, como serían antigos contos e lendas que viñan sendo transmitidos pola tradición oral.

Afróntase este capítulo, xa que logo, con esta hipótese, sobre todo tirada do conxunto dos traballos dos profesores Pierre Gallais e Philippe Walter, citados na Bibliografía. Tomamos como referencia sobre todo a Walter para a análise dos materiais medievais por dúas razóns principais; a primeira, porque esta é a súa especialidade, e os seus minuciosos traballos son referencia para moitos investigadores desde unha perspectiva mitocrítica dedicados a dilucidar o simbolismo subxacente nos textos medievais franceses, galeses e bretóns que versan arredor da Materia de Bretaña. A segunda, que é lexítimo morgado do legado de Gilbert Durand, pois foi o seu sucesor no cargo de Director do Centre de Recherche Sur l'Imaginaire da Université Stendhal (Grenoble 3), e a súa visión da análise mitocrítica segue a esencia da do fundador.

Para Walter os contidos destes antigos contos e lendas celtas perdura nas haxiografías dos santos locais das zonas xeográficas sinaladas, ademais de na literatura artúrica, posto que na súa opinión ambas se ubicarían no mesmo estrato mítico.

Il faut supposer qu'une part de cette vieille mémoire celtique a perduré jusqu'au Moyen Age par le biais d'une puissante tradition orale dont l'hagiographie latine conserve des traces évidentes. Les plus anciennes figures de saints chrétiens sont construites sur le résidu de divinités celtiques. Elles colportent des traits archaïques, totalement incompréhensibles si on ne les compare pas aux textes celtiques (irlandais ou gallois en particulier). Ce n'est

qu'au XII^e siècle qu'une tradition mythique non contaminée par christianisme allait enfin pouvoir accéder à l'écriture dans sa langue originale (Walter, 2008a: 36).

O medievalista francés chama a atención sobre como as crenzas ancestrais destes pobos, é dicir, aquelas que compoñen o suposto substrato “celta”, tal como acontecería cun río subterráneo, afloran deseguida ao mínimo contacto con este tipo de narracións. Esta relación de familiaridade explicaría, en certo modo, o éxito do que goza na literatura galega a *Materia de Bretaña*. A mitoloxía artúrica sería unha manifestación daquela cultura, daquela maneira común de entender o mundo nos “países celtas”, que ficara “esquecida” aparentemente, pero que, no fondo, seguiu vixente “ocultamente” nas camadas máis profundas da idiosincrasia de cada pobo:

Autrement dit la mythologie arthurienne (au même titre que les contes populaires) serait l'expression dégradée des vieilles croyances religieuses du monde celtique ou de certains mythes fondateurs des religions préchrétiennes (Walter, 2008a: 34).

A visión mitocrítica achegada por Walter, será o fío de Ariadna para atravesar este labirinto, que se usará co fin de desenobelar o sentido último dos conceptos simbólicos que aquí se manexan. Vexamos que imaxes e conceptos se invocan nas personaxes, xa míticas de seu, de Percival, Artur e Tristán.

4.3.1.1. O deus do bosque: Percival.

Como antecedentes do Percival de Ferrín debemos ter en conta dous que sobresaen no amplo abano de exemplos que inspira este personaxe desde as súas orixes, ligadas á tradición artúrica, ata as manifestacións artísticas máis modernas. O papel de precursor recae indistintamente sobre os relatos galeses chamados *Mabinogion* e sobre o último e inacabado *roman* de Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*. Para moitos especialistas é moi difícil saber cal precede a cal, pero vense a concordar case unanimemente que ambos relatos reflicten trazos característicos comúns a unha hipotética cultura indoeuropea estendida en xeral por toda Europa (Walter, 2004).

Perceval, o *fillo da viúva* (Walter, 2004: 225), é por excelencia o cabaleiro do Graal. Así e todo, Perceval non é o que chega a apoderarse do Graal, senón o que se *identifica* co Graal (Gallais, 1972: 232-237), pois nace predestinado. Desde unha perspectiva simbólica, as peripecias deste cabaleiro poderíanse resumir en dúas grandes tendencias que suxiren a existencia, finalmente, dunha vocación mística.

Por unha banda, desde ben noviño, Perceval esfórzase nunha constante *procura de perfección e de coñecemento*, que en poucas ocasións se acaba materializando como el desexa, pero que, claramente, representa un proceso de aprendizaxe ou iniciación. O cabaleiro intenta seguir as advertencias da súa nai, os consellos de Gornemant, etc., que Perceval, na súa *naïveté*, interpreta mal e por tanto comete erros constantemente. Como indica Gallais o final da procura de Perceval é un coñecemento de si mesmo:

Car la solution ne doit pas être espérée de l'extérieur ni d'un tiers: elle est en Perceval. Ce n'est pas le monde qui doit changer, c'est le regard que Perceval jette sur lui. Et c'est la qualité du regard que Perceval jette sur le monde qui manifeste son degré d'avancement dans la connaissance de soi (1972: 236).

E, por outra, este personaxe atópase en distintas situacións, algunhas delas fortuítas, aparentemente froitos da casualidade, pero nas que se proxecta a suxestión dunha *exploración incesante sobre a identidade*:

Perceval n'est-il pas confronté à un périple initiatique qui met en jeu la connaissance suprême? N'est-il pas aussi et surtout appelé à retrouver une vérité perdue: celle de ses origines? (Walter, 2004: 69).

Neste aspecto argumental da identidade hai que ter moi en conta os parentescos que se suxiren na novela de Chrétien de Troyes, indicios que poden apuntar ao eido da diéxese (os sinais e mensaxes que chegan a Perceval) ou ao da extradiéxese (os sinais que Perceval pode ignorar, pero non o lector).

Esta procura se nos presenta como unha empresa múltiple, xa que para coñecer a súa propia ascendencia, o heroe debe pasar primeiro por (re)coñecer o parentesco que o une con outros personaxes que van aparecendo na

narración. Ao longo da inacabada versión de Chrétien de Troyes, un Perceval, que se presenta inicialmente pouco civilizado, vai aprendendo as complexas normas da sociedade, dos códigos da vasalaxe dentro da corte real, do *fin'amor* (é dicir, da relación de vasalaxe trasladada ao servizo amoroso), etc. A figura de Percival (Perlesvaus, Peredur, Perceval, Parzival, Parsifal, segundo as diversas versión anteriores e posteriores ao de Chrétien) contén unha simboloxía moi peculiar mesmo dentro da literatura artúrica, con trazos diferenciadores do modelo de cabaleiro, amosando unha ignorancia *naïve* do tolo puro (“*der reiner Tor*”, segundo Wagner) que queda patente xa no momento inicial en que aparece, pois será o primeiro cabaleiro que, ignorante das artes da guerra e da corte, fora criado precisamente para *non* ser cabaleiro.

Cuando Chrétien creó la figura de Perceval debía ser perfectamente consciente de que estaba introduciendo en el ‘roman’ de su época un héroe atípico, con una personalidad y un carácter muy distintos a la usanza. En efecto, en contra de todo lo escrito hasta el momento sobre las gestas heroicas (y un tanto superficiales) del rey Artus y sus caballeros de la Tabla Redonda (caballeros y héroes *ab initio*, que ya lo son al empezar el relato), Perceval comienza su vida como un «contracaballero» (Crespi, 2002: 359).

Para Elena Real o mérito literario e a orixinalidade de Chrétien radica en “haberse detenido con una discreta ironía en todas las equivocaciones y errores de su personaje” (Real, 2000: 15) no camiño que este desenvolve cara á perfección. Mentres vai interiorizando estes códigos, o rapaz vai asimilando a súa verdadeira condición de predestinado a fundar a cabaleiría espiritual: “N’a-t-il pas pour mission secrète d’orienter la chevalerie vers des voies nouvelles?” (Walter, 2004: 225).

O título de “fillo da viúva” non só informa da circunstancia da orfandade do pai, senón que, no caso de Perceval, serve para avalar a dignidade dun guerreiro e ademais, para atinxir a condición de “iniciado”¹²⁸. Gallois afirma categoricamente no seu estudo sobre *Perceval* que se trata dun relato de iniciación (Gallois, 1972: 26). Hai que ter presente que o *Libro do Graal*, que

¹²⁸ Esta denominación é frecuente para se referir aos irmáns da Masonería, en referencia a Hiram Abif, arquitecto do Templo de Salomón.

Chrétien deixou inacabado, agocha nas súas páxinas múltiples lecturas, como as que inspiran unha das máis coñecidas continuacións, a de Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, que tampouco podemos descartar como ilustre precedente do Percival galego, ademais do de Chrétien. O relato “Lanzarote ou o sabio consello” (Méndez Ferrín, 1997b) presenta como paratexto dúas citas, a primeira remite a unha das pasaxes máis célebres e doces da *Divina Comedia*, na que os amantes Paolo e Francesca len a historia de Lanzarote, a segunda é unha cita do *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, no que se lle ofrece consello:

[...]
der mich des baete,
deswâr ich taete
ime guote raete
und helfe schîn
ritter, wache, hûete dîn!

WOLFRAM VON ESCHENBACH,
Codice Palatinus Germanicus 848.

Biblioteca Universitaria de Heilderberg¹²⁹ (Méndez Ferrín, 1997: 399).

Como curiosidade, débese comentar que algúns investigadores quixeron ver o reino de Galiza –o Cebreiro– no reino de Aregia¹³⁰, onde se sitúa o Graal no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach.

¹²⁹ Nunha nota ao rodapé tamén inclúe a seguinte tradución dos versos ao galego:

A quen mo pide
Eu dou lealmente
Bons consellos
E competente axuda.
Vélate, cabaleiro, sé prudente.

¹³⁰ Esta asociación atópase tamén en tódalas guías turísticas do Camiño de Santiago e proviría da analoxía entre o Graal coa Gran Copa que fora insignia do antigo Reino de Galiza, aínda que no *Parzival* parece ser representado por unha pedra. Tamén contribúen a mantela certas lendas e tradicións, como o privilexio de orixes incertas que posúe a catedral de Lugo de exhibición permanente da hostia consagrada, a lenda do “milagre do Cebreiro”, o Graal de dona Urraca (hoxe en León) ou o escudo de Galiza (ANEXO 2: Figura 3). Algúns dos que se fan eco dos vencellos entre Galiza e o Graal: (Rodrigues Lapa, 1981), (Carré Alvarellós, 1977) ou (Arias

Tanto na obra de Chrétien como na de Von Eschenbach, as relacións familiares son moi significativas, en relación coa figura paterna. Chrétien sinala a ausencia do pai, que tamén se dá baixo outras circunstancias na historia de Artur, e a presenza do Rei Pescador con feridas análogas ás que causarían a morte do propio pai de Perceval. A ausencia paterna poderíase interpretar como un conflito en relación co vínculo paterno-filial, o que nos remite ao primeiro dos mitemas “involutivos”, que xa se tratou no apartado un deste capítulo. Na introdución ao *Parzival* de Eschenbach, o crítico Antonio Regales resolve este conflito nunha proxección psicanalítica do “eu” do propio Parzival:

Muy original es Wolfram también en la atención que presta al parentesco, que convierte en algo fundamental de la obra [...] también se advierte que la línea padre-hijo aparece a menudo perturbada (Arturo pierde a su único hijo; Parzival y su hermano Feirefiz crecen sin padre, etc.) [...] Cuanto más se sabe de los parientes, mejor se comprende uno mismo. En otro sentido, algunos parientes (como Feirefiz para Parzival) funcionan psicoanalíticamente como proyecciones del propio yo (la lucha contra Feirefiz es la lucha de Parzival consigo mismo (Regales, 1999: 16).

A relación de Perceval cos “parentes” tamén pode ser interpretada como unha empresa de busca de información sobre a propia orixe xa non en si mesmo, senón no entorno, na colectividade, é dicir, na procura dun hipotético mito cosmogónico –que sería explicado pola memoria colectiva– e que contribuiría a explicar as circunstancias actuais nas que se atopa o suxeito.

É evidente que a busca de Perceval / Parsifal vai máis alá do puramente tanxible. De feito, a Perceval “aparéceselle” o Castelo do Graal nun *val onde non había nada*, cando intentaba volver á casa da súa nai. A dona quedara no chan ao el partires, e porén, ao rapaz non se lle ocorrera volver á casa ata o momento en que adquiriu armas e coñecementos, trala estada no castelo de Gornemanz.

Sanjurjo, 1928). Tamén no prefacio á edición francesa de relatos de Méndez Ferrín *L'amour, le Roi Arthur*, Freixanes (1982) comenta “la tradition situe dans les monts Cebreiro, porte naturelle du chemin de Saint-Jacques depuis León, l'apparition du Saint Graal, que les chevaliers de la Table Ronde recherchaient avec ferveur” (1982, 9).

Ao longo da novela de Chrétien de Troyes, *Li contes du Graal*, un Perceval mozo vai accedendo a certos coñecementos e a certas aventuras, moitas delas nin sequera buscadas, senón que se lle *presentan*, do mesmo modo que se lle *aparecera* o castelo do Rei Pescador, nun dos lances máis destacados do *roman*. Porque nese instante en que Perceval podería ter salvado coas súas preguntas ao enigmático Rei Pescador –e, polo tanto, salvar a todo o seu reino– da doenza e da esterilidade, o heroe, que sempre pecara de impulsivo, agora contense e fica calado ao lembrar un dos consellos de Gurnemanz. Ríos de tinta se escribirán aínda sobre o seu silencio, sobre a omisión daquel Verbo cuxa esencia gardaba semellante potencial Sandador, arte esta–a de sandar– moi pouco común entre os membros da cabaleiría. Porque na personaxe de Perceval estase a declarar un paradoxo: el non é ninguén, pero, ao mesmo tempo, el éo todo en potencia.

Non obstante, a visita ao Castelo non é infrutuosa. Ao día seguinte, desaparecido o Castelo do Graal, Perceval atopa dúas damas –unha delas curmá del e a outra, a Dama Fea– e, ao lembrar a noite anterior, o cabaleiro, que ata este momento *non coñecía o seu nome*, adiviña que el é “Perceval o Galés”. Nese preciso momento adquire a súa identidade (Cirlot, 2005: 156), e, a partir deste encontro e aguillado polas palabras da Dama Fea, Perceval declara o comezo da *queste*. A descuberta do nome é un acontecemento, porque o nome indica, na novela artúrica, a esencia da persoa, a realización do propio destino (Cirlot, 2005: 37).

Pódese enxergar unha inmensa posibilidade simbólica na figura de Perceval e na procura do Grial¹³¹ que se, incrementada pola innegable vocación

¹³¹ Mesmo como unha operación que ultima o menosprezo da muller, que Penedo (2004, 353) califica como “masculina excluín-te”, nos seu artigo sobre as mulleres e o Grial: “Cuesta creer que la operación de borrado de la mujer como sujeto activo en la constitución de la cultura tenga que ver con una carencia de endorfinas, que el hombre quiere recuperar mediante una regresión sicofísica y que se prohíbe a sí mismo –por razones morales– intentando negar que exista aquello que se las facilitó, esto es, la mujer madre. Cuesta creer que la teoría de los arquetipos jungiana, del incesto freudianamente explicado y de la fabulación europea de dichos procesos en uno de sus mitos-madre, como lo es el de la Tierra Baldía acabe produciendo una réplica masculina excluyente, cual es la leyenda del Santo Grial: que el rango ontológico del sujeto esté condicionado por su condición mineral y ésta interfiera en su regulación cognitiva y emocional. Pero parece ser que es así: que la representación matriarcal de las civilizaciones del Neolítico fuera barrida por un acto del discurso”.

esotérica e espiritual que se desprende dos textos medievais. Vocación que tamén se pode discernir nas enigmáticas aventuras do Percival¹³² ferriniano. A Perceval concédeselle acceso a esferas de coñecementos secretos, relacionados coa *palabra*. En primeiro lugar, chega a abranguer o coñecemento esencial do seu propio *nome*, é dicir, da súa propia esencia. En segundo lugar, xa no final da novela, coa *oración* que lle aprende o ermitán, atangue, ademais, o misterio dos nomes ocultos de Deus. Por último, é sintomático que a súas preguntas posuían o poder de “*sandar*” ao Rei Pescador e ao seu reino.

A súa *quête* é a máis profunda e a máis misteriosa daquelas que levan a cabo os cabaleiros da Táboa Redonda, a súa é a procura das *propias orixes* (Walter, 2004: 69), procura que parece atoparse tamén no cerne da obra de Méndez Ferrín.

4.3.1.1.1. A procura do Percival de Ferrín.

Aquel aspecto iniciático que sobresa e na tradición percevaliana queda ben ostensible no relato ferriniano, que, desde logo, non deixa de ser tamén un relato de iniciación, nalgúns intres máis claramente que noutros, pero ¿que supón senón a procura de Percival, de Artur, de Nmógadah, de Amaury, de tantas personaxes de Ferrín, senón a busca máis profunda e complexa, a da identidade?

Esta *quête* evidencia o paralelismo existente entre Percival e Amaury, sobre todo en canto a que ambos “*saen*”¹³³: cada aventura de Percival

¹³² Podería parecer que o motivo máis importante das andanzas de Perceval era a arquiñocida “comitiva do Graal”, quizais porque ese episodio quedou inacabado no romance de Chrétien de Troyes e adquiriu transcendencia sobranceira no imaxinario europeo. Emporiso, non foi así na versión galesa dos *Mabinogi*, onde as aventuras de Peredur co Castelo dos Prodixios rematan felizmente coa morte das nove bruxas de Kaerloyw. Dende logo, no conto de Ferrín desaparece calquera resonancia do conflito que se enfatiza máis nas versións precedentes: o episodio do Castelo do Graal, onde Perceval non formula a pregunta que redimiría o reino do Rei Pescador.

¹³³ Sobre estes “cambios de dimensión”, hai un estudio de Francisco Manuel Mariño que compara os da novela *Bretaña, Esmeraldina* cos que se describen en *Der Engel Vom westlichen Fenster* (1920) de Gustav Meyrink. No seu artigo, Mariño constata que estes pasos teñen moito que ver coa experiencia da *alteridade*, e que na narrativa ferriniana opéranse sen a axuda de ningún “obxecto mediador” (Mariño, 2003: 128), co que se xera no lector a sensación de estar asistindo a unha ensoñación. Mariño conclúe que en Ferrín o final [da novela *Bretaña, Esmeraldina*] supón un novo principio dun universo ficticio que resucita e se rexenera sen fin (2003: 133).

corresponde cunha saída ao bosco e cada escape á fantasía de Amaury é unha perda de conciencia, ou, polo menos, un desvencellamento do mundo real, que é a cadea.

Adentrarse no bosco correspondería coa penetración no mundo do subconsciente, coa “aventura” que supón a vontade de aprofundar no Eu. Mariño subliña noutro traballo a similitude das “saídas” que deben realizar as personaxes Amaury-Percival, na procura da identidade (tanto individual coma colectiva), innegable *leitmotiv* en *Bretaña, Esmeraldina* e probable tema central do *Percival*:

Centrándonos agora en su relación con el *Parzival*, cómo no ver en la búsqueda de la identidad y autoconocimiento del héroe Amaury, la semejanza con la obra de Wolfram, en cuanto que ésta es, como se sabe, un antecedente del *Bildungsroman* (Mariño, 2000: 106).

Na súa versión de Percival o escritor ourensán reinterpreta o simbolismo esotérico dos seus predecesores, transformándoo para o adaptar ao imaxinario literario galego, do que, quizais, Percival non sexa tan alleo. Seguidamente analízanse algúns destes vestixios simbólicos, mediante os que se constata un certo continuísmo coas versións medievais.

4.3.1.1.1.1. O simbolismo do número tres.

Segundo o dicionario de Chevalier e Gheerbrandt (2003: 1016-1020), poderíamos indicar que esta cifra aparece investida dun carácter máxico-relixioso, e relacionada con conceptos como: a deidade, a unión do ceo e da terra, a síntese do un e do dous; resumindo, o significado do tres privilexia en moitas cuncas culturais –das que a nosa tradición filosófica forma parte– a unha Trindade divina, que persiste aínda hoxe na Trindade cristiá, ou na visión do ser humano como unha conxunción da tríade: corpo, mente e espírito. Esta Trindade podería provir tamén da trivalencia dunha deusa mai primitiva, tripla e única,

defendida tamén por Dumézil (1999) como sostén das tres funcións sociais (Walter, 2002: 158). Para Durand, a tríade sería o bosquejo dun mito teofánico sobre a totalidade (1992: 329).

Moitos estudosos observan a sucesión en tres graos como unha pauta común na construción do heroe (non só nas distintas versións de Percival, senón aínda na constitución de moitos outros cabaleiros míticos):

La vida de Perceval, hasta alcanzar la culminación, tiene tres claras etapas que casi todos los comentaristas han asimilado con los tres grados o estados iniciáticos porque, en efecto, desde que el héroe abandona su hogar no hace otra cosa que un viaje, más bien un periplo, iniciático (Crespi, 2000: 359).

Victoria Cirlot (2005) sinala onde radica a gran diferenza de Perceval en canto ao resto de personaxes da corte do rei Artur. Por unha banda, remarca a súa estraña procedencia, Perceval provén da *gaste forest soutainne* (o bosque ermo e solitario), cando o natural é que un cabaleiro nacera e se criara dentro do mundo cortés, nun castelo ou nun pazo, e que fora educado para ser guerreiro arteiro, e non destacar precisamente por inocente ou pasmón. E, por outra, Cirlot tamén sinala a importancia da teima que mantén a Perceval arredado das aventuras que vivían o resto dos cabaleiros artúricos:

Todo su empeño está en esa extraña *queste*, ajena al parecer a lo propiamente caballeresco, una *queste* solitaria y sin descanso. Chrétien de Troyes dibujó aquí una nueva forma de vida fundamentada en la búsqueda, un movimiento incesante originado por una imperiosa necesidad de saber y comprender. Una forma de vida que es pregunta misma, en la adecuación que se observa entre el buscar y el preguntar (Cirlot, 2005: 159).

A transformación de Perceval en cabaleiro divídese en tres etapas capitais, que para Elena Real (Real, 2002: 15) supoñen a evolución do heroe, baseándose nas teorías de Otto Rank (1981):

- 1) A formación cabaleiresca
- 2) A aprendizaxe da *fin'amors*.
- 3) A aventura do Grial.

A persistencia de Chrétien co número tres non é casual. Como sinala Philippe Walter (2004: 102-104), a Perceval sonlle dados pola súa mai e por Gornemant tres consellos, que coinciden en gran medida. Os da mai son os seguintes:

- 1) Socorrer ás damas en dificultades.
- 2) Preguntar o nome á xente, xa que “é polo nome que se coñece ao home”.
- 3) Rezar nas igrexas.

Que non son moi distintos dos tres consellos de Gornemant:

- 1) Non falar demasiado, pois quen moito fala, cae no pecado.
- 2) Prestar auxilio ás damas que se atopen en situacións problemáticas.
- 3) Pregar a Deus nas igrexas, para que acadar o seu favor e protección.

Como apunta o medievalista francés, o tan trillado motivo dos consellos remite ao efecto “espertador” no heroe do seu destino. Estes tres consellos corresponden en grandes trazos, xa que logo, á iniciación que se vai ir desvelando a través das andanzas que lle van acontecendo ao heroe no seu deambular e que se resumen en dous consellos que coinciden enteiramente: axudar ás damas e rezar, e un terceiro que ten en común o uso asinado da palabra.

Aínda que non é aquí oportuno estender este tema do número tres, posto que non se trata de facer unha análise da novela medieval, é inevitable lembrar a insistencia de Chrétien co número tres, que deixa unha impresión inesquecible en escenas como a das tres pingas de sangue na neve, contraste sublime no que Perceval evoca a fermosura do pálido rostro da súa amada.

Ao longo do relato de Ferrín Percival realiza exactamente tres saídas, delimitadas ben claramente por un título, coma se se tratara de tres contos independentes, tal e como se infire da “NOTA” que pecha o conto, asinada por “O Autor”:

Estas aventuras que contei de Percival, correspóndense con outras tantas saídas ao «Xardín das Outas Árbores». Eu púxenlle 1ª, 2ª e 3ª vegada por lle pór algunha orde ao lector. Pro ninguén sabe as vegadas que Percival saíu, nen as que sairá (POH, 25).

Poder, pode haber máis aventuras, pero só se narran TRES. Estas tres aventuras poderían, xaora, corresponder con tres aspectos da construción do heroe, e, se cadra, marxinalmente, coa tríade dos tres consellos. Aínda que máis adiante afóndase no semantismo do bosque nestas tres saídas, Percival, en cada unha delas, atopa unha vía de crecenza:

- *O Leonlobisco*, onde Percival loita contra un monstro híbrido, con corpo de lobo e cabeza de león. O monstro, que parece ser un ente etéreo, posto que nun principio só se sinte a súa voz, remata materializándose cando dá a coñecer o seu nome (a súa esencia, de novo) e inmediatamente desaparece un clareiro do bosque, que, de súpeto, se enche de árbores. Esta loita podería representar a pugna polo espazo propio, ou tamén un conflito co “monstro interior”. Isto último suxerido pola pregunta que o heroe se fai a si mesmo cando se queda paralizado no medio do bosque: “¿Que fago eu aquí? ¿Como estou de guerreiro? ¿Por que saín da casa? ¿Onde empezou iste bosco que percorro? ¿A onde vou?” (POH, 19). Preguntas que distinguen este Percival do “Perceval” que non pregunta, no poema homónimo de *Estirpe*, arredados pola distancia infinita que existe entre un “i” e un “e”.

En todo caso o combate co Leonlobisco, achégalle a posesión dunha parte do bosque que se *encarnaba* na propia besta. Na liza contra o Leonlobisco agóchase non só o símbolo da loita ancestral contra as

ameazas atávicas, contra os medos, senón tamén todo aquilo que representa a figura ogresca do Sol Negro¹³⁴ –ctónico–, suma do Lobo e do León –ambos animais arquetipos terroríficos, dotados de poutas e fauces para esgazar a carne humana, tal a morte–. O Leonlobisco é o animal que engule o Sol, prototipo dos ogros no folclore europeo (Durand, 1992: 91-95). Un simbolismo animal que, segundo o mitólogo de Grenoble, representa o terror perante o cambio e a morte devoradora.

Mentres que, aparentemente, se estea ilustrando o camiño da loita e das armas do cabaleiro, Percival, nun contrasentido, renuncia a usar as armas nobres e combate corpo a corpo co animal, representando a pouca distancia que o separa do monstro, o preto que se atopa del. Parece ser unha representación contraditoria do camiño das armas, xa que se fai sen armas, senón coas **mans**; da conquista dun territorio, que non é xeográfico e que Lama (2002) interpreta como loita polo *Lebensraum* (o espazo vital), por iso a loita é bestial, de forza bruta, sen armas, besta contra besta.

- *A loita no chao* é o episodio que transcorre na Segunda Saída que o heroe realiza, tras escoitar música –música que non é do gusto de Percival– e lido versos, acción que o recrea. Estes detalles non fan máis que potenciar a sensación de desharmonía que vai imperar nesta saída. Mentres que na primeira sae gornecido co atavío de guerreiro, neste lance Percival sae espido ao bosque. Alí atopa a un home trepando na cabeza doutro. Cando Percival se dispón a axudar a quen cre en apuros, descobre que ambos forman unha unidade e recibe a ira dos dous integrantes deste díade, na que parece representarse unha sociedade baseada na inxustiza establecida e sistematizada, tan enraizada que deixa de ser percibida como tal polos membros que a compoñen. Aínda que remata en fracaso, puidera ser unha representación da vía da palabra, do camiño da *mente*. Esta saída para Lama (2002) significa a loita pola xustiza e a defensa dos febles, aínda que estes estean conformes co seu sometemento. No paso

¹³⁴ O sol negro asociábo Moncha Fuentes coa mudez (apartado 4.2.3.3). Tamén hai que lembrar que Misia é coxa, motivo que parece remitir ao ámbito mítico de Edipo.

do bosque da Primeira Saída a este paraxe case desértico da Segunda, poderíase interpretar como unha influencia do *Parsifal* wagneriano:

Es importante, también, percibir que el músico de Bayreuth recurre, en su Parsifal, a los “décors” sintéticos, es decir, el paisaje se metamorfosea, se transmuta, consiguiendo que, casi de una forma imperceptible, se pase del bosque al interior del palacio del Grial; ¿o no es verdad que se pasa del registro vegetal al mineral en los actos primer y segundo? En el primer Acto el bosque aparece reflejando un aire severo, pero no sombrío, mientras que en el tercer Acto reaparece de forma esplendorosa en una mañana de primavera, asociándose a la redención de los personajes (Wagner, 1991: 1247-1263 y 1277-1286). Recordemos que, desde un punto de vista simbólico, el bosque se corresponde con los principios materno y femenino, traduce la presencia englobante de la madre y representa un arquetipo de intimidad femenina (Durand, 1984: 281; Jung; Franz, 1988: 31; Cirlot, 1981: 102; Ménard, 1994: 79-85; Cazenave, 1996: 86; Eliade, 1977: 323-394). Con esta caracterización no es difícil pensar en el bosque como lugar sagrado y privilegiado de encuentro o contacto, ya sea con seres iniciados, numinosos (véase el caso de Gurnemanz), ya sea con lo sagrado propiamente dicho: “Todo lugar sagrado empieza por el ‘bosque sagrado’. El lugar sagrado del bosque es, en realidad, una cosmologización más amplia que el microcosmos de la vivienda” (Durand, 1984: 281; Eliade, s. d.: 35-78) (Araújo e Ribeiro, 2014: 22).

- O *namoro* é o último dos episodios narrados das “saídas” de Percival. Como nos outros dous actos se foran desvelando fragmentos da evolución do heroe, neste último a riqueza argumental desprégase, sobrepasando os terreos que tripara nos dous primeiros lances (o primeiro, sobre a derrota do “monstro”, e o segundo, sobre o paradoxo da natureza humana) para entrar nos toldados eidos do namoro. Amor ao que debe renunciar, aparentemente, para afrontar a cuestión, aínda máis íntima que o amor, que é o da procura da identidade, que, ao parecer precisa soidade, pureza e recollemento. Sería esta unha vía que promovería unha elección: entre o camiño do amor –que no relato se

podería interpretar como “distracción”, “diversión” do camiño –semellante ao do heroe pondaliano– que Percival debe seguir (Lama, 2002: 19) na procura do propio destino, cunha clara dimensión de compromiso coa colectividade– e a procura da identidade, que é unha vía que non admite compañía e require unha forte **vontade**. Un camiño de iniciación, quizais representativo dun camiño espiritual, no que unha forza superior e primordial –estea personificada no vento ou no bosque– compele a Percival a actuar dunha determinada maneira, é dicir, volvendo ao bosque, así e, ao parecer, por sempre. Cada vez que Percival, un día de primeiros de verán, namora algunha moza. Chega a insinuarse unha identificación entre o personaxe de Percival, o vento e o bosque.

Emporiso, esta é a única das saídas de Percival que se presenta como un acontecemento **cíclico**. Tamén é a única das tres onde se declara a natureza **mítica** de Percival, a través dunha conversación entre personaxes do propio conto. Así, mito e ciclo conxúganse na figura de Percival, o do bosque. Cabería sinalar que este recurso de enmarcar a un personaxe do relato como “personaxe mítico” nunha metadiéxese, surte un efecto “distanciador”, convertendo a Percival en “personaxe” do seu propio conto, e cuxo efecto se multiplica noutro tropo de índole metaléptica ao final do texto: a “NOTA”¹³⁵ do Autor.

4.3.1.1.1.2. A morada de Percival.

Ferrín tamén segue a tradición instaurada por Chrétien de Troyes en *Li Contes del Graal*, así como o francés rompía neste *roman* cos seus propios relatos anteriores, situando ao heroe nun lugar oposto á habitual corte real, lugar emblemático da civilización e do código cortesán; e presentaba a Perceval no medio dun bosque ermo e solitario (a *gaste forest soutainne*). Ferrín traslada a Percival a un lugar indefinido, cambiante –como o bosque wagneriano se transmutara en castelo– e introdúceo en principio nun espazo abertamente

¹³⁵ Cumio dunha serie de sinais ao longo do texto que fan presente o autor en comunicación directa co lector.

urbano que é unha casa de cidade desde onde se contemplan as luces de neón e se escoita o barullo do tráfico, e que non se volve a mencionar xa en ningunha das saídas. Como se a casa de Percival fose un punto de transición, separado polo Xardín das Outas Árbores, por unha banda, do mundo “real”, o dos coches, semáforos e cabarets e, polo outro lado, do mundo fantástico onde transcorren as súas aventuras iniciáticas.

No primeiro cadro que se amosa, Percival érguese da cadeira, pecha a radio e olla pola fiestra unha longa rúa con semáforos e anuncios luminosos, coches e cabarets (POH, 17). Mais a intención de Percival non é a de quedar absorto na paisaxe, senón que o que busca é illarse dun entorno que para el é noxento. Percival pasea pola súa estraña casa, decorada ao xeito dun espazo simbólico:

Despois paseouse a grandes pasos polo longo espazo que, a maneira de corredor, se abría antre ferás filas de aves disecadas; por tras das aves erguíanse outas e preñadas estanterías a ostentaren orgulloso lombos dourados, e graxentos de pergameu.

A radio estaba doorosamente silandeira enriba de unha mesiña de vimbio. Por todo un lenzo de parede esgaravellos e bolboretas espetados de longo alfinete daban un áer de coor e de morte. Longas espadas, exóticas e partidas polo meio, xacían por todo o chao da estancia (POH, 17).

Animais desecados, altas librarías repletas de libros e pergameos, radio apagada, coleccións de insectos e longas espadas ciscadas polo chan, compoñen a decoración da dita estancia. Quizais trátase (parafraseando a Gilbert Durand) dun *décor mythique* do que se atopan redundancias, loxicamente con alteracións, noutros relatos da súa narrativa breve. Curiosamente, hai elementos en común coa sala principal da casa da profesora Ano Jhosco, protagonista do relato “O crime do chalet vermello”, que no canto das aves disecadas de Percival, garda fetos humanos e posúe un gran cadro de Freud:

Pete-lau entrou nunha habitación chea de libros e de po vello. En dous currunchos exhibíanse grandes ampolas de alcol, con dous fetos dentro. Nun lenzo de parede un debuxo enorme do descubridor da psicoanálise. Fronteiro, unha numerosa colección de arácnidos fixada no fonal de dúas vidreiras (POH, 79).

E, de novo, certos elementos repítense insistentemente na descrición do despacho do Doutor Orl, no conto “Mantis religiosa” (POH), o estudoso do mundo animal:

Enormes armarios, outos até o teito, tapaban as catro paredes do cuarto; dentro, as inmensas fileiras de insectos fixados sóbor de planchas de cortizo. A mesa de traballo, nun curruncho, cuberta de libros abertos, follas de papel, lentes diversas, pinzas e tres ou catro exemplares recentemente capturados (POH, 85).

Non só se atopa esta ornamentación no volume POH, senón que, malia ser a semellanza algo menos evidente, aínda ecoa no despacho da sobriña do doutor Orl, Els Bri, investigadora no relato “Calidade e dureza” (AA), tamén se atopa nun espazo no que predominan libros e, como non, o retrato inspirador do seu tío:

Acende a luz e os sofás, os libros enchendo as paredes, a mesa de traballo na que se amorean fichas, documentos e cigarros apagados no cinseiro de prata, e todo conxugado en totalidade familiar e cálida: a señardosa catedral privada na que Els Bri se consagra a si e á contemplación do que non hai. Nunha parede, o retrato ao óleo do doutor Orl chantáballe uns ollos sorridentes, encirrando nela á pescuda da solpresa, á exultación no enigma, á resolución de cifras e algarismos deseñados na néboa (AA, 74).

Este inventario de decorados homólogos resalta como unha posibilidade por parte do autor de asociar a figura de Percival coa busca do coñecemento,

pois é o único que comparten os despachos de Ano Jhosco, Doutor Orl e Els Bri con Percival. Todos son, á súa maneira, manifestación do arquetipo da procura. Este decorado representaría as arelas de coñecemento de cada personaxe, un aspecto “externo” que sería metáfora das paisaxes “interiores” que o lector pode reconstruír, recadando os distintos símbolos diseminados pola “estancia”.

A suxestión máis inmediata das aves desecadas sería o corpo sen vida inerte, a vida ausente; nos animais desecados reverbera o xesto inútil do taxidermista por aprehender a faísca da vida. Nos lombos dos libros recubriendo a parede suxírese a presenza do coñecemento, da sabedoría. Todos estes motivos decorativos (libros, retratos, animais desecados...) poden ser reais. Non ocorre o mesmo coas espadas rotas polo chan. Este *décor* resulta tan rechamante que ten o efecto de transportar inmediatamente o terreo do simbólico á escena. É un recurso absolutamente expresionista, tanto no plano formal como no de significado. A espada (lembrems calquera famosa, por exemplo Excalibur) non deixa de ser un símbolo de poder e realeza. Pero rotas e espaxadas polo chan, parecen simbolizar todo o contrario, tal vez símbolo do reino ermo, da soberanía en crise:

Siendo la espada símbolo de la agresividad espiritual, del ánimo del héroe, la espada rota representa un estado de destrucción de dicho factor. Con todo, como la «espada enterrada», más bien suele aparecer en las leyendas medievales como herencia que ha de ser reconquistada por el propio valor (Cirlot, 1997:200).

Revisando espadas rotas na literatura e na arte, a primeira que se suxire é a novela de Poul Anderson, *A espada rota*, baseada na mitoloxía nórdica. Nos mesmos mitos bebe Tolkien, en cuxa obra aparece a espada rota Narsil, da novela *O señor dos aneis*, que máis tarde será forxada de novo e rebautizada co nome “Andúril”. Na ópera “Sigfrido”, a terceira da tetraloxía wagneriana *O anel do Nibelungo*, a espada Notung, orixinalmente pertencente a Sigmundo é forxada de novo para Sigfrido e con ela mata ao dragón. No *Cantar dos Nibelungos* esta espada recibía o nome Balmung ou Palmunc. Parecen ser todas

elas representacións da espada Gram da mitoloxía escandinava. Se a inspiración provén desta mitoloxía, a visión da espada tronzada situaría a acción nun tempo “antes da forxa”, antes do renacemento, para o heroe.

No *Amadís de Gaula*, influencia importante na obra ferriniana, a imaxe da espada rota é bastante recorrente e funciona dun xeito diferente, dependendo dos anacos nos que se tronza (dous ou tres), impregnándose do simbolismo numérico medieval, segundo Javier Roberto González (1997: 73-81). Cando a rotura se efectúa en dúas metades parece ser que o simbolismo é absolutamente negativo, o que non ocorre cando se rompe en tres, posto que parece que este feito agoira unha ruptura, si, pero con posterior reconciliación. Para Ferrín, o *Amadís de Gaula* é unha das lecturas cabaleirescas máis importantes, mesmo na longa entrevista de Salgado e Casado se propón a tarefa de facer unha versión da novela para rapaces (1989: 258). Ademais, en relación co universo das espadas, tamén Ferrín cita no relato “Animal” a novela *A imaxe da espada espida*, de Jocelyn Brooke.

Ignórase en cantos cachos crebaron as espadas que hai na casa de Percival, pero parece ser que son varias e que foron espaxadas polo chan, feito que parece bastante incómodo e inusitado para unha casa, por moi castelo que sexa. O que parece suxerir é a existencia de loitas e batallas pasadas e perdidas, de vencidos e de derrotas, ou de forxas e dragóns futuros. O feito de estar espaxadas polo chan da casa podería connotar un afán de superalas, en canto que quen por alí ande, literalmente “pasa por riba delas”; insinúase, se cadra, nesta posición a posibilidade dunha redención futura.

No interior das dependencias de Percival reina unha atmosfera de reclusión, decadente e misteriosa, case poderíamos dicir que cheira a pechado. As sensacións que se perciben son, en certo sentido, asfixiantes. O mesmo Percival parece renegar da cidade, pechando *con noxo* a fiestra (POH, 17) e desexando illarse dela, orientando as súas arelas cara o bosque, que parece constituírse nun espazo de imaxinación e liberdade.

4.3.1.1.1.3. Tres visións oníricas do bosque.

A fiestra é o punto de transición do mundo urbano á casa de Percival, no entanto a casa tamén linda co “Xardín das Outas Árbores”, que é o que encontra cando volve a ollada cara a dentro, o seu mundo ensánchase, desde a casa, o xardín, que é lugar de transición cara o bosque. O Xardín das Outas Árbores é presentado de tal xeito que axiña se percibe que se trata dun espazo marabilloso, en afirmacións como “as árbores eran vellas, tanto eran como é o mundo” (POH, 18) e, porque en datas sinaladas cambia de cor coma por arte de maxia. Tamén se deixa claro que, cando menos, o ceo, é unha *invención* de Percival:

¿Dixen o xardín? Si. ¡O xardín de Percival! Ninguén da terra e de fóra puido ver atal maravilla. Era unha parcela sementada de herba e de árbores. Tiña boa herba e boas árbores. As árbores eran outas, erguían as súas copas poderosas cara un ceo verde que inventara Percival. As árbores eran vellas, tanto eran como é o mundo. A herba..., a herba ía dicir que era verde..., pro se vou dicir verdade non teño máis remedio que confesar que, a certas horas de certos días, aparecía de coor do viño. Ademais había unha casiña de tellóns e ouralita que fechaba un water, e tiña unha porta escangallada e podre de humedén. Percival adoitaba chama-lo seu xardín: «O Xardín das Outas Árbores» (POH, 17-18).

Seguido da descrición do xardín, o narrador intradiexético pasa a historiar algunha das moitas veces que Percival saíu a este xardín. E así chega á primeira aventura, titulada “O leonlobisco”.

Agás na segunda aventura “A loita no chao”, a relación de Percival con ese bosque, no que se acaba transformando o Xardín das Outas Árbores, prodúcese de tal xeito que, tanto ao comezo como ao final, os límites se dilúen e a foresta e Percival parecen irse esluíndo un no outro. Ademais, en cada un dos episodios, a natureza adopta diferentes aspectos, en sintonía co propio heroe, coma se se tratase dunha proxección do ánimo de Percival, que actúa *como se fose un deus*.

Así, na “Primeira vez”, o bosque aparece como un lugar antigo e imponente, vivo e primixenio, doado de imaxinar como un *templo* vexetal, no que a luz do luscofusco penetra entre a follaxe coma se se filtrase a través dos cristais dunha vidreira, quizais o sol mesmo coma un rosetón; conferíndolle, as copas das árbores e as pólas que conforman as bóvedas desa catedral arborescente, poboada de aves nocturnas, se cabe, un aspecto aínda máis enigmático e crepuscular:

As árbores eran aínda máis outas e máis vellas. Deixou caír o libro ao chao e ollou as outas árbores do xardín. Eran carballos, bidueiras... As raíces torcíanse curvando os lombos de anaconda enriba da terra; os troncos eran encortizados, carricentos, rugosos..., algúns eran todo cortizo, baleiros de miolo, só pantasma e ruína de árbores: a cañota. As pólas, brillantes de follas lustrosas, cambábanse baixo o peso de niños de corvo. As copas eran bóvedas rumorosas plenas de suxerencia... Era a tardiña. O sol ao se deitar era un fachón de lume tras do bosco. A lus, peneirada e vermella, viña polo bosco. O bosco empezaba a poboarse de sombras de misterio. Voaban os bufos e os mouchos e os morcegos, por baixo da ramaxe. Un alento heroico atravesaba o bosco até Percival (POH, 18).

Ese alento heroico parece impeler a Percival a enfundar os atavíos de cabaleiro (loriga, helmo, etc.) e saír a cabalo pola fraga, empuñando lanza, baixo un luar absolutamente gótico “víñanlle ecos silandeiros de esqueletes e brancuras de noiva ética: era a lúa que erguía o voo” (POH, 19). Detense no medio desa soidade, estrañado de estar vestido de guerreiro, sen saber que fai alí. Un salouco fende a fraga. O monstro ao que ten que se enfrontar séntese mediante un ouveo que remata en queixa de leoa. Percival enfila o seu cabalo cara ese lugar, do que vén o salaio, e chega a un claro, “sen árbores, sen herba, sen nada..., o ser mesmo do claro viña dado pola súa inexistencia” (POH, 19). De novo o clareiro volve a laiarse e Percival disputa con el a propiedade desa parte da foresta. Así, cando o clareiro lle confesa que é medio león e medio lobo e que por iso se chama Leonlobisco, adquire tal forma e, ao mesmo tempo, o claro desaparece e volve a se encher de bosque. Para loitar coa fera, Percival

renuncia ao uso nobre das armas, posto que baixa do cabalo, desármase case enteiro e córtalle o pescozo cun coitelo. Seguidamente tíralle a pelica e marcha con ela para a súa casa, emulando o primeiro dos traballos de Hércules. Alí dálla ao criado e cóntalle sucintamente que acaba de conquistar unha parte do bosque.

A poesía e o lirismo non están, daquela, no final case prosaico dun episodio cinexético, senón na chamada pura da foresta, naquel “alento heroico” que o traspasaba, e impele a Percival a saír, a percorrelo, a conquistalo, a facelo seu.

Cada unha das incursións de Percival na espesura do bosque, este se materializa dun xeito peculiar. Atendendo ao simbolismo numérico cadraría á perfección que o número un, asignado a “O Leonlobisco”, sexa a cifra do poder creador ou “motor inmóbil” (Ciriot, EJ. 1997: 458). Na “Primeira vez” parecía ser un espazo primixenio, por tanto, imponente e sacro, coma un lugar no que cabe imaxinar a orixe dunha cosmogonía ou dunha teogonía. O sentimento da existencia dunha xénese quedaría reforzado polo intre no que o protagonista queda parado, sen saber que ou a onde se dirixe; ese estatismo resalta aínda máis o descoñecemento ou esquecemento do protagonista e transforma ese intre nun instante “inicial”, creador, inaugural por excelencia. Para Durand existe unha relación íntima entre o *omphalos* –como centro do mundo–, o templo e o bosque, que, ao noso criterio, se manifesta no espazo a través do que transita Percival nesta súa “Primeira vez”:

C'est pour ces raisons utérines que ce que sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture: îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le “bois sacré” (1992, 281).

Esta relación do templo, da natureza, das orixes e mesmo dos símbolos da intimidade como a casa, o templo ou a catedral é explicada polo fundador da

Mitocrítica na súa esexese da novela *A cartuxa de Parma* como unha alusión á deusa mai:

Toutes les variations sur le thème de l'intimité maternelle ne seront que des allusions plus ou moins voilées aux attributs de la déesse mère, de la déesse «plurielle» Isis-Osiris, ou mieux Déméter-Perséphone (1990, 177)

Que o embigo do mundo ferriniano é o bosque tamén se revela en *Retorno a Tagen Ata*:

A mística do dominado enchía os seráns dos emigrados de Anató, que soñaban co retorno victorioso e coa liberación da belísima patria cuxo centro é a Grande Fraga (Méndez Ferrín, 1996: 52).

Grande Fraga centro do mundo meu alzándose en cheiro vexetal cara a min man sen carne benchejada dos mortos ancestros non vistos feitos humus repetíndose en fentos oh penetrando polos buratos do meu nariz facéndome oh estremecer inundándome os ollos (Méndez Ferrín, 1996: 57).

A Grande Fraga non só constitúe a cerna do mundo de Tagen Ata, senón que ademais é o abeiradoiro do movemento da Resistencia, a ITA, ao que, para acceder, hai que dar a clave: “Vou a cas de Percival” (Méndez Ferrín, 1996: 85). A importancia do bosque queda subliñada tanto no principio como no final, posto que a novela comeza e remata coa entrada da moza protagonista, Rotbaf Luden, na foresta:

I

Todo o bosco brillaba, cunha estrelíña en cada folla. Húmida a atmosfera, parada, tépeda. Cheirumes seminais e polens mestos proclamaban a primavera. Os meus afundíanse nunha masa de folla podre, carriza, gromos tenros, apóutegas, campaiñas azuis. Eu camiñaba seguindo a dirección da estrada real

vella. A Grande Fraga de Tagen Ata era coma unha campá enorme onde resoaba o arruallo do meu corazón. O cabalo, atrás miña, espierraba por veces e eu percibía na caluga o chafariz cheirento do seu bafo. ¡Que emoción fonda a miña, introducíndome na fraga, en procura do meu! (Méndez Ferrín, 1996: 49)

A rapaza inténase na espesura amable da fraga primaveral co fin de “procurar” o seu; a intención inicial é o que muda respecto da descrición da mesma fraga en primavera. O que cambia non é a fraga, que permanece inmutable, senón a determinación da protagonista, despois de tódolos acontecementos vividos: agora o seu proxecto xa non é individual, senón que acude á chamada “do pobo”:

IX

Entrei na Grande Fraga co cabalo ao sobresalto. Bébeda de luz verde e do rosmar bestial que conmovía o ámbito, lanceime a un aloucado agallope, espaventando os corvos e silenciando a rula. Freei, logo, e desmontei pra camiñar a modo pola beira da estrada vella. Tripei na herbiña mol, desfíxen mundos de fentos cos meus pés e sentín as botas molladas polo orballo. Toda a selva brillaba, despois da poalla noitébrega, cunha estrelliña en cada folla. Enchín o peito co ar tépedo, pesado, do bosco en primavera. Chamábame o pobo. Eu acudía. Ferreiriños minúsculos esepitábanse de amor entre os ramallos (Méndez Ferrín, 1996: 87).

Na “Segunda vez” que Percival sae ao Xardín das Outas Árbores este adopta un aspecto ben distinto a aquela fraga mesta, húmida e crepuscular. O título do episodio é “A loita no chao”. Antes de saír da casa Percival xa evoca o fraga nemorosa deleitándose na recitación dun poemiña no que parece proxectarse unha temática netamente simbólica, onde se advirten resonancias de temas medievais e celtas, aludindo aos animais de Lugh, o corvo, e Cerunnos, o cervo:

No bosque están os corpos espídos

antre os fieitos.

Alí está o corvo bárbaro

e a cerva en curva... (POH, 21)

Emporiso, na segunda saída o bosque (agora) xa non se lle presenta como o territorio numinoso da primeira vez, senón que toda a paisaxe é sinóptica e inflexible:

O «Xardín das Outas Árbores» era entón esquemático. Os troncos dos piñeiros cortábanse en ángulo coas pólas. As candeas eran rectas e duras. As árbores eran ásperas. Polo chao non medraba herba; o arume, en ourizadas moreas, impedíaa. Viña un cheiro bravo e un bruar baril. [...] Percival entrou espido polo bosco adiante. Andivo longas xornadas. Os piñeiros bradaban sempre. Algunha vez voaba pesadamente unha pega, e rañaba o ouvido con berros. Il sempre ao fronte (POH, 21).

As copas das árbores xa non conforman a intimidade dunha bóveda e parece que o horizonte do bosque está perfilado das puntas lanzais dun piñeiral. O conxunto descritivo nos remite a unha representación bastante contraposta ao bosque que se presentara na primeira saída: o corpo nu de Percival, os ángulos, os candeóns rectos, unha paisaxe “esquemática” e áspera, o grallar da pega, en contraste coas aves nocturnas... mesmo é doado imaxinar o traxecto do heroe como unha liña recta, “sempre ao fronte” (POH, 21). Despois de longas xornadas a través desta paisaxe, Percival chega a unha especie de deserto, unha chaira sen herba. Na terra seca brilla a mica. Dous homes loitan no chan, o pe dun tripando na cachola de outro que, mentres, o perfumaba cun botafumeiro. O de baixo manifesta a súa felicidade por ter enriba ao seu señor. O de riba estaba calado. Percival precipítase enriba do opresor coa nobre determinación de facer xustiza, non obstante, descobre anoxado que ambos están ligados e que a carne de un é tamén a do outro. Cando se decata, Percival fuxe enfasiado, soportando os berros e recriminacións do suposto “oprimido”. En contraposición á primeira pasaxe, na que o heroe se enfrenta e vence as forzas da natureza, e da que sae

reforzado; nesta segunda, Percival non só non triunfa, senón que remata fuxindo da escena, vencido pola repugnancia.

Da maxestade da fraga-catedral da primeira saída, pásase a unha paisaxe sintética, esencial, case un bosque de chaira, pouco propicio para unha hierofanía, en contraposición co primeiro. ¿É casualidade que esta saída, que “A loita no chao” estea designada co número *dous*? O número da ambivalencia, da *Magna Mater* (Cirlot JE 1997: 336) do caos e da confusión, a “coincidencia oppositorum”, que tanto pode achegar valores de movemento e evolución, coma simbolismos aciagos, de confusión e decadencia. Chevalier, no seu *Diccionario de símbolos* explica a riqueza simbólica que parece irradiar toda esta pasaxe:

Símbolo de oposición, de conflito e de reflexión, este número indica o equilibrio realizado ou as ameazas latentes. É a cifra de todas as ambivalencias e todos os desdoblamentos. É a primeira e máis radical das divisións (o creador e a criatura, o branco e o negro, o masculino e o feminino, a materia e o espírito, etc.) de onde se deducen todas as demais. Na antigüedad atribuíase á Madre: designa o principio feminino. E entre as terribles ambivalencias, pode ser o germen de unha evolución creadora tanto como o de unha involución desastrosa (Chevalier, 2003: 426).

Velaí este ser carnavalesco que atopa Percival, formado por amo e servo, figuras indisociábeis unha da outra, posto que sen o seu complementario, ambas entidades perden sentido. Ser que nos devolve unha imaxe grotesca, si, pero non por iso menos real, cuxa vista a ninguén agrada, retrato cruel do asoballamento e, peor aínda, da horrenda compracencia nela que amosa o sometido, cun descaro aínda máis lacerante que o tirano.

Percival descobre en toda a súa magnitude a parte escura da sociedade humana: opresor e oprimido, máis compracido na súa condición este último quizais que o propio opresor, aínda espaxando o arrecendo do incensario cara a el, insultando ao seu hipotético liberador... unha estampa decepcionante e

desoladora de certos aspectos humanos, non obstante, metáfora tamén da realidade.

A Terceira Vez que Percival saíu ao Xardín das Outas Árbores era de noite e atopou iso mesmo, un xardín. Segundo as palabras do autor “era un bosco enxaulado”; atravesado por unha avenida de xabre que dispón de iluminación cada certos tramos, é dicir, a natureza dominada e civilizada, a disposición do ser humano. O criado Pel infórmao de que hai unha festa e Percival sae ao bosque vestido de traxe negro, camiñando, pois rexeita o automóbil.

E Percival camiñou pola avenida do parque, facendo ruxir o xabre baixo as solas. A luz eléctrica era morta. As árbores estaban podadas e coidadosamente enxertadas. Pronto ouviu son de música, algo máis tarde rumor apagado de conversas. Ergueuse fronte dil, despois, un chalet pintado de marelo. Faguía calor, os mozos estaban en americana branca (POH, 23).

A luz eléctrica, o chalet pintado, remiten a unha arquitectura moderna, case urbana. Percival pasea polo salón e escoita a conversa dun grupo de homes, na que mencionan a lenda de que, tal día coma hoxe, o primeiro de xullo, o antigo dono do bosque, un tal Percival “resucita pra namorar unha rapaza fremosa” (POH, 23). Mentres os homes ríen e se recrean na antiga lenda, Percival repara na presenza dunha atractiva moza que acapara toda a súa atención. Ao se incorporar, ela tamén o ve e ambos fican atrapados nun tronso polo forte magnetismo que experimentan. Olláronse, “bebéronse” (POH, 24) tan intensamente que a Percival parécelle caer nun pozo de néboa. Mentres todos danzan, Percival cóllea da man e lévaa ao Xardín das Outas Árbores. Alí, no xardín, que progresivamente vai volvendo ao seu status inicial de fraga, a parella encarna unha escena que, en canto aos datos fornecidos no conto, é representada cada primeiro de xullo:

Percival fitouna.

–¿Como te chamas? –preguntou.

–Brasja –respondeu.

Consideráronse en silencio. Dixo ela despois:

–Eu non preciso de saber teu nome.

E ofreceulle os beizos grosos e tramecidos. Percival inclinaba a súa face sobre a face de ela, cando zooko o vento do norde arrabuñando nas pizarras dos picoutos. Retirou il entón os labres, e escoitou. O vento xa baixaba da montaña e entraba no bosco. Percival púxose en pé, nervoso. O vento agora bruaba nas pólas e ruxía nos troncos lanzales. Era un berro de loita a resoar polo bosco. Revoltábanse os cabelos de Brasja. Il ollaba o bosco. As pólas fendíanse con longos brados. A folla seca voaba louca. Percival berrou. Brasia dixo tateando:

–¿Por qué me deixas? ¿E quen es ti?

Percival respondeu con acento desesperado:

–Teño o meu bosco. Teño o meu bosco. ¿Dáste conta?

E il meteuse no bosco bruante. Ela ficaba atrás co traxe revoltado e o cabelo igual.

–¿Quen es ti? –Berroulle outra ves.

–Eu son Percival. –e a súa vos viña xa do meio do bosco.

E o vento ía rosmando de póla en póla:

–Eu son Percival... Eu son Percival...

Atrás ficaba Brasja coma unha esposa de emigrado.

E o vento:

–Eu son Percival...

–Eu son Percival...

Dicíalle Pel a Percival ao entrar pola porta:

–Non señor, non vos debedes botar tanto ao bosco..., tendes aspecto canso (POH, 24).

¿Que escuro drama se está a representar nesta pasaxe? ¿Trátase, só, de expoñer a narración dunha historia romántica e imposible? Realmente costa moito entendelo así. A partir de certos indicios que se atopan no texto e que se analizan por separado, poderíamos resumir que esta “Terceira Saída” trátase dun acontecemento cíclico e, por suposto, nocturno, pero tamén podemos inferir que nel entran en xogo –e case en pugna– a morte e a vida, un drama que remite

ao tema do renacemento que xa se mencionou no apartado dedicado ao mitema da cadea.

O feito de que esta aparición de Percival sucede ciclicamente xa o expoñen as mesmas personaxes, para quen Percival é a personaxe dunha lenda que xa lles contaban cando eles eran nenos. Pero estas lendas non llas contaba calquera. A fin de resaltar o seu carácter popular, o señor que conta a historia de Percival afirma en dúas ocasión (e prestamos atención tamén a este redobramento, que subliña esa procedencia popular da lenda) que quen lla contaba era a criada. Trátase, como no relato de Filoctetes, dunha ficción sobre a ficción. Pero dunha ficción que recalca explicitamente a súa conexión cunha hipotética tradición oral e popular, afastando a figura deste Percival ferriniano da tradición literaria culta do mundo cabaleiresco medieval, e reconciliando, quizais, a Percival cun dos aspectos máis remotos do seu predecesor celta: a súa orixe nemorosa. Unha orixe presumiblemente encadrada dentro do acervo mítico común aos países “celtas”, unha orixe na que Percival, coma se de un deus vexetal¹³⁶ se tratara, estaría vinculado, segundo se suxire ao longo da narración (tanto ao longo da Primeira como da Terceira saída), a un bosque nocturno e primordial.

Percival representa no relato ferriniano este rol equiparable a aquel que cumpren os deuses vexetais –na liña simbólica da historia mítica de Osiris ou do rei do bosque de Frazer–, constrinxidos a desaparecer e a reaparecer, acatando ciclos propios inexorábeis, adoito sometidos aos ciclos máis amplos da natureza.

Mergullando neste aspecto simbólico, atópase no relato un nivel de significado que cadra á perfección co relato ferriniano das tres saídas. No *Diccionario de Símbolos* de Chevalier ilústrase o mito osiríaco como unha representación que contén as tres fases da individuación psíquica, segundo a análise de André Virel:

¹³⁶ É interesante lembrar que *O fin dun canto* comeza cunha invocación aos deuses vexetais (Moralejo, 1999: 521) identificados coas estacións do ano, polo que parece aludir á natureza cíclica do tempo:

Chamo por Osiris, Tammuz, Adonis e Attis

porque no Leste final do noso mundo

-terras marmóreas ou ásperas de fulgor salino-

foron eles os rostros sorridentes do cambio. (Méndez Ferrín, 1995: 53).

a) Osiris en el cofrecito: imagen de la integración del yo; el cofrecito delimita la individualidad y representa el aspecto fijador, separador, de la individuación.

b) Osiris mutilado: imagen de la disociación y de la desintegración.

c) Osiris reconstituido y dotado de alma eterna: reintegración en una forma más elevada, que entraña significación espiritual. Corresponde a la fase última de síntesis, que caracteriza a una persona o a una colectividad, que hayan alcanzado la cumbre de su evolución (Chevalier, 2003: 788).

Cada unha destas tres etapas da individuación psíquica podería relacionarse manifestamente con cadansúa das tres saídas de Percival.

O progreso ou desenvolvemento do Ego introdúcese na Primeira das súas saídas mediante a cuestión do territorio, e polo tanto, dos límites do individuo, do “EU”. Nesta primeira Saída prima o réxime nocturno, dentro do cal se adscibiría a un esquema evocador de certos aspectos *místicos*, como a asimilación e a intimidade.

Na Segunda Saída preséntaselle a Percival unha proba que, dun xeito evidente, está relacionada coa fusión de elementos opostos e coa esquematización. Nesta aventura Percival encara, aínda que á inversamente, un tema concomitante coa devandita disociación: unha adhesión aberrante. É a saída que representa con máis solidez o aspecto diúrno, nunha reiterada exposición *diairética*.

A Terceira Saída, que parece conter unha gran relación coa primeira – para empezar, ambas ocorren nun bosque nocturno–, achega a idea do tempo *cíclico* e, de novo, acrecenta a identificación do personaxe co espazo que xa se insinuaba na Primeira, é dicir, suxire a noción de síntese. Mais, en contraste, se nas dúas primeiras se perfilaba a Percival máis a través das súas accións, mediante as que se barruntaba a súa natureza atemporal; na Terceira Saída queda patente o arcano que envolve a súa identidade: Percival “é” o bosque, a voz de Percival “é” a do vento.

O Percival de Ferrín, homólogo, en certo modo, do Osiris exipcio, cada verán “resucita” literalmente “pra namorar unha rapaza fremosa” (POH, 23), como un deus vexetal, fertiliza para despois morrer. Porén, tralo namoro, pódese inferir que, igual que no relato desa Saída, cada ano, novamente, Percival debe renunciar ao amor. Xaora que si, pero, entón ¿Qué pode supoñer, logo, tan alta renuncia? A “renuntiatio amoris” comprende un tópico que adoita presentar innumerábeis variantes, e que tanto nos trovadores medievais como na tradición clásica grecolatina atópase frecuentemente propiciado no amante polo desdén ou polo desprezo do ser amado. Non obstante, no texto ferriniano áchase moi afastado deste concepto clásico, e, polo contrario, moito máis próximo á renuncia do amor que se preconiza no *Anel do Nibelungo*, onde quen posúa o poder e a gloria mundanos, representados no Ouro do Rin e, en consecuencia, no Anel, debe, indefectiblemente, renunciar ao amor.

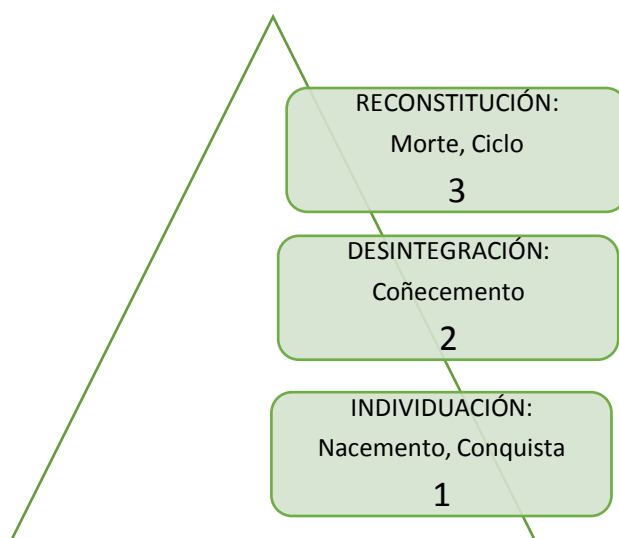


Figura 4.5. Esquema das tres saídas de Percival.

A abdicación do amor efectúase no mesmo intre en que, a piques de se bicar, o vento empeza a zoar, coma se dunha chamada do bosque ancestral se tratase, e explicaría, parcialmente, coa resposta de Percival á inquisitiva Brasja, que insiste en saber por que a deixa e quen é: “Teño meu bosco. Teño meu bosco. ¿Dáste conta?” (POH, 24). A explicación á renuncia do amor inclúe

unha relación de pertenza, quizais de poder velado, dun modo análogo ao poder do Anel ou do ouro (Durand, 1992: 299-306).

Obsérvese, ademais, que no momento en que se produce a contestación á segunda cuestión, a que apunta á identidade, xa non se “ve” a Percival: “a súa vos viña do meio do bosco” (POH, 24), unha voz *sen corpo* (como a do Leónlobisco), que se confunde (¿ou é a mesma?) coa voz do vento, que repite con insistencia as súas últimas verbas: “Eu son Percival”.

A aventura do Leónlobisco non deixa de ser, en parte, o relato mistificado ou, se cadra, mellor dito, metafórico, dunha sorte de “apropiación”, asimilable ao traballo de (re)creación que adoita exercer o propio Ferrín sobre os textos–territorios alleos –e aínda tamén sobre os propios–; e, tamén en parte, unha presentación complexa da identidade percivaliana. A identificación de Percival co propio autor non deixa de ser unha posibilidade moi interesante de lectura, posto que, mesmo durante o relato, Percival non deixa de posuír o papel de creador-inventor, equiparándose así co rol do escritor-demiurgo: “As árbores eran outas, erguían as súas copas poderosas cara un ceo verde que inventara Percival” (POH, 18).

O heroe non só dispón da capacidade creadora, senón que tamén posúe a atribución de asignar nome ao seu territorio: “Percival adoitaba chama-lo seu xardín: «O Xardín das Outas Árbores»” (POH, 18).

O nexos existente entre Percival e o Autor da Nota (¿é Ferrín-escritor ou trátase dunha personaxe máis no relato?) tamén se revela estreito e inexplicable. Malia que o texto da nota se inicia no ton aséptico que empregaría un simple amanuense, ao longo dela vai variando desa neutralidade inicial na que explica como e por que narra as tres saídas, ata que o autodenominado *O Autor* confesa que non se sabe as veces que Percival saíu e tampouco as que sairá. Pero tamén afirma que Percival “pode estender o «Xardín das Outas Árbores»> até onde quixer”, mesmo chegar onda o lector, e falarlle. A NOTA remata coa indicación de que “Percival está fóra de min, do meu conto, il é inapreixable coma os rumores do pinal” (POH, 25). A entidade de Percival é, logo, unha entidade divina, como a que desde o principio se conxecturaba, que ten capacidade de crear, de estender o seu mundo e de aparecer cando quere. Un ser supremo moi

semellante descríbese en *Arnoia, Arnoia*, como pai de Grutaganka, que lles aparece a Nmógadah e a Mestre Lionel no medio dunha fraga, na figura dun cabaleiro xigante ataviado todo en negro, fóra do helmo prateado:

–Debe se-lo fillo dun deus vello –transmitiume Mestre Lionel–. Olla que ten un pé só e que a mao dereita é disconforme e está feita de estaño. No coido que nos vaia facer mal (Méndez Ferrín, 1990: 31).

Dáse por sentado que, en efecto, é o “fillo dun deus vello” e a súa voz soa coma un trono:

–¿Quen es ti? –inqueriu o fillo do deus vello–. ¿Qué percuras na selva de Brocelianda?

–Eu son Nmógadah. Quero voltar á miña Casa Pequena do país de Arnoia –respondinlle cunha cortesía.

–Precisarás unha espada –bramou o fillo do deus vello cunha voz semellante á dos cervos en xaneira–. Unha espada que te axude a vencer no teu empeño. Precisas a Milmanda.

Nun xesto solemne sinaloume a fontana, voltou grupas e perdeuse nas fonduras da selva de Brocelianda atribulando a terra coa forza dos cascos do seu cabalo destreiro.

–Se isto é Brocelianda –pensou para min Mestre Lionel–, o fillo do deus vello é sen dúbida o monteiro maior: Grutaganka, que é preto, fáltalle un pé e dispón dun disforme guante feito en estaño do porto de Bares. Non pode ser outro, Nmógadah, que o grande Grutaganka, fillo bravo de Percival o do Bosco, que non é o mesmo que Perceval Peredur (Méndez Ferrín, 1990: 31-32).

Polo tanto, este episodio delimita a esencia de Percival o do Bosco: ten fillos, é dicir, é fértil, é cíclico, é un deus vello, e non é Perceval Peredur. É curioso que o fillo, Grutaganka, estea “mutilado” de pé e de man, coxo como Edipo,

motivos que invocan o rexistro do “deus-ferreiro”¹³⁷ e, como xa se viu antes, o ciclo agrolunar.

Siloxismos doados de facer resoan nas últimas palabras da NOTA: Percival é o bosque, o vento percorre o bosque, o vento é a voz, o bosque é o texto, a voz é o texto e é Ferrín, Ferrín é o Autor..., logo, Ferrín é Percival, a voz, o bosque, o texto, o Autor... e o Autor, é Percival é Ferrín, a voz, o bosque, o texto...

4.3.1.2. Rei Artur: ciclo de luz, ciclo de tebras.

No momento de delimitar o significado de figuras como as do Percival ferriniano, repárase na suma complexidade que presentan. A complexidade, a abundancia e a imprecisión son, evidentemente, trazos comúns a tódolos mitos e, canto máis fecundo é o simbolismo que posúen, máis difuso é o seu significado, máis arduo de amolloar o seu territorio. Como advertiu Pierre Gallais, a tarefa da crítica corresponde máis á da intención de aclarar certos momentos da obra, que a ter razón “Car si j’avais raison, j’aurais du coup exterminé le symbole” (1972, 25), dando así por sentada a condición inefable do mito.

Así, a través das néboas do tempo, periodicamente téntase relatar a críptica lenda do Rei Artur, imaxe dunha deidade eminentemente máis soberana que guerreira, para lembrar aos seus que infinitamente será el quen ha comandar o universo de Camelot. É a súa autoridade a que goberna tódolos cabaleiros da Táboa Redonda, mesa circular, como a representación medieval do cosmos (Walter, 2008a: 71). A súa corte e o mundo artúrico ficarán para a eternidade como modelo de sociedade *cortesá* e de reino *utópico*.

Adóitase sinalar que o nome de Artur proviría da raíz céltica ou indoeuropea *art-* que significa “oso”, lexema que, ao parecer, indicaría a estirpe totémica do guerreiro, de onde tamén provén o termo *berserker* (Walter, 2008a:

¹³⁷ Ademais Graves (2016: 390) afirma que os ferreiros da idade de bronce e de comezos da de ferro estaban baixo o patrocinio directo da Musa e que as súas decoracións posuían un alto valor simbólico que os arqueólogos moitas veces pasan por alto. Graves (2016: 436) afirma tamén que o rei coxo está vencellado con frecuencia cos misterios da arte da forxa.

83, 92). O oso na cultura celta simboliza o poder temporal que encarna en Artur, pero está tamén intimamente ligado ao simbolismo do porco bravo que representa o poder espiritual (Walter, 2008a: 75), encarnado por Merlín. Esta é a razón principal pola que estas dúas figuras son interdependentes, pois ambas formarían parte da representación dunha das estruturas estratéxicas do poder no mundo celta. Esta mitoloxía, dentro da que Artur personifica o poder temporal, respondería a un padrón moi antigo, que abranguería toda a zona eurasiática, do que perduran ecos en figuras aparentemente tan dispares como Ulises (90), Cristo (91) ou Heracles (104, 125, 139).

Para Walter a figura de Artur garda máis referencias que aínda se poden atopar en pegadas remotas, malia os reaxustes que debeu sufrir para encaixar no molde do rei medieval e cortés, mediante os que seguramente se perderon moitos matices. Para iso cita ao lingüista C. Guyonvarc'h, de quen di que demostrou que “en ancien irlandais, le mot *art* signifiait à la fois, «l'ours», «le roi» et «la pierre»” (2008a: 59, 80). Así, ademais do oso terrestre, o mito artúrico estaría asociado a un relato celeste (2008a: 105) de repetición dun ciclo anual dun deus-rei que, a semellanza de Osiris, morre e renace periodicamente, traendo riqueza e fartura cando se atopa en plenitude e deixando esterilidade e inopia cando se recolle, ou queda oculto, ou o que é o mesmo, cando fica ferido ou tolleito. Porque unha das funcións deste rei é a de gobernar por medio da intelixencia, non só pola forza; isto subscríbese porque rara vez se representa a Artur sometendo a ninguén directamente, senón pola súa autoridade, sempre rodeado, defendido, escoltado polos seus moitos cabaleiros, que adoitan ser os executores da vontade real.

A relación do mito artúrico coas pedras (como a que garda a espada que transmite o reino) remontaríase ao Neolítico, período da cultura megalítica, tempo do cal Walter salienta certos paralelismos entre padróns de megálitos que presentan unha pegada pediforme, atribuídos ao “rei Artur” nas illas Británicas, e que en Francia as lendas populares adxudican a “Saint Martin” (2008, 63), que sería unha variante de Merlin, personaxe esencial no mito de Artur. Ademais lembra, en relación ao vínculo de Artur coas pedras, que el era o único capaz de extraer a espada da pedra. A Mesa Redonda, tal e como suxire Walter, tamén podería representar outro tipo de megálitos, como os círculos de pedra ou as

mámoas. Respecto dos dolmenes, para Robert Graves poderían significar iso mesmo, calendarios de pedra nos que se representaba o alfabeto-calendario arbóreo (2016: 13, 333, 336-352) que glosa na monumental *A Deusa Branca* e que, visto desde esta perspectiva, congregarían unha boa parte do simbolismo da figura de Artur: cíclico –en canto que calendario e tamén como sistema alfabético, que presenta un principio (alfa) e un fin (omega)– e pétreo.

¿Que é a Táboa Redonda, senón unha abstracción do mundo ideal? Unha utopía, na que os cabaleiros que merecen sentar arredor dela adquiren un estatuto de igualdade. Circular, en tanto que representación da Roda Cósmica (Walter, 2008a: 71, 74-75) que non só rexe as estacións (o tempo cíclico), senón que ademais podería presentar unha hipotética correspondencia alfabética (Graves, 2016: 374), co que se constituiría nunha sorte de principio reitor do mundo.

Segundo a tradición, tras ser ferido de morte por Mordred, o propio fillo, Artur mora agora en Avalon, unha Illa situada no Máis Alá. Para Walter o tema do “rei ferido que habita no Outro Mundo” está na base de certo complexo mítico, que remitiría ao Primeiro Rei (pacificador e soberano), chamado a ser un Rei do Máis Alá despois do seu percorrido terrestre, un rei ferido (*méhaigné*), que presenta trazos comúns co Rei Pescador (Walter, 2008a: 137). Sen pretender tampouco facer máis que unha aproximación ao simbolismo deste “Primeiro Rei”, cabe sinalar que, segundo Robert Graves (2016: 436, 439), a figura do Rei Coxo tamén está vinculada cos misterios da arte da ferraría e a súa coxeira sería inducida a través dun ritual no que “sacrifica” esta parte do corpo. Este ritual sería unha eufemización tardía do sacrificio orixinal da súa vida. Daquela, retómase a relación cos anteriores mitemas do sacrificio e do conflito paterno-filial (Edipo), a través desta figura da *queste*.

Así o simbolismo da personaxe do Rei Artur, recaería, *grosso modo*, nunha representación da soberanía temporal, pero tamén en encarnar unha especie de *orde cósmica*.

4.3.1.2.1. Amor de Artur.

O relato de Ferrín céntrase, como xa se advirte no título, na procura que Artur realiza do amor, marcando xa unha diferenza importante respecto do relato de Sir Thomas Malory, de quen Ferrín se confesa debedor (Salgado e Casado, 1989: 196), cuxo título, *Le Morte d'Arthur*, enfocaba a atención na morte do rei, seguindo fielmente a tradición medieval da *Vulgata*. Todo o conto está imbuído de tradición celta, como sinala Lama (1997: 983) “as reelaboracións do noso autor son case sempre máis próximas á propia tradición celta que ás reelaboracións cortesás francesas”, e no relato Bretaña, Irlanda e Galiza figuran ser paisaxes dun mesmo país.

Neste relato aparecen dous mitemas entrelazados, o da procura do heroe e o da comunicación a través dos corpos. Este segundo será tratado con máis detemento no seguinte apartado. En canto á procura, o punto no que culmina a *queste* de Artur ten moito que ver co dominio do tempo que se apuntaba antes, no carácter calendario das figuras rexias do ciclo artúrico: O Rei que morre e que renace periodicamente.

A narración está dividida en dez capítulos, que corresponden cos escenarios por onde vai transitando Artur: o pazo, o mosteiro, o campamento, Francastel, praza de Conarán vello... Xa na primeira escena explícanse os desexos de Artur, que chora e salouca: recuperar a Guenebra e que Lanzarote desapareza. A traizón que ambos cometeran élle revelada “pola boca mesturadora de Galván” (AA, 13), e daquela, Artur coñece a dobre infidelidade da súa esposa e do seu cabaleiro máis leal. Así, Ferrín comeza o relato, co rei dirixíndose cara ao mosteiro vello de Dodro, onde a Raíña está presa, confiando en que, á súa chegada, xa estea arrepentida. Artur ía disposto a ofrecer o seu perdón, no entanto, contra todo prognóstico, a Raíña non só se nega a volver con el, senón que estala en cólera e aldraxa ao marido aboucado.

O carácter subversivo do relato ferriniano, respecto da trama clásica, xa se intuía desde o inicio, cando o cabaleiro Galván pasa por ser un miserable conspirador e falabarato, e remata de acadarse definitivamente no instante en que se nos presenta a unha Guenebra fóra de si: presa, entolecida, furiosa.

Pola noite, no campamento, Artur resolve consultar o asunto con Merlín e dirixe as súas tropas cara a Francastel, a pousada do meigo. Ao chegar ao castelo só ven, horrorizados, as torres destruídas.

A estancia que leva o número V consiste nun soño de Artur, onde se lle presenta Merlín e confésalle que el mesmo destruíu Francastel para non ter que recibilo e romper as leis de hospitalidade bretoa:

Merlín explícalle que destruíra Francastel no pasado pra non se ver obrigado a recibir nel a Artur e non ter que responder, en virtude das leis da hospitalidade bretona, ás preguntas do Rei sobre o por que dos amores de Guenebra e Lanzarote do Lago (AA, 22).

Merlín, so soño, tamén lle indica que busque a Roebek de Tagen Ata, que o poderá axudar e que é o seu irmán en sabedoría. Para atopalo, debe dirixirse á cidade de Conarán e agardar alí un signo inequívoco.

O escenario seguinte sitúase en Irlanda, no camiño entre Francastel e Conarán, no solpor. Esta paisaxe irlandesa parécese confundir coa da Galiza, mediante a combinación de topónimos:

Antes de o sol se pór, Rei Artur viu voar un bando de ciños sobre o Lago Espadanedo¹³⁸, e considerouno unha indicación de que as sombras desexaban que detivese alí mesmo a súa viaxe (AA, 23).

¹³⁸ Este lago parece ser unha translación da Lagoa de Antela, desecada en 1950. A Lagoa de Antela posuía tamén unha dimensión mítica moi significativa. A lenda aseveraba que baixo as súas augas estaba asolagada a cidade de Antioquía ou Lucerna, cidade que dispoñía de sete castelos e que foi inundada a causa dalgún pecado, ao parecer relacionado coa adoración dun galo.

Tamén se dicía que os mosquitos que alí había eran as hostes do rei Artur, agardando desta guisa polo retorno do rei. O certo é que hai indicios que apuntan a que estas lendas sobre cidades sulagadas pola auga, que tan comunes son na Galiza (Cospeito, Doniños, etc.) denotan unha filiación celta ou xermánica.

A imaxe dos cisnes, aves solares, esperta a lembranza de antigos temas medievais, como a lenda do cabaleiro do cisne, Lohengrin, fillo de Parzival. O crepúsculo sobre o lago revela “grandes pedras” que antes el non vira. Cando a luz solar se apaga, érguense os murmurios dos defuntos e, comandando unha *hoste antiga*, aparece o deus Dagda, que se declara protector do rei, proferindo unha exclamación: “–Chan eil càil ceàrr air Arthur!” (AA, 24), que se traduce como “–Non hai nada malo Artur!”. Dagda acode ao mundo dos vivos para apoiar a Artur, pero tamén lle advirte que tivo que vencer antes a Lug “que odia a Rei Artur e aos bretóns” (AA, 24). O deus Dagda, o principal no panteón irlandés dos Tuatha Dé Danann, preséntase cun exército de mortos –pois este deus é ambivalente e pode ser destrutor, pero tamén outorgar a vida, mesmo aos defuntos– para axudar a Artur e entregarlle tres “palabras”¹³⁹:

Dille a Artur tres palabras. A unha: que se vele de Galván, protexido de Lug, e que non escoite os seus ditos pois el móvese só por envexas de Lanzarote. A dúas: que siga ao pé da letra os consellos de Roebek de Tagen Ata. A tres: que as aves tornan sempre ao puño do seu amo (AA, 24).

Na praza de Conarán hai festa e o rei, coas súas mesnadas, camúflanse como marchantes. Séntanse nunha taberna, e alí repara Artur na grave dignidade dun cabaleiro, que contrasta coa troula imperante. O cabaleiro entoa fermosas cantigas de amor e tristura acompañado dunha cítola, despois de entregar un coello ao pousadeiro e pedir que llo cociñe para xantar. A música ten o efecto sobre o Rei Artur de lle lembrar poderosamente Guenebra e o seu amor apaixonado por ela. Cando traen o coello o cabaleiro rompe a chorar e Artur sente desexos de chorar con el. O cabaleiro marcha, pero un paxe vestido de verde achégase a Artur. Galván intenta impedilo, pero Rei Artur, lembrando as verbas do deus Dagda, segue ao paxe, sabendo que o guía a Roebek. Todo na morada de Roebek, nacido en Tagen Ata, é de cor verde, coma os

¹³⁹ Chamamos a atención de novo sobre o *poder da palabra*, constante no imaxinario ferriniano. Débese tamén sinalar a importancia do número tres, xa que son tres as palabras de Dagda e, como observa Lama (1997) o periplo de Artur tamén é tripartito.

estandartes do seu país (AA, 29), estandartes que poden facer referencia simbólica, mediante o color, á Grande Fraga, que era o corazón do país en *Retorno a Tagen Ata*.

Perante o vello mago, Rei Artur recoñece que vén non só coa vontade de coñecer a razón da infidelidade de Guenebra e por que rexeita volver con el, senón tamén porque a súa arela máis grande é recobrala. Ile explica ao mago que sospeita que. Roebek confirmalle que a escena do cabaleiro e o coello¹⁴⁰ vivida na praza de Conarán ten que ver *coa súa propia procura* e que é cifra da propia historia de Rei Artur:

–O cabaleiro que viches na pousada vivía moi feliz na súa terra. Con el tiña un seu fillo pequeno, a quen amaba sobre todas as cousas. O cabaleiro disfrutaba moito coa cetrería e tiña unha aguia ensinada que era a máis veloz e valente ave de presa que puidera ser no mundo. Un día, a aguia arrebatoulle ao cabaleiro o seu fillo e saíu voando, con el nas poutas, cara as montañas. O cabaleiro chorou moito a perda do ser que máis quería e, un día, paseando ao azar cun seu besteiro, viu como a que fora súa aguia daba caza a un coello. Desexoso de se vingar de quen lle roubara o fillo, ordenou ao besteiro que matase ao coello afin de deixar a aguia sen a súa presa. Así o fixo o besteiro e a aguia fuxiu velozmente ás alturas. Colleu o cabaleiro o coello e dirixiuse á festa de Conarán. Foi aí cando ti viches como entregaba o coello ao pousadeiro e como lle pedía que o adoviase. Cando este llo apresentou cociñado, o cabaleiro ollou pra el e *viu que o coello tiña os ollos do seu fillo*, o roubado pola aguia. Daquela chorou amargamente (AA, 28).

O mago explícalle que se trata dun *enigma*¹⁴¹, pero que el non llo pode desvelar, senón que a persoa indicada para iso é a esposa secreta de Lanzarote, Liliana de Escalot, que “dispersará as sombras do seu corazón” (AA, 29), cando a faga súa.

¹⁴⁰ Comer lebre e porco era tabú na antiga Britania (Graves, 2016: 391).

¹⁴¹ Tanto a simboloxía do relato, como pola importancia dos soños, semella que a psicanálise teña un papel importante na interpretación do relato, así opina tamén Moo Pedrosa (1999).

O penúltimo capítulo, en *Kaer Vydr*, o Castelo de Vidro, é unha ensoñación de Artur, profundamente simbólica, que para Elvira Souto (1990: 172) concorda co necesario recollemento do heroe en soidade, enfrontado ao labirinto interior. Na mente de Rei Artur plásmase o seu universo persoal e aparecen algúns personaxes cos seus animais totémicos: Galván aparece identificado cos corvos (quizais porque como se lle atribúe ao agoiro destas aves, anunciando a infidelidade de Lanzarote e Guenebra, anunciaba a inminente morte do Rei) a ave de Lugh, deus contrario a Dagda e á sorte de Artur e do seu pobo; o propio Artur asimilado ao Xabarín ao que deu caza para incorporar o seu valor duro e constante; e o cervo do bosque, co que se identifica a Merlín. Tamén visualiza o Graal, e sinte o silencio, as preguntas non formuladas. Pero, a diferenza de Perceval, Artur non cala, e inquire, e pregúntase “Por qué Guenebra fodeu con Lanzarote do Lago. Por qué é Artur o amator máis desgrazado, máis infeliz rei que o Rei Pescador” (AA, 31-32), e Artur chora e prega e cuestiona:

Pídelle á sombra do Rei Pescador. Pídelle a Peredur que recupere o Sinal, e resulte Percival, que procure o emblema poboado de sentidos múltiples e libradores. Por qué o Graal, o Graal. Por que nos é vedado, e permanecemos sen sabermos as cousas, e os froitos do Rei Pescador apodrecen, os animais salvaxes aseñóranse dos países, a harmonía do mundo é estragada: Guenebra, Gwenhwyfar, Guenièvre, miña amada que deches comigo en terra (AA, 32).

A perda de Guenebra é unha ferida real e non metafórica da que Artur está mancado, e nesta pasaxe proxéctase por primeira vez unha identificación da súa mágoa coas feridas do Rei Pescador, co antigo Rei Primeiro que propoñía Walter (2008a: 137), con Péleas, o rei *méhaigné*, e con tódolos reis feridos, espellos dos respectivos reinos devastados. Pero a ferida de Artur doe máis cás deles: el declárase aínda máis infeliz (AA, 32). Para Souto prodúcese en Artur unha transfiguración, purificado polo illamento ritual (1990: 174), de heroe solar a heroe nocturno (173), así como para Lama (1997: 982). Con isto exemplifica un dos pasos indispensábeis para o renacemento como heroe que xa se

mencionou no mitema da cadea: *a noite negra da alma*. Esta catábase, que segundo Elvira Souto se resume na imaxe do *labirinto*, supón para Artur:

a busca das raíces ocultas do ser, peregrinación interior en procura do outro que aninha no cerne inexplorado da propia identidade. Fechando-se en si mesmo, marginalizando-se do mundo exterior, o viajante prepara-se para penetrar no mundo labiríntico e nocturno (región privilegiada de todo o proceso de aprendizagem) dos seus mais profundos anelos (Souto, 1991: 125).

A décima escena transcorre na cámara da esposa secreta de Lanzarote, iluminada en vermello, onde Artur recupera as forzas perdidas, para posuír a Liliana, a través da invocación da caza do Xabarín, que constitúe o seu tótem persoal:

Artur lembra ao Xabarín [...]. Ao lembrar o tempo de ser novo e perseguir ao Xabarín que asolaba o mundo, Rei Artur entre no corpo de Liliana e a forza do Xabarín vénlle de novo e de novo sente o vértigo do empuxe a zorro e dentro cando Liliana rincha e podentemente regaña os dentes e racha a almofada carmesín con dedos de unlla corva. [...] O Rei lembra a morte do Xabarín, a perda da forza da besta brava, o derrube seu sobre as patas dianteiras e a tristura infinita do podente fociño contra a terra de Bretaña. Mentras lembra, a súa man percorre o lombo de Liliana cuberto de finísimo veludo de ouro, como o de Guenebra. [...] O Xabarín esváese na distancia do ensoño e os fochos semellan cobrar unha luz diversa que contén os espasmos do riso de Merlin (AA, 33-34).

Tralo encontro erótico, Artur confunde os ollos de Liliana cos de Guenebra e decátase de que ambas amaban a Lanzarote e tamén que Lanzarote amaba ás dúas e que “a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante” (AA, 34). Súpeto, *sabe*. Rei Artur comprende que todo ten sentido e que forma parte dun sistema que ata agora lle fora vedado entender:

O Rei sentía dicir que trompas e alaridos das batallas e o fociño do Xabarán e o metal de Escalibur non eran tan fortes, non eran nada en comparanza co amor de Lanzarote por Artur. Que Rei Artur era fogo que consumía os ollos de Lanzarote. Que Lanzarote procurara a Guenebra pra posuír nela, na súa carne de mazá ulente camoesa, a carne de misterio de seu señor Artur. Que Guenebra amara a Lanzarote porque amaba sobre todo e sobre todas as cousas a Artur e, posuída por Lanzarote, era posuída por aquel que máis cego amaba a Artur e a cegueira lle transmitía, embebedados ambos os dous de Artur (AA, 35).

A comunión entre personaxes a través do acto sexual forma parte do último mitema que se tratará nesta tese, no seguinte apartado, onde se abordará con máis calado. Porén, xa se pode relatar a secuencia mitémica que completa este crebacabezas: o conflito pai-fillo, o sacrificio, a *queste* e a comunión. Esta serie sucédese en progreso, desde o illamento, a dor e a morte que enseñoraban sobre o primeiro mitema, ata o último mitema no que a tendencia á comunicación e á harmonía domina ás personaxes.

No relato dáse a entender que Artur era alleo á paixón que tanto Lanzarote como Guenebra senten por el, e que ata o encontro con Liliána o Rei Artur non podía ser partícipe desa situación, para a que se ofrece o símil do lume:

Todo como o incendio dun mato no que tres fremosas faias ardesen de consún e non desen transitado o lume a un podente carballo que lonxe delas permanecía indemne (AA, 35).

E así, a través desta “toma de conciencia”, o Rei Artur acada o obxectivo da súa busca, porque atopa a paz interior e, ademais, a confluencia dos catro actores posibilita que Liliána conciba a Galaad, “fillo de Artur e non de Lanzarote” (AA, 35). O conto ferriniano diverxe tamén da historia da concepción orixinal do cabaleiro do Graal, que fóra levada a cabo polo engado de Elaine de Corbeine, a filla do rei Pelles, que se fixo pasar por Guenebra para deitarse con Lanzarote grazas a un meigallo que lle proporcionara Morgana. Así, a confusión que sente

Lanzarote no relato orixinal, trasládase na narración ferriniana ao Rei Artur. María Xosé Queizán parece anticipar a materia deste relato nun artigo publicado dous anos antes que o conto, na revista *Grial* titulado “A interpretación do mito do Grial”, fundamentado nas teses de Jean Markale, o que fornece unha idea da intensa elaboración que estaba a acontecer, daquela, cos mitos celtas en Galiza:

O reino adonde chega Percival é estéril e non ten vida e o Rei Pescador, o xefe da familia, xa non é executor. É un rei, un home, impotente porque a Soberanidade do reino, da Muller, lle fora usurpada pola violencia masculina. O Grial que brilla, (o sol, a luz que representa a Muller) pode devolverlle a potencia.

Resumindo os pasos de Markale na súa interpretación de “Búsqueda do Grial” son os seguintes:

A venganza polo sangue despois dunha acción violenta masculina que romperá o equilibrio do mundo e provocará a esterilidade do reino.

Impotencia do Rei que xa non pode gobernar.

Sacrificio ritual, xa sexa humano ou animal.

Petición de probas aos buscadores do Grial.

Personaxes femininos que pertencen ao mundo das fadas e guían aos participantes.

Raíña, Princesa que será quen dará a Soberanidade ao que soporte as probas.

A Búsqueda do Grial é a búsqueda da Muller. Quen encontra á Muller encontra o Grial. A lenda remítenos ao recordo do culto da antiga Deusa-Nai destronada polos deuses masculinos (Queizán, 1980: 486).

Seguindo as teses de Markale (1975: 22), que colocaban á muller dentro da civilización celta nunha mellor posición que noutras culturas contemporáneas a ela, a postura ideolóxica que adopta Queizán achégase moito tamén á hipótese que sostíña tamén Robert Graves dun momento de paso desde unha civilización matriarcal ao actual patriarcado. Esta conxectura tamén é sostida por Philippe

Walter, quen asigna un papel primordial no motivo da soberanía ás figuras femininas, sobre todo na lenda de Artur:

L'antique structure matriarcale des légendes celtiques explique en grande partie le rapport complexe qu'Arthur entretient avec les femmes. En fait, celles-ci détiennent les véritables clés du destin du roi et du royaume. Trahi, adulé ou abusé par les femmes, Arthur ne cesse de subir un destin qui est commandé par ces représentantes de la Nécessité. La relation d'Arthur et des femmes ne se comprend qu'à travers la mythologie des déesses-mères, créatures essentielles du monde celtique et figures tutélaires de la destinée héroïque (2008a: 151).

Esta temática celta, na que certas figuras femininas conceden ou retiran a autoridade, reflíctese tamén no imaxinario de Méndez Ferrín, como se verá ao longo da segunda parte desta sección consagrada á *Queste*.

Lama (1997: 985) repara acertadamente en que precisamente no relato ferriniano o rei Artur queda despojado da imaxe sedentaria de *rei faineant*. O Artur ferriniano afástase respecto da figura do rei cortesán, sentado no seu trono, desde onde dirixía os movementos dos seus cabaleiros, eponse en marcha xunto coa súa hoste. Isto non significa outra cousa que a aparente pasividade do Rei era símbolo e cifra do seu poder (Souto, 1990: 163) e que o dominio do seu reino residía precisamente nese estatismo maxestático. Por esta causa –porque ao perder a Guenebra, perde o poder, perde a soberanía– é pola que Artur *debe emprender a queste* el mesmo.

Esta conxunción triangular de Artur, Guenebra e Lanzarote, ou Tristán, Isolda e Marc, sería o trasunto dunha situación elemental na mitoloxía celta (Walter, 2008a: 167) que, malia a reinterpretación que na Idade Media se fai, traducíndoa a unha circunstancia comprensible nese tempo, no mundo celta sitúa á muller no centro mesmo da representación da soberanía, porque elas son a emanación da gran deusa:

Les relations conjugales mouvementées entre Arthur e Guenièvre s'expliquent par la prédominance d'un important schéma mythique qui transparaît dans le *Chevalier de la Charrete* mais qui fera aussi l'objet du grand roman en prose du XIII^e siècle. Guenièvre est l'épouse royale convoitée entre deux souverains: un roi terrestre et un roi de l'autre monde qui semble bien être, selon Ferdinand Lot, un roi des morts. [...] Tirillée entre deux mondes mythiques opposés (comme la reine Yseut), Guenièvre doit se partager entre deux époux: un roi de l'été et un roi de l'hiver. Au coeur de ce mythe se trouverait une justification originelle de l'alternance des saisons (Walter, 2008a: 155-156).

Preséntase unha concepción da “autoridade” compartida entre dous amantes rivais, logo, sempre incerta (Walter, 2008a: 168); concepción esta da que participa tamén Ferrín, como veremos na segunda parte deste apartado da *queste*, consagrado ás representacións femininas.

4.3.1.2.2. Guenebra e Lanzarote.

O conto “Amor de Artur” (AA) non é a última incursión de Ferrín nesta historia de busca e amor. O relato “Lanzarote ou o sabio consello” (1997b) consiste nun diálogo do que só se transcriben as repostas –utilizando o mesmo recurso que no conto “Botas de elástico” (ARR)– ofrecidas polo trovador que fora testemuña directa do amor entre Guenebra e Lanzarote. O que formula as preguntas, tratado de Monseñor, parece que pide consello debido ao seu namoro da esposa dun Príncipe de Escocia. Nesta variante da historia, atopamos unha serie de redundancias moi significativas co relato escrito en 1982. A primeira delas é que, de novo, Galván é o que anuncia a infidelidade ao Rei:

O Rei Artur foi sabedor da traizón, mercé ás artes mestureiras de Galván. [...] «Olla, Señor» –díxolle Galván a Rei Artur sinalando unha chan iluminada limpamente. Dúas figuras montadas ocupaban o centro mesmo dun círculo de chantos de pedra antiga. O cabalo negro del ollaba para a garupa do palafre ruzo dela. Lanzarote recollía un pano de seda das maos de Guenebra, quen, antes

de llo entregar, pasáralo polo peito, polo colo, polos beizos. Nun intre, o neboeiro tornouse a fechar e a escena foi borrada. Artur, horrorizado, tapou a face coas súas mans trémulas (Méndez Ferrín, 1997b: 400).

Nesta versión Guenebra segue sendo o pilar que sostén o mundo artúrico, “a trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401), pero Lanzarote é presentado como un mozo inocente, miúdo e nervoso, coa testa coroada de caracois roxentos, “non se atíña ao retrato do heroi” (1997b: 401), que contrasta coa circunspección da raíña, de quen se di que non ri nunca e que tiña por volta de corenta anos. O cabelo roxo será tamén característico do Tristán ferriniano. A descrición de Artur, como non, fai referencia ao oso:

Eu mal podería falar do que foi meu Señor, e voltará a o ser dos fillos dos países do Mar Derradeiro, sen me referir ao urso. Rei Artur era un carballo chapodado moitas sazóns, de corpo chaparrento, atormentado, nudoso. As maos do Señor do Noso Mundo eran cativas, rosadas, e exhalaban de contino arrecendo a pantano a marés baixas nas xunqueiras de Bretaña, onde o cagulo practica galerías fétidas na lama negra. Camiñaba o Rei sobre as patas de tras, coma un animal Urso, e, en canto tal, amosaba bondade, humanidade brutal, movementos doces e señoardosos ¡Bravo Rei Artur, completamente revestido sempre de Señor de Logres, de Gales, de Bretaña, de Alba, de Tintagel, mesmo ás veces da Galicia de Mailloc e de Ponthus! (Méndez Ferrín, 1997b: 401-402).

Pero agora as personaxes de Lanzarote e Guenebra se presentan case desmitificados, dun xeito máis irreverente que na anterior. Mellor que os torneos, a Lanzarote dáselle moi ben pintar nos muros, como un deseñador de *graffiti*. E a saia de Guenebra funciona como cortiña púdica un día que o narrador axexa á raíña tocándose en Castel Turnante. Ferrín faise eco da propiedade que caracteriza a Tintagel, rebautizándoo como Castel Turnante:

Entón desde o mar soprou a galerna, e Castel Turnante diu en xirar sobre si mesmo. Unha queixa aguda partiu da boca móbil da Raíña. Barréuseme o sentido no meu esconderixo; trousei co vértigo.

Castel Turnante fora un galano de Artur a Guenebra. Edificáralo un sabio de Constantinopla, a compás. A columna central da sala era de prata e, arredor, había outras vinteseite, estas de ouro. Sostiñan senllas parellas de meniños de marfín, cada un con seu corniño na boca. cando a galerna do mar bate contra o Castel Turnante, este xira vertixinosamente sobre a columna de prata, e, entón, os cornos soan, atronan, abouxan, de xeito conmovedor, encanto un neno olla para o outro e sorri coma se estiven todos vivos. Era Castel Turnante o sitio preferido por Guenebra para se retirar a soas, ás criptas súas de silencio e opacidade nas que non entraba ninguén. Nas que nin Artur nin Lanzarote entraron nunca (1997b: 403).

Walter sostén que Tintagel non é senón un lugar do outro mundo, unha variante da “Pedra que vira”, que se abre en dous momentos privilexiados do ano celta: Samaín, o primeiro de novembro, e Beltaine, o primeiro de maio (2008a: 111) e sinala que xa no *Tristán* de Bérroul atribuíaselle a este lugar marabilloso propiedades feéricas. É evidente que Ferrín xoga nos dous relatos con toda esta tradición fantástica medieval, en parte para subliñar os seus antecedentes literarios, e en parte, porque as peripecias das personaxes deixan claro que se trata de acontecementos do Outro Mundo.

Aproveitando a ausencia do Rei, pola caza do Xabarín, Guenebra manda chamar a Lanzarote e, estando el axeonllado diante, coa cabeza humillada, ela abre as coxas e estende as mans na súa dirección. Así, os seus amores duran sete meses, e Artur devén en Rei Pescador e a traxedia inunda o reino, como as augas dos lagos asolagaran as cidades pecadoras:

Foi entón cando Artur adoeceu e unha ferida que deitaba pus fedorento atormentoulle, aínda que cunha rara dor, a virilla. As xeadas, as meras, as treboadas disconformes, a sequía, asolaron as terras das xentes de noso, confundindo as estacións e perdendo as colleitas, mentres o fetos morrían no ventre das bestas, das vacas e das mulleres. Houbo chuva de sangue e os sapos

invadiron todas as igrexas. Cundiou a fame negra. A sardiña retirouse das rías e imperou o monetarismo e o ladroízo nos camiños. Rei Artur, privado da súa mao dereita militar que era Lanzarote e desposuído do basamento granítico dos mundos ou que diga Guenebra, foi o Rei Pescador (1997b: 403).

Tamén en “Lanzarote ou o sabio consello” resulta que este amor adúltero non é senón unha expresión da forte devoción que os dous amantes senten polo Rei Artur. Nesa conxunción de corpos e almas, na que cada amante buscaba no outro o rastro de Rei Artur, este último “só sentía amorosa decadencia que lle outorgaba un pracer que non ten nome e que nunca na súa vida tiña gozado” (1997b, 405).

Diluíndose as personaxes nese pracer extático, o seu universo remata. Lanzarote pérdese, a Raíña encérrase, e Artur –que percorreu sen descanso o seu periplo coma unha pantasma, para atopar a paz definitiva– morre “se é que non está durmido ou convertido en corvo deica o día que volte para redimir o ánimo escravo dos fillos destes confíns derradeiros” (1997b, 405).

No final do conto “Amor de Artur”, o Rei entra na cámara de Liliana disposto a tomala e sabendo, como sabe desde a vela da noite anterior, que, en forma dun paradoxo case místico, esa unión erótica vaille supoñer a morte. Así Artur invoca a enerxía do porco bravo que cazara para facer fronte con decisión esa última empresa que lle é reclamada, agora que cumpriu a súa *queste*, que non consistía en refundar unha Patria, como indica Souto, senón en

umha viagem circular pois o horizonte dos seus mais intensos desejos situa-se em todo o momento no centro mesmo do espaço de que é expulso e nunca na aspiraçom de construir um espaço novo onde poder reconhecer-se definitivamente outro (1991, 119).

Artur descubre así esa parte del mesmo que lle estivera vedada ata agora: el está chamado a ser un Rei inmortal e o seu cometido transcende calquera

empresa terreal. A alcoba de Liliana está iluminada en vermello¹⁴², porén Liliana non é violenta como Kelma ou Ano Jhoscoa, aínda que, sintomaticamente, si parece exercerse sobre ela, por certo, mentres Liliana é Liliana e non Guenebra “Artur remata e logo é ela a que prorrompe en pranto e rabuña a res do Rei con ira que é clarín de afán obtido” (AA, 33). A primeira unión parece ser pola forza, garantida polo poder do animal salvaxe; pero a segunda, a que vai frutificar no que debe ocorrer: a concepción do fillo e a “morte” do pai, será a que se dá coa *transmutación* de Liliana en Guenebra (non se di se para Liliana se produce a transmutación de Artur en Lanzarote). Pero esa unión case sen palabras tamén denotaría o seu carácter de criatura marabillosa. Poderíase falar dunha asociación no imaxinario ferriniano da cor vermella cun ritual sexual de pracer e sacrificio masculino; ritual que, en palabras da crítica Elvira Souto, correspondería a unha renovación absoluta a través da *coincidentia oppositorum*, unha liturxia necesaria para a execución do *eterno retorno*, par volver ao principio:

Pola experiéncia da comunhom amorosa (significante maior de anulación dos contrários, de reabsorçom, síntese e cancelaçom da dualidade, de recuperaçom ritual e simbólica do acorde inaugural), o iniciante regresa ao ponto de partida (“Asi regresará onda ti mesmo, anunciara Roebek) (Souto, 1991: 128)

E Artur cumpriu a súa parte naquela engrenaxe que formaban os destinos del, de Guenebra, de Lanzarote e de Liliana para concibir un meniño de ouro, “que acadará o Graal” (AA, 35), para chegar á fin da súa procura, que era ficar en paz, atoparse a si mesmo, e para descansar da angueira circular que constituíu a súa *queste*, da que sería paradigma Odiseo (circular), nunca Eneas (lineal) (Souto, 1991: 119).

¹⁴² En vermello estaba tamén a sala da casa de Kelma, no relato “Os ollos de Kelma” (POH), cal santuario dunha deusa devoradora. Tamén Pete-lau entra na casa vermella de Ano Jhosco (POH), e alí atopa a morte, a mans dunha bestializada Ano.

E, baixo a doce cantiga silandeira de Liliana, Artur ficaba dormido fondamente, porque aquel castelo era Avallon e Liliana a fada que gardará o seu soño milenario até que os días da ledicia cheguen de novo ás terras do occidente do mundo nas que as pedras e os silencios atribulan os nosos corazóns escravos, os nosos corazóns escravos (AA, 36).

Esta imaxe contrasta coa noción do Rei Artur, que no “Prólogo” á novela de Carlos Reigosa, *Irmán Rei Artur*, escribe Ferrín, e que remite directamente a unha concepción política desta personaxe, que Ferrín fai comparecer –igual que fixera con Percival– desde a espesura do bosque, co distintivo de que este, Artur, vai armado de espada, cun algo eternal no seu aceno:

E agora xa é hora de que Carlos G. Reigosa ceibe a brida e de que o potente paladín ispa a espada e de que a folla prorrompa en lóstregos cegadores e de que saibamos que ela, a espada, é Excalibur e o xinete, que xa esporea o cabalo para se perder na selva de faias coma tal Brocelianda ou Esmelle ou Grande Fraga ou Devesa da Rogueira, o xinete, si, meus amigos, non pode ser outro que o Rei Artur, señor oculto e desexado. Señor, Artur, das patrias asoballadas ó occidente de Europa, sempre o será. E o señor do corazón dos galegos, foino sempre (Méndez Ferrín, 2001: 27-28).

Dito isto, resulta sorprendente que en “Amor de Artur” non se subliñe tanto a faciana política do rei Artur, en aras de destacar o aspecto amoroso. Ou a *queste* de Artur ao longo do relato ferriniano pode representar algo máis que a busca do amor, a recuperación de Guenebra? Tanto Souto como Lama inciden tamén na posibilidade dunha lectura política de “Amor de Artur”. Lama contempla a existencia dunha significación colectiva:

A pescuda íntima do rei Arturo, ademais transcende o individual e adquire unha significación colectiva en canto a transformación introducida por Ferrín na evolución dos acontecementos impide a destrución do reino das versións medievais e dignifica a orixe de Galahad o elexido para conducir o seu pobo á

salvación, sen renunciar á esperanza no retorno do rei, que dorme ese soño orixinado ao converterse a dor en pracer e felicidade (Lama, 1997: 985).

Lectura política que para Souto tamén é factible operando coa substitución do suxeito individual por un colectivo, operación da que se tiraría un obvio sentido nacionalista:

Interpretaçom que nos leva a ler a aventura crepuscular do velho rei, cujo último alento vital fecunda o ventre da mulher/terra re-encontrada, como proposta, sugestom ou convite a iniciar esse processo renovador em que há de apagar-se necessariamente a antiga –e já definitivamente estéril– esperança para que o reclamado projeto novo poda por fim emergir (Souto, 1990, 175).

Tratándose dun texto de Ferrín, é necesaria a interpretación política, emporiso cabe resaltar que esta pode darse nun determinado nivel de significación do relato, o que non desautoriza de ningunha maneira outro tipo de interpretacións. É tamén evidente que certos trazos do Artur mítico que se tentou bosquexar ao principio deste apartado permanecen no fondo da historia ferriniana. Asóciase á súa figura (sobre todo cando vai asociada a Merlín) os símbolos animais do oso e o xabril, animais que, segundo Walter, supoñen no mundo celta a soberanía guerreira e espiritual. O incesto do Rei con Morgana desaparece do relato –non así o desexo (AA, 32)– e tamén Ferrín fai que Galahad sexa o seu fillo, é dicir, parece unha operación de engrandecemento de Artur e de dignificar o final mítico do Rei, que se presenta como solución non ás desgrazas do reino de Logres, senón –en ambos textos– á escravitude que derrama a nosa sociedade. Así os textos ferrinianos parecen prometer unha ledicia futura que chegará ao acordar o Monarca do seu sono, unha felicidade que, parece ser, xa existiu no pasado, xa que chegarán “de novo”¹⁴³.

¹⁴³ O renacer periódico de Artur, ao meu modo de ver, estaría relacionado co último mitema do *hieros logos*, *hieros gamos*, *hieros mitos*, cuxa explicación comenza retomando este relato, xa que parece tratar, noutro nivel significativo, de transcender a morte, do renacemento do autor en cada lectura.

até que os días da ledicia cheguen de novo ás terras do occidente do mundo nas que as pedras e os silencios atribulan os nosos corazóns escravos, os nosos corazóns escravos (AA, 36).

Ferrín identifica como elementos opresores “as pedras e os silencios”. As pedras poden facer referencia aos muros da cadea¹⁴⁴, pero tamén ás inxurias, como a que lle lanzara Guenebra na cela de Dodro “Voa, coma unha pedra de intención asasina, a touca real contra a testa de Artur” (AA, 16). A ausencia de preguntas ante a marabilla do cortexo do Graal pode ser unha das manifestacións deses silencios, pero tamén o mutismo, a incomunicación. E como prescripción contra tanto mutismo e illamento, paradigma da soidade, os textos de Ferrín ofrecen unha resposta: a comunicación, a comunión, a volta da viaxe que traza o símbolo da espiral, porque a “viaxe”¹⁴⁵ non foi en van, supuxo unha transformación.

4.3.1.3. Tristán o Roxo: unha epifanía do lume.

A inclusión deste relato no corpus traballado da tese responde ao interese que presenta en canto que reelaboración da materia artúrica, e tamén en canto aos datos que pode achegar en relación coa composición do imaxinario ferriniano. Evidentemente, esta inclusión non responde de ningunha maneira á súa influencia no sistema literario, que é, por agora, case nula, debido á súa publicación tardía e marxinal para o público de literatura galega. O texto debeu ser escrito entre 1956 e 1957 (Villanueva, 2010: 79), como case tódolos contos que conforman o libro *Percival e outras historias*, que era onde estaba destinado a ser publicado; dito volume sae do prelo o 6 de febreiro de 1958 “escasos meses despois da súa entrega” (Villanueva, 2010: 78). Finalmente, é atopado por M^a Dolores Villanueva Gesteira nos arquivos de Francisco Fernández del Riego, e

¹⁴⁴ Podería ser unha referencia ao poemario *Longa noite de pedra* (1962) de Celso Emilio Ferreiro.

¹⁴⁵ A lectura é unha experiencia moi próxima á viaxe.

publicao coa aquiescencia do autor, xunto cun artigo crítico sobre o relato, en 2010, na revista *Grial*.

Así e todo, a súa lectura en clave mitocrítica achega interesantes conclusións que consolidan algunhas ideas que se veñen defendendo ao longo deste traballo, como a significación simbólica das cores na obra ferriniana ou a subversión ferriniana dos textos clásicos.

Como os dous anteriores, o relato “Tristán o Roxo” presenta unha forte impronta celtista, con mencións non só a personaxes da Materia de Bretaña como o “vello Sire Parsifal”, senón tamén con referencias a “decorados míticos” que remiten a ela: a caza da cervo branca, a loita contra a sombra de Arcalus e contra o xigante, a xuntanza ao pé do crómlech de Sr. Sei... E ademais presenta alusións menos insistentes, pero non por iso menos interesantes. A evocación da tradición clásica latina faise en relación á “cervo da deusa Diana” (Méndez Ferrín, 2010: 88), e ao nome de Galatea, que é o nome que lle apón ao cabalo que cabalga o heroe. A mención de Parsifal conecta co universo mítico xermánico e celta, como celta é a cita do deus Lugh. Aínda que tamén fai mención á mitoloxía xermano-escandinava a través de Hindegunda, e mesmo á literatura medieval, vencendo Tristán ao opoñente de Amadís de Gaula, Arcalus; e indo armado coa espada Escalibor. Tamén se fai referencia a topónimos, algúns de Galiza co nome do cabalo do escudeiro, que se chama Irixoa, ou a cervo branca de Carpir-Bertamiráns, esta última é unha vila próxima a Santiago de Compostela; e outros do norte peninsular, como o monte Aránburu (do euskera, “aran”, val e “buru”, cima) ou a terra de Lliuia, que podería ser unha referencia ao territorio da Cerdeña, cuxa fundación é atribuída a Hércules.

Respecto ao nome do pai cabería destacar que Ferrín usa a forma adoptada por Wagner para a súa ópera homónima *Parsifal* e non a de Wolfram von Eschenbach, *Parzival*. O apelativo de Galatea, –nome que simplemente indicaría a brancura da montura, que coincide inicialmente co animal do relato, mais que ao lle montar enriba Tristán, cambia a cor vermella e tamén que é un cabalo e non unha egua, como cabería esperar polo nome– podería facer referencia á estatua que confeccionara Pigmalión, pero máis posiblemente é a esposa obrigada de Polifemo –ciclope que mata ao seu namorado Acis–, e que será nai dos pobos gálata, ilirio e *celta* (Grimal, 2009: 210). O nome de

Hindegunda remite ao *Waltharius*¹⁴⁶ poema en latín, posiblemente escrito durante o reinado de Carlomagno (Florio, 2009) e inspirado na tradición oral xermánica. Esta historia, polo visto, é unha derivación da *Saga de Hildir*, na que Haganón é o pai da moza, e a loita a morte entre pai e amante faise eterna, por mor dos feitizos de Hildir, quen sería capaz de resucitar aos mortos. Esta mesma historia é relatada con variacións na *Gesta Danorum*, de Saxo Grammaticus, e parece ser que esta loita, que pode ser entre guerreiros rivais, pero tamén entre pai e amante, non se trata senón de restos dun mito que ilustraría a loita entre a luz e a escuridade.

Pois ben, Xindegunda e Parsifal son os pais de Tristán nesta historia, que é relatada por un mozo chamado Moure –o esquema lembra bastante ao de “Lanzarote ou o sabio consello”, relatos separados por máis de corenta anos– a petición dun estudante que se identifica como Lainn. Lainn sería o alter-ego de Méndez Ferrín, que asinara como Laín Feixó os primeiros relatos publicados en *Litoral*, e esta asimilación situaría ao escritor no rol de receptor da historia. Así, temos unha narración enmarcada dentro do diálogo, de novo, a *mise en abyme*.

Tal e como se indicou nos subapartados dedicados a Percival e Rei Artur, o número tres parece ser unha constante no decorado deste mitema. Igual que ocorría no conto “Percival”, o relato consta da narración de tres aventuras que transforman a Tristán no heroe que volve á súa terra natal, despois de “cinco¹⁴⁷ veces cinco anos” (2010: 85). Estas empresas parecen ter como fondo a loita

¹⁴⁶ A lenda de Hindegunda –nome que parece estar máis en relación con Xindegunda e con Waltari– é menos notoria, polo que parece oportuno facer unha pequena aproximación, porque quizais parte da súa historia estea tamén reflexada no relato. Respectando as posíbeis vacilacións que adoitan presentar os antropónimos medievais, sobre todo os máis antigos, relátase no *Waltharius* que Hildegunda (diferentes transcripcións que parecen produto das vacilacións habituais dos textos medievais: Hiltegunda, Hildir...), foi unha entre os príncipes e princesas que moitos reis entregaron a Atila, como mostra de submisión. Hildegunda e Valtario, que foran cativos do rei huno desde a súa nenez, namoran e foxen cun tesouro. Haganón, que tamén fora cativo de Atila, axuda ao seu irmán menor Guntario, que debece por lles tirar o tesouro. Valtario vence a tódolos guerreiros de Guntario, e este decide atacalo ao mesmo tempo que Haganón. Os tres fican feridos, pero ela cúraos.

¹⁴⁷ O número da hierogamia, unión do principio celestial (o número tres) e da *Magna Mater* (o dous) (Cirlot, 1997:336).

entre a luz e a escuridade, simbolizadas nunha oposición constante entre as cores, normalmente, a branca e a negra, entre as que Tristán se acha circunstancialmente. A proclamación como “Tristán o Roxo” prodúcese, aínda na súa terra, ao atopar un vello nigromate, Pocusk, que lle bate co caxato, sendo aínda doncel. O caxato tiña a “vertude de dar ardencia e valor na persoa que malla” (2010: 85), nese momento, Tristán:

escomenzou a poñerse bermello e a ceibar labaradas pol-as orellas, pol-o narís, pol-a boca e pol-as suas partes; púxose tan bermello e tanto que o vello Pocusk díxolle ao marchare:

–Ti serás nomeado “o Roxo”, Tristán “o Roxo” (2010: 85).

O mozo é armado cabaleiro no crómlech¹⁴⁸, baixo a luz do luar e da Grande Ursa. A primeira das andanzas, como non, transcorre cando Tristán e o seu escudeiro penetran nunha mesta fraga e, malia topar cunha caveira que levaba escrito con sangue o aviso: “Recúa, pasante, que ista é terra de Arcalus” (2010, 85). Malia a advertencia, cabaleiro e escudeiro seguen avanzando polo bosque primordial no que as raíces dos castiñeiros se retorcían coma brazos de polbo e as polas dos carballos se arredaban ao seu paso. A foresta escura é caracterizada como un lugar horrendo de confusión, no que ecoan ouveos e trebóns, equiparable a o caos infernal, caracterizada, como é natural, en verde, pero con toques azuis, cor que no imaxinario ferriniano denota, segundo se vai constatando, violencia e crueldade, só iluminada por Tristán:

O sol arretirouse, pro as chamas que ceibaban meuseñor Tristán, alumaban o camiño. O bosco fervía en horribes imaxes: Caras verdes, sen dentes, fedentas; mulleres pintadas de azul, con pernas rompidas; beizos somidos e bocas castanas; lama cheirosa de ludre; lobas con seos de doncela;

¹⁴⁸ Círculo de pedras, que correspondería coa Táboa Redonda (que podería ter funcións de dolmen-calendario) do Rei Artur. O tempo parece ser un motivo importante, posto que o heroe anuncia que botará fóra “cinco veces cinco anos”, unha fórmula multiplicadora en base ao número cinco.

homes co peito aberto, en pura chaga e alí vermes revoltos; un individuo marelo, grandísimo, con cara de boi manso, a gargallar e a cuspir sóbor do cabaleiro, do escudeiro e de Galatea e Irixoa, os seus cabalos (2010: 86).

Tristán, iluminando as tebras, chega ao castelo negro e funesto de Arcalus, quen se manifesta como unha sombra que venceu a dous mil cabaleiros que ten “empanados en mortalla branca” (2010: 86). Tristán, encomendándose a Xpisto, a Iseu e a Pocusk, loitou en brillo contra Arcalus resplandecendo en branco cegador contra as labaradas do Roxo, “un flameaba e outro lostregaba” (2010: 86). Mediante esta loita, que vence Tristán, e que lle reporta douscentos cabaleiros para a súa hoste, pois os liberados quéreno seguir, prodúcese a primeira distinción entre o lume vermello do heroe e a lucerna branca¹⁴⁹ do, posiblemente, anxo caído.

A segunda aventura de Tristán acontece estando el só, pois a compañía do heroe se atopaba a cincuenta leguas de distancia, cando perseguía “o tímido fuxir da cervia branca de Carpir-Bertamiráns” (2010: 87). Mentres fuxía dos brados do cazador, a cervia “carpía”:

–Ai, meu Deus! Meus lílios da chaira...!

E as estrelas respondíanlle por tras das nubens:

–Ai, ai lílios brancos!

E a cervia voltaba a dicir:

–Roseiras de brancas rosas, brancas froles da chaira, meu Deus,...!
Estreliñas brancas e lampantes...., volvoretas tremendo no aer..., meus irmáns:
A cervia branca de Carpir-Bertamiráns vai morrer... (2010: 87).

¹⁴⁹ A luz branca parece simbolizar a luz do outro mundo (a tradución de Arcalús podería ser “luz antiga”). Tamén pode representar o sol negro, do que se falou máis arriba, do que, cabe a posibilidade, sexa un eufemismo por inversión, é dicir, encaixe dentro dos esquemas antifrásticos do imaxinario, no que as cores branca e negra sexan as dúas caras da morte: o castelo é negro e as mortallas dos cabaleiros mortos, brancas.

A cervia branca é para Graves (2016: 541) o equivalente do unicornio que perdurou na tradición popular e nos romances medievais como símbolo do misterio; a súa brancura contrasta coa negrura¹⁵⁰ de dous corvos, que, seguindo a Tristán, requiren o corazón da presa. Cando o cazador cae sobre ela para ferila, descobre que a cervia pereceu a causa do medo, o que lle fai proferir unha curiosa exclamación de sorpresa: “–Pol-o Can Exipcio! Se xa está morta!!” (2010: 87). Nesta pasaxe é inevitable lembrar o poema “A fuxida de Loog”, de *Voce na néboa* (1957), seguramente coevo do relato, que tamén *podería morrer de medo*:

Era na selva de Esm,
baixo o agarimo de todol-os encantos
–gnomo por cada fungo,
espiña en cada frol–
e fuxía Loog, o cervo,
ergueita a testa e o fouciño espetado no vento.
[...]
–Fuxe..., fuxe..., ninguén te val xa.
Non vel-o bosco?
Non ois as suas azas de medo?
Si..., o teu remedio é fuxir,
que se pararas...,
viria o longa ronsel que marcaches nos fentaes, de redobre,
e cinguiríache o colo,
constrinxiríache o peito...
O teu longo i estreito ronsel sería como unha anaconda,
–sabes?–,
Esmagaríate e deixaríate morto,
Morto no esaito final da túa fuga...
[...] (Méndez Ferrín, 1957, 9-10).

¹⁵⁰ De novo o contraste que remite ao Outro Mundo, entre branco e negro, dous mundos que se contraponen.

As demandas imperiosas dos corvos, irreverentes coa fermosa criatura morta, incomodan a Tristán e mátaos coa baesta, enterra a cervo branca e constrúe un dolmen enriba. Na laxe da mesa, guinda os cadáveres dos corvos, como unha ofrenda. Cando reencontra á súa tropa, explícalles que “nunha terra de frores e avelaiñas morréuseme unha cervo. Queixarvos comigo” (Méndez Ferrín, 2010: 87). Moure, o narrador intradiexético, informa de que a compaixón que amosou o heroe pola cervo foi o que lle salvou a vida, posto que era a cervo mesma da deusa Diana (Méndez Ferrín, 2010: 88).

Aínda que Moure insinúa que Tristán protagonizou nese longo tempo moitas andanzas, a última que se relata corresponde á vitoria do cabaleiro sobre un xigante, que asolara o reino de Lliuia, antes de secuestrar á princesa Waltari, cuxo nome podería facer referencia á devandita historia do *Waltharius* (Villanueva, 2010: 81). O cabaleiro e o seu exército atravesan unha terra “toda desapareñada, coas colleitas ardidadas, a facenda morta, os homes quebrantados e as mulleres chorosas...” (Méndez Ferrín, 2010: 88), e ao lle pedir razón dela a un vello, este contestoulle:

–Ista é a razón de Lliuia i eu son o seu rei Guid Amglai. Ti, cabaleiro, vella terra ardidada e o gando podre abaixo os aboítores, porque un xigante nomeado Xozjha arrasoume todo (o vello choraba) e levouse á miña filla (o vello choraba aínda mais) i eu estou só..., e a miña xentiña igoal..., si, meu cabaleiro, estou só e probe, só e probe..., pero a miña xentiña aínda mais (Méndez Ferrín, 2010: 88).

O heroe infórmase de que este xigante¹⁵¹ habita nunha cova da serra de Aránburu, unha serra negra, cuberta de neve verde, que fumega fume verde. Diríxese alí cos seus catro adaís Oiáa, Trugkatch, Endeschjú e Ruvira, e malia recibir advertencias dun xílgaro pousado nun cardo e dunha pomba branca desde unha oliveira, entran na gruta, onde escoitan as inxurias que a doncela

¹⁵¹ O xigante rodeado de verdura podería remitir ao Cabaleiro Verde, o rei do acibro, personificación do solsticio de inverno (Graves, 2016: 269).

destina ao xigante, que ao verse rexeitado, dispónse a matala. Tristán intenta disuadilo, pero o xigante porfía e o heroe rompe na dura pel de Xozhja tódalas armas da súa compañía. Desarmado, o Roxo acaba coa vida da ogresca criatura:

espetou os ollos no corazón de Xozhja e atravesoullo, deixando un cheiro a carne queimada; pro antes xa lle puxera ao roxo a pel metálica e xa lla derretera nun bó anaco. O ogro caíu pesadamente e cuspiu unhas augas marelas nas que andaban a nadar estranas larvas, despois fíxose de corpo antre espasmos, abondoso e mais tarde ficou quedo i emporcado. Asin matou meuseñor Tristán a Xozhja, Endechnjú, o de corpo de urso e barba de xena, desatou a Waltari e mirouna nos ollos, e nos labres, e despois montouna diante dil no cabalo. E voltaron de Arámburu (Méndez Ferrín, 2010: 89).

Tristán despídese dos seus catro xefes, agradecéndolles a súa lealdade e firmeza, desde que foran liberados de Arcalus, porque, “canso e rico”, desexa retornar á súa terra. Todos deciden volver con el, porque declaran non ter patria. Todos, agás Endechnjú, que desexa casar con Waltari, porque así apalabrou con Guid Amglai, o vello rei. Tristán propina a Endechnjú unha vergallada no rostro. En varias ocasións como a que se acaba de relatar, Tristán compórtase dun xeito, cando mínimo, descortés e, incluso, algunha vez dá a sensación de se conducir dun modo brután e salvaxe, como un heroe egoísta e ambivalente, pois ao mesmo tempo que concede, aldraxa. Ao desencantar aos cabaleiros que tiña cativos Arcalus, manca a outro deles no rostro, esta vez, cunha das súas esporas:

–Querédesme seguir pol-o mundo?

–Si!!

Un vello adiantouse coa testa branca e os ollos afundidos:

Eu teño cen anos, Tristán, non podo seguirche..., non teño forzas...

Tristán tirou un pé da estribeira e feriuno na face coa espora:

–Non queres vir, cadelo? Dis que eres vello... Dasme noxo, cadelo!
Cadelo! Cadelo! Douche o castelo pra ti, vive nil hastra que morras.

–Gracias, gracias, Tristán..., saberei vivir nil..., eu fun rei noutro tempo.

E namentres o vello limpaba o sangue da fronte branca, meuseñor
berraba á súa oste.

–Adiante, cabaleiros! Adiante!! (Méndez Ferrín, 2010: 86-87).

E finalmente Tristán volta á casa, e no crómlech de Sr. Sei agardábao seu pobo. Tristán atopa a Parsifal e a Xindegunda xa vellos, e axeónllase diante da raíña:

Iseu a virxe, que estaba toda de branco e coroada de rosas.

–Dixen que habia voltar, falou il.

Os ollos azues dela puxéronse húmidos, os beizos pregáronse tremecidos; despois, il, todo besta e salvaxe, bicoullos. O pobo de Kil-Mas acramou á sua raíña e ao seu novo rei (Méndez Ferrín, 2010: 89).

Podemos afirmar que esta versión de Tristán sen Iseu –que non leva o nome da “Isolda xermánica”, senón a translación francesa do mesmo (Villanueva, 2010: 80)– non ten nada que ver co relato mítico, bardante os nomes adxudicados á parella do heroe e mais da raíña. Tristán, lonxe de presentarse como un cabaleiro amante, destinado a un destino tráxico, móstrase como unha especie de *bersérker*; é un guerreiro destemido que ten dúas caras e que así se manifesta en cada unha das súas aventuras: unha cara brutal e, por veces, descortés; e outra compasiva, mais non tenra nin donda. Nesta última pasaxe incídese en que a raíña é Iseu, o que evoca aquel argumento que se expuxo antes, de que a soberanía na obra de Ferrín, igual que na cultura celta, está asociada á sucesión feminina.

Quizais a intención do autor é a de presentar un relato arrevesado que dea a impresión de estar deturpado, xa que fai un uso –sobre todo da reputación

das personaxes– moi confuso, para presentármonos unha narración que mestura elementos tirados de distintas tradicións europeas. Algúns destes elementos teñen máis ou menos coherencia tanto en función do propio conto, como en relación co arquetipo ao que fan referencia, así, Arcalus corresponde bastante coa personaxe de Arcalus o encantador do *Amadís de Gaula* (que secuestra a Oriana, etc.), e por contra, o propio Tristán non ten moito que ver co seu antecedente.

Non se esqueza que esta versión da historia de Tristán está relatada por Moure, personaxe difícil de clasificar, cualificado como “moinante tolo” (2010: 84) quen afirma que foi o propio Tristán quen lla explicou, de primeira man, baixo o piñeiro onde morreu Rolán, xurando que é certo “inda que Lugh me corte a lingua coidandome mintirán, direi por sempre xamais que foi de certo” (Méndez Ferrín, 2010: 84). Lugh é o equivalente a Hermes no panteón celta, polo que é o deus protector da palabra, da comunicación, pero tamén da confusión e o engano. En canto á maneira de ser de Moure, é complicado adscribilo á luz ou á escuridade. Por unha banda, o feito de ser “relator” –e, quizais, “creador”– da historia, confírelle un status positivo, non obstante, Villanueva advirte da recorrencia deste mesmo nome na novela *No ventre do silencio*, un nome que, segundo a investigadora, “ten trasunto real ao tratarse dun policía secreto moi temido nos anos de Ferrín nesta cidade” (2010: 82). No relato de Tristán, ademais da función parabárdica que lle é asignada a Moure, el mesmo defínese como unha brétema, como unha pantasma, ¿quizais a do fascismo?, entón, ¿non será o seu relato un calote?:

–Pois eu son Moure, unha néboa espesa que galoupa pol-os vales de Europa... Calquera cousa e..., ladrón ás veces. –Ides parar moito tempo eiquí?

–Pois quizais un século..., ou o que queirades vos. Non son unha néboa coma as demais, o meu coor é azul... (Méndez Ferrín, 2010: 84).

Ademais, revélase a existencia da idea dunha “natureza imprecisa da vida”, que se reflicte nos cambios que se operan en distintos suxeitos ao longo

do relato: o propio Tristán, ao levar unha losqueada do vello nigromante,ponse Roxo; o cabalo branco Galatea, que ao ser montado polo heroe, cambia a vermello; ou na contradición da substancia de Arcalus, que aparenta tinguir todo de escuridade e negrura, mentres resulta que a súa esencia verdadeira está constituída por unha luz branca cegador.

“Tristán o Roxo” non é logo un relato de amor, nin de guerra, nin de palacios, nin sequera é un relato cortesán... é o itinerario dunha iniciación. Unha iniciación que, aínda que aparente estar moi lonxe da de Percival, presenta con ela certos elementos en común. Un destes elementos comúns é o feito de que ambas se desenvolven en tres episodios. Mentres Percival penetra no bosque-templo para loitar cun animal fabuloso, Tristán debe afondar nas tebras da foresta para se enfrontar cun ser demoníaco, como Arcalus. Percival descobre a ignominia do mundo na “loita no chao”; Tristán non consinte que os corvos se alimenten dos desposos da cervia branca de Carpir-Bertamiráns. Mentres Percival, na súa última saída, encara o dilema enigmático do amor e da identidade, Tristán, que saíra da casa co amor resolto, pois quedara prometido a Iseu, libera con facilidade a un “reino arrasado” por un xigante. Porén, o percorrido de Percival e Rei Artur parece estar enfocado cara ao descubrimento de si mesmo, a unha procura da identidade individual, que os excede –en canto que figuras heroicas, logo en certo modo soberanas– e que remata tamén por irradiarse ao eido colectivo. E aínda que tamén está inzada de símbolos, a procura do relato de Tristán o Roxo non se manifesta transcendente, o heroe parte sendo heroe xa desde un principio, e semella que o único que desexa é a experiencia da aventura *per se*, razóns estas que, quizais, fixeran ao escritor desbotar este relato de *Percival e outras historias*.

4.3.1.4. O heroe iniciático: a procura e o eterno retorno.

O sistema literario galego sérvese da Materia de Bretaña¹⁵², normalmente, polo carácter diferencial respecto do resto da península, sobre

¹⁵² Zarandona (2007) analiza o fenómeno da utilización da Materia de Bretaña en Galicia, Catalunya e Euskadi como de interés para a comprensión do proceso de construción nacional.

todo de Castela, para acentuar a nosa filiación cultural a unha parte de Europa que se quere celta e atlántica, e que ficaría contraposta á cunca mediterránea. É dicir, a Materia de Bretaña funciona, na literatura galega, como elemento diferenciador da cultura hexemónica; a Materia de Bretaña separa Galiza de España, aglutínana no seo das nacións celtas e funciona, daquela, como un elemento identitario cultural que sostén dun xeito implícito o relato da identidade nacional.

Basicamente Ferrín traballa con este modelo, pero non se limita a usalo como un mero soporte político, senón que, volvendo ao símil musical, é quen de tocar esta partitura de moitos modos, extraendo dela tódolos matices e todo o cromatismo que a fixeran celebrada. A literatura ferriniana está impregnada toda dela, e o autor emprega con conciencia e maestría os distintos niveis simbólicos que a tradición bretona xa detenta de seu, adaptándoos e desenvolvéndoos cando convén para dotar ao seu discurso do que debe posuír a alta literatura: infinidade de niveis de significación. Aínda que mantén o obxectivo da procura das súas personaxes; se na *Quête du Graal* o obxecto non era outro que o *coñecemento* (Gallois, 1972: 74), este ratifícase nas distintas versións ferrinianas do motivo da procura.

En canto ás tres figuras analizadas agora, cabe constatar que todas están guiadas, en maior ou menor medida, polos motivos da procura e da iniciación e que todas elas aparecen fortemente vencelladas nalgún aspecto coa soberanía territorial. Ferrín insiste na recorrencia –aínda que sexa como decorado de fondo da trama principal– do motivo do *Roi Méhaigné*, que personifica a relación de interdependencia do “rei” coa “terra”, por tanto, da imposibilidade de redención perante a imperfección e o pecado que denotan as feridas incurábeis que suscitan unha interpretación da orixe de todo desequilibrio e mal nun asunto que ten unha causa, senón sexual, polo menos *xenitiva*: se fose relacionada coa linaxe, a cuestión estaría na transmisión da soberanía; se non, estamos ante a imposibilidade de progresión no tempo, no que o ciclo debería recomenzar periodicamente. Tamén son recorrentes as referencias a *un tempo mítico* en relación coas tres figuras. A epifanía de Percival instáurase o primeiro día de xullo; o primeiro día de calquera tempo é un día auroral. Dagda maniféstaselle a Rei Artur “a noite do principio do ano”, que, evidentemente, se refire ao ano celta,

posto que é en Samaín cando os dous mundos, o de Aquén e o de Alén, se poden comunicar. Tamén en “Lanzarote...” se menciona que Castel Turnante só xira dúas veces ao ano, os días dos solsticios. E as aventuras de Tristán, que malia non estar marcadas por unha efeméride concreta, duran “cinco vegadas cinco anos”, o número do *hieros gamos*, do matrimonio místico (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 291).

Tristán, que das tres aparenta ser a figura menos complexa, constitúese nunha epifanía do lume, posto que desde o principio ata o final, en todo momento, se resalta a súa calidade ígnea. Pero non parece tratarse dun lume sexual, senón máis ben dun lume “purificador”, activado pola cotoada da madeira do caxato de Pocusk. Segundo Durand, a palabra *pur*, pureza, en sánscrito xa significa *lume* (1992, 195). Á luz deste lume purificador adquire sentido o encontro coa cerva de Diana, a deusa que se mantivo virxe e pura e nos seus altares as Vestais manteñen acendido o lume. O lume tamén é intelixencia, é un agasallo divino:

le feu serait ce «dieu vivant et pensant» qui, dans les régions aryennes d’Asie, a porté le nom d’Agni, d’Athar, et chez les chrétiens de Christ. Dans le rituel chrétien le feu joue encore un rôle important: feu pascal, feu conservé pendant toute l’année; et les lettres mêmes du titre de la croix signifieraient «Igne Natura Renovatur Integra» (Durand, 1992: 197).

O lume de Tristán sería, daquela, un lume de purificación, que serve para facerse “digno de”; se isto é correcto, cabe preguntarse, ¿facerse merecedor de que? Pois todo apunta á soberanía, encarnada no personaxe da súa prometida, a raíña Iseu, que o agarda máis estática e inmóbil que os resto (os pais están máis vellos, pero ela non) nunha paréntese temporal, como unha Penélope non pretendida. Porque *Iseu xa é raíña* cando el marcha, xa detenta a coroa, e cando el chega das súas aventuras, ela “está toda de branco e coroada de rosas” (Ferrín, 2010: 89). Así, o dereito a ser rei viría concedido, tanto neste relato como no de Artur, máis que pola liñaxe feminina, pola súa *presenza* que, como se viu,

recolle tamén un esquema mítico celta, que se abordará no apartado dedicado ás representacións femininas.

Pero tamén a historia de Tristán é unha historia circular. Simbolizada na xuntanza do pobo no crómlech do Sr. Sei (¿"sei" do verbo "saber"?), Tristán sae e regresa ao mesmo punto, máis rico pola viaxe, igual que no poema *Ítaca* de Konstantin Kavafis¹⁵³, con moitos vasalos, despois de loitar con valentía contra o mal, superando aventuras como probas de que merece o trono, pero chega ao mesmo lugar de onde partiu e a única diferenza é que agora "o pobo de Kil-Mas acramou á súa raiña e ao seu novo rei" (2010: 89).

O motivo da *circularidade* xa se sinalou na última saída de Percival, na que se indica que "tódolos primeiros de xullo –tal día coma hoxe– Percival resucita pra namorar unha rapaza fremosa" (POH, 23). A mesma circularidade que se percibe no percorrido orbital de Artur, que buscaba "recobrar a Guenebra; recobrar a Guenebra. Non só saber; posuíla de novo" (AA, 27).

Todas tres historias parecen privilexiar a presenza deste número. Tres saídas son as de Percival, tres aventuras, as de Tristán, tres axudas recibe o Rei Artur. No número *tres* Durand advirte unha revelación da tríade, como xa se resaltou no apartado dedicado a Percival, que se presenta como unha suma dramática de diferentes fases, como o esbozo dun mito teofánico da totalidade (1992: 329), da que Hermes tamén sería unha representación e que coincide co simbolismo do 3 (recuperación da unidade, división e reconciliación dos contrarios):

¹⁵³ Para Rodríguez Fer (1990) tanto o poema de Kavafis como "Hereux qui, comme Ulysse" de du Bellay comparten con "A un meu fillo" (*O fin dun canto*, 1992) a mesma visión da viaxe iniciática. Ademais observa que: "Xa o poema "Triste Stephen" de *Con pólvora e magnolias* alude a estas viaxes cun sentido claramente iniciático, aínda que referíndose máis ao lector (Stephen-Ferrín) que a os protagonistas literarios daqueles." (Rodríguez Fer, 1990: 245). A diferenza do poema do grego, que está dirixido ao viaxeiro nun tempo presente, o de Ferrín destínase a "un fillo", é dicir, ao futuro, adoptando un ton introspectivo e testemuñal, que Araguas (1995, 28) tamén advirte. Moralejo (1999: 531) tamén incide no fenómeno da recuperación da identidade, ao volver á terra natal, como lle ocorre a Ulises.

Tamén Lillo advirte o poema "Ítaca" como "hipotexto no confesado pero abiertamente deducible" (1997: 283) do poema "A un meu fillo" (*O fin dun canto*, 1992) que califica como "la composición máis hermosa de la poesía gallega basada en *La Odisea* como viaje" (1997: 283), e ademais sinala, en virtude do determinante "un" no título do poema, que "el hijo anónimo de Ferrín no es sino un doble de él mismo" (1997: 283).

Toutefois il est remarquable que dans ces représentations la figure humaine de la déesse puisse être remplacé par un simple bâton, comme dans le caducée ou la porte des lions à Mycène. Nous pouvons dès à présent remarquer que le caducée est l'emblème d'Hermès, lui-même prototype du Fils, de l'hermaphrodite (1992, 329-330).

Segundo se puido constatar Percival, Artur e Tristán representan tres aspectos ben diferentes da iniciación. A de Tristán o Roxo sería unha iniciación bastante reducida ao aspecto guerreiro e aventureiro, ou, polo menos, na que este cariz prima abondo, enfocada a ser digno de exercer a soberanía. No relato de Percival, parece primar a identificación do heroe co escritor, pero tamén co mesmo bosque, é dicir, trátase da construción da identidade. Na historia do Rei Artur –ou historias, se tamén se conta co relato de “Lanzarote ou o sabio consello”– o obxectivo desta procura queda exposto máis abertamente: no relato articúlase unha verdadeira *quête* en pos do coñecemento e da transcendencia. E este coñecemento é de tal índole que non pode ser revelado por ningún mestre, nin sequera por un deus como o propio Dagda, que só pode ofrecer a súa axuda mediante pistas e consellos; nin por Merlín, que destrúe Francastel para non “ter que responder” a Artur e só ousa aparecérselle en soños; nin por Roebek, que lle concede a indicación definitiva de Liliana de Escalot, o seu destino final, pero tamén a súa propia historia cifrada no enigma do cabaleiro e do coello.

A culminación da *queste* é o coñecemento, unha *sabenza* provinte do propio suxeito, dun exercicio de traballo sen acougo, de reflexión, de introspección e tamén de intuición. Porque Artur inquire. Artur procura respostas. Artur, antes de chegar ao destino, garda vela, como gardaban os cabaleiros a noite antes de ser armados, é dicir, a noite antes de ser iniciados. E, nesa garda, Artur abesoura a necesidade da traizón cometida polos seus amadísimos Guenebra e Lanzarote, vítimas dunha paixón que semella necesaria e inevitable, tan revirada como a de Tristán e Isolda. Todos tres, Guenebra, Lanzarote e Artur, parecen ser manipulados polo *fatum* coma monicreques, para maior gloria do último; son tanguidos por un destino imperioso, para que Artur reflexione, para

que chegue a comprender e poida encetar a súa nova etapa de Rei, como aquel Rei Primeiro que morre e renace eternamente, nun ciclo que se repite inexorable.

4.3.2. As personaxes femininas. Representacións herméticas.

É difícil permanecer indiferente ante as personaxes femininas que poboan a ofra ferriniana, pois a gran maioría delas están dotadas dun extraordinario dinamismo respecto das masculinas, dinamismo que autor presenta de xeito consciente. A afirmación de Ferrín “Narda c’est moi” (Salgado e Casado, 1989: 234) confirma esta proxección da subxetividade do autor a través dalgunhas das súas personaxes femininas, que secularmente (Durand, 1992: 263) se relacionaron coa impresión espacial dun continente (a patria case sempre se representa con trazos feminizados) ou con expresións sensoriais primarias do repouso, que Bachelard detectara tamén na imaxinación telúrica dos escritores.

Só no seu primeiro volume de contos (POH) pódese rexistrar un inventario de personaxes femininas extraordinarias, rechamantes e singulares das que algunhas, incluso, transcenden a natureza humana. Moitas destas representacións flutúan entre as múltiples caras dos arquetipos femininos máis estendidos (como o da meiga ou o da *femme fatale*) e personaxes que parecen representacións privativas do imaxinario do autor (como poden ser Els Bri ou Adosinda).

Este mitema da procura adquire, nas personaxes femininas, unha particular solución ao conflito, que se viña planteando nos mitemas anteriores, inzados de mortes e sacrificios. Estes danos e ruínas, é dicir, a desesperanza que emanaba daqueles mitemas involutivos, son transgredidos e reelaborados nas personaxes dos heroes bretóns¹⁵⁴, nos que se supera aquel catastrofismo do mitema inicial e se instaura unha perspectiva desde a que se pode enxergar a ilusión do eterno retorno. Con todo, a mobilidade e o dinamismo do eterno retorno confúndense na estabilidade, na inmutabilidade do círculo perfecto. Son Elas, as personaxes femininas, elas, nas que está preservada a memoria, os saberes arcanos e a soberanía, as que están chamadas a ser as axentes catalizadoras desa trampa estática e labiríntica: a simple presenza destas

¹⁵⁴ Nos que se representaban conceptos como a soberanía e o tempo cíclico (ver capítulo 4.3.1)

personaxes promoven a *espiral*, o movemento verdadeiramente expansivo que coaliga a liña e o círculo.

Igual que ocurría coas figuras heroicas, examinadas á luz da mitocrítica, certas personaxes femininas achegan unha visión máis rica do imaxinario do autor., ao reparar nas interesantes manifestacións redundantes, distínguense basicamente tres tipoloxías principais, que constitúen os tres subapartados que se relacionan a continuación:

- 1) Personaxes que se transforman fisicamente. A mutabilidade dos seus corpos remítennos a seres sobrenaturais que encarnan, por unha banda, a capacidade de *adaptación* a novas situacións—o que equivale á posibilidade de transformar algo que parece inalterable, como pode ser o corpo— e por outra, máis próxima ás manifestacións medievais, a representación dun poder *soberano*, asociado a un territorio ou a unha liñaxe.
- 2) A meiga. O estereotipo desta personaxe recae normalmente en representacións de mulleres maduras ou xa anciás, que viven soas e posúen coñecementos que os demais ignoran. Estas mulleres poden funcionar como *transmisoras deses saberes* (como acontece coa personaxe de Fría Hortensia, no relato homónimo) ou non (como Mamnek Kleines, en “Familia de agrimensores”). Cando son representadas como mociñas, o estereotipo desprázase da “meiga” á *femme fatale*, como en “Medias azuis” (ARR), quedando as bruxas despoixadas daquel aspecto “benéfico”, case maternal, que tiñan as vellas e adquirindo unha dimensión violenta, necesaria para a reivindicación da súa *dignidade* e a autodefensa.
- 3) A investigadora. A meirande parte das personaxes ferrinianas que aparecen inmersas nunha procura, se exceptuamos os heroes, son femininas. Este arquetipo ferriniano está en estreita relación tanto co arquetipo do heroe —en tanto que esta personaxe tamén *pregunta*—, como co mitema que se analiza no último apartado, o da *comunicación*, posto que, aínda que a mensaxe se atopa no texto, é preciso que haxa alguén disposto a lelo e a interpretalo. Daquela estas personaxes que *inquiren*, que buscan e que actúan, representan ese pulo necesario para que a *evolución* se produza.

4.3.2.1. As melusinianas: a soberanía territorial.

A consideración do corpo é síntoma do cambio do imaxinario diúrno ao nocturno (Durand, 1992: 229). As mudanzas de forma remiten ao réxime antifrástico, no que priman símbolos da inversión e da intimidade.

On peut dire que la antiphrase constitue une véritable conversion qui transfigure le sens et la vocation des choses et des êtres tout en conservant l'inéluctable destin des choses et des êtres (1992: 232-233).

Daquela, para o fundador da mitocrítica, no seo da antífrase (Durand 1992: 247-268) estaríase a producir unha transfiguración no nivel de significado desas personaxes que cambian de forma pero sen modificar un destino contra o que non se pode loitar.

Ferrín relata transmutacións moi suxestivas, que se efectúan no corpo de certas personaxes. Estas personaxes adoitan ter algunha característica que revela a súa adscrición animal, que en ocasións aparece xa como un trazo expreso, como é o caso de Nhadron (POH) ou da muller-mantis (POH), personaxes explicitamente teriomorfas. Existen outras figuras, como Lorelai (POH), na que esa animalidade só se deduce a base de sutís insinuacións. Philippe Walter (2008b: 150) baseándose sobre todo nos exemplos da literatura medieval, afirma que estas personaxes femininas posuirían claras raíces melusinianas¹⁵⁵, que, desde unha óptica mitocrítica, cabe interpretar como representacións do poder soberano asociado a unha liñaxe ou a un territorio:

Si Mélusine possède un tel pouvoir, c'est parce qu'elle incarne, comme toute fée celtique, le principe même de la souveraineté. Elle représente la

¹⁵⁵ Tamén se pode considerar imaxe da "Mère Louise", proxección do inconsciente abisal, indiferenciado e orixinario, equivalente ao mercurio dos alquimistas que soe representarse cos trazos do vello Hermes, onde se vencella o arquetipo da ánima co do sabio antigo (Durand, 1992: 258-259)

première des trois fonctions indo-européennes qui a des répercussions sur les deux autres.

Vexamos como, no imaxinario ferriniano, parecen representar por veces un concepto bastante afín ao que sostén o Walter, sen deixar de lado a capacidade de suxerir referentes máis fondos e mistéricos.

4.3.2.1.1. “Nhadron” (POH).

Dous amigos –Jaccrú e Zabrate¹⁵⁶–, atópanse no alto dunha torre¹⁵⁷, tan alta que vían as nubes baixas. Alí o primeiro explica ao segundo unha historia de amor que lle ocorreu e que vén de lembrar. Estando un día só entre a xente, nunha soidade magnífica, Jaccrú *adiviñou* a Nhadron. Ao se xirar, viuna sorrindo e perfecta, vestida de branco, loira e cos ollos verdes. Ela estábao agardando. Cando lle chamou “¡miña pomba!” ela ponse tensa e prohíbelle chamala así. Levaban xa un tempo de namoro e aconteceu que foron de merenda. Ela estaba cansa e ponse moi nerviosa ao saber que era sábado e case daban as seis. Salaiou “como unha anduriña” (POH, 50) e marchou correndo: “–É sábado, é sábado! –berraba. Hoxe é sábado..., ai. ¡É sábado, vaite que é sábado... que é sábado, mamaciña! ¡¡Ai, ai, que é sábado!!” (POH, 51).

Despois daquilo a parella pacta encontrarse tódolos días, agás os sábados, día que Jaccrú non podía nin chamar por teléfono nin moito menos ir a vela “Púñame por pretexto que ao sábado tiña que visita-la nai” (POH, 51).

El sabe que é un falso pretexto, pero consinte, porque ama a Nhadron e “os seus ollos grises e o seu corpo de cerva” (POH, 51). Ata que un día o namorado decide saber que ocorre exactamente, pois síntese escravo dela. Na casa de Nhadron ninguén responde, o mozo tira coa porta abaixo e está ela na entrada, agardándoo. Agora ten os ollos e o cabelo negros. A moza fala:

¹⁵⁶ Zabrate aparece en *Retorno a Tagen Ata* como criado e espía de Ulm Roan, é quen lle proporciona a Rotbaf a clave “Vou a cas de Percival”, para ser admitida na Grande Fraga (85).

¹⁵⁷ Dunha torre imprecisa, sen nome, moi alta “as nubes véanse baixas por estaren tan elevados”. Se cadra a gran Torre Branca que preside a praza do mesmo nome, no conto “Os ollos de Kelma”.

–Si, os meus ollos non son agora grises, non son da cor da néboa. Agora están negros e o meu cabelo igual. Iso só é o principio. ¡Vaite Jaccrú! Vaite e todo será coma denantes..., e mañá voltarei a ser loira... (POH, 52).

O rapaz resísteuse, desobedece á orde e decide ficar alí. Entón decátase de que ela viste unha bata negra. Un espertador “vermello¹⁵⁸ e vivo coma un Satán” (POH, 52) soa, ás seis e media en punto, e mentres soa, prodúcese a transformación. Nhadrón encollía e abría os brazos, todo a un tempo. Cando parou de soar ela xa se convertera en corvo negro e saíu pola fiestra.

A transformación en corvo trae á memoria distintas evocacións. No cambio de cor de branco a negro podería subxacer o castigo de Apolo ao corvo branco, que o converte en negro por ser o mensaxeiro da traizón da súa amada Corónide (Ovidio, 1984: 540) Por outra banda, a contraposición entre a pomba e o corvo aparece xa desde o principio do poema de *Gilgamesh*, cando se narra o Dioivo; e ilustrando tamén o Dioivo, na Biblia nárrese unha situación parella: para comprobar se hai terra firme mediante a intervención de distintos paxaros, corvo-anduriña-pomba (que, por certo, seguiría á inversa a orde na que se describe a Nhadrón: pomba (50); anduriña (50) e corvo. Hai que subliñar que nestes textos antigos os córvidos non posuían as connotacións negativas que os lastran hoxe, senón, que polo contrario, eran mensaxeiros de certos deuses, por exemplo, son as aves asociadas aos deuses Lugh e Odín¹⁵⁹. A deusa celta da guerra é Morrigan e adoita representarse acompañada de córvidos, animais que tiñan a posibilidade de comunicar o mundo co trasmundo e aos vivos cos mortos. En corvo tamén se convertera o rei Artur¹⁶⁰, como lembra don Quijote. Outro

¹⁵⁸ A combinación do negro co vermello parece responder a unha simboloxía propia do autor, na que se relaciona a muller –ou a relación sexual- co perigo inminente, como se indicou antes (ver capítulo 4.3.1.2) .

¹⁵⁹ Durand (1992: 260) resalta tamén a resistencia desta figura primordial, como fada das augas emparentada con Morgana e Afrodita, fonte ás presións do dogma e da historia. Por moito que o cristianismo medieval tentou aplicarlle valores negativos presentándoa en relatos lendarios devaluada, ridiculizada ou minimizada, mantense asociada coa imaxe da Virxe Nai cos atributos de grande deusa lunar, reina do oceano, ou *stella maris*.

¹⁶⁰ “¿No han vuestras mercedes leído –respondió don Quijote- los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que comúnmente en nuestro

corvo ilustre da literatura é o do poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, no que tamén hai unha relación muller-corvo, pois o poeta sospeita que a presenza do corvo ten relación co espírito da amada morta. Se cadra, xa pouco ou nada ten que ver este corvo no que se transforma Nhadron cos “Feros corvos de Xallas”, de Pondal, todo e que tanto no poema decimonónico coma no relato ferriniano a escolla do corvo puidera significar a mesma vontade de xogar con simboloxía celtista.

Á hora de buscarlle un antecedente a este relato, débese destacar a proximidade do mesmo cos vellos contos de fadas, que para Philippe Walter (2008b: 24) son formas derivadas de antigos mitos, nos que, ao violaren unha condición prefixada, os protagonistas perdían a gracia que lles fora concedida, que neste caso sería o amor de Nhadron.

Philippe Walter (2008b) dedica un volume ao estudo dos relatos afíns ao mito melusiniano, que presentan unha estrutura máis ou menos fixa, nos que un rapaz atopa unha muller-ave (ou muller-peixe), coa que mantén unha relación amorosa a condición de que o mozo observe algún interdito (tabú) imposto por ela. A prohibición, como no caso de “Nhadron”, soe estar en relación co tabú de *ver o corpo* da muller en determinadas circunstancias. Na Idade Media, adoitaba ser o momento do baño, aínda que hai variantes nas que a importancia se despraza do corpo a unha prenda de roupa, normalmente de *pel*; ou nas que o veto se aplica sobre o nome, é dicir, algo que nunca se lle debe preguntar, seguramente en relación coas tradicións místicas como a Cábala, nas que o nome verdadeiro é unha revelación da *esencia*. Así na morfloxía do nome “Melusina” tamén se atoparían sedimentos do conglomerado mítico do deus Lug¹⁶¹ (Walter, 2008b: 28) e do xigante que encarna o xenio arcaico dun lugar

romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamiento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y su cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a éste haya ningún inglés muerto cuervo alguno?” (Cervantes 2005: 150).

¹⁶¹ Walter refírese aos traballos de Gallais, nos que esculcaba na toponimia e na hidronimia as pegadas do mítico. Así, o deus Lug (presente nos nomes de Lyon, Londres, Lugo, Luxemburgo) ten quizais relación tamén coa estirpe dos Lusignan (2008b: 28), na que Melusina, como xenio totémico local que é, encarnaría de xeito antropomórfico na soberanía sobre a terra (2008b: 12).

(2008b: 37-39), ao estilo de Gargantúa¹⁶². Neste complexo melusiniano tamén se reúnen os ferreiros míticos e a súa doenza das pernas, na que Walter detecta trazos do ser anguípodo e do demiúrgo mediador das técnicas ou do heroe iniciado, como Edipo (2008b: 80). O arquetipo da Melusina enmarca a historia de Nhadron, quen cada sábado tamén retoma a súa forma de ave (aínda que podería ser serpe, serea ou peixe), en todo caso, no fondo, ictiomorfa (Durand, 2004: 204).

O sábado é o día en que Melusina inverte o acto divino da creación: o que Deus desagregou, reunifícase a través da metamorfose dela, nunha recreación do caos primixenio, no que a animalidade aínda non estaba dissociada da humanidade (2008b: 223). No relato mítico é a nai de Melusina a que inflixe unha maldición e un don ás súas tres fillas Melusina, Mélior e Palestina. Para Walter é un resto da ideoloxía indoeuropea que Dumézil describira nunha tríade –na que a importancia é decrecente– formada pola Soberanía (que correspondería a Melusina), o Poder Guerreiro (asignado a Mélior) e a Fecundidade (propiedade de Palestina) (2008b:179-182). Esta ideoloxía trasladaríase na Gran Deusa, que sobre o substrato indoeuropeo, tamén se representaría en tres deidades ou tres persoas que conformarían unha mesma deidade (as tres irmás, unha Trindade). As tres propiedades da Gran Deusa que Walter (2008b, 210) cita en base aos estudos de arqueomitoloxía de Marija Gimbutas, ou os xa mencionados de Robert Graves (2016) que constitúen *A deusa branca*.

No celme do relato melusiniano, a interdicción é a que regula o mito (2008b: 217-219) e amosa distintas estratexias para denotar que se trata dunha parella asimétrica, composta por un home normal e unha muller sobrenatural. É ela a que dita a regra para se protexer, o tabú, porque é o membro superior nesta parella e esa norma está formulada para protexer o propio poder da formulante:

La femme, l’homme et le pouvoir souverain: tels seraient les pivots du mythe mélusinien. En effet, pouvoir masculin et pouvoir féminin s’y affrontent radicalement autou de la question d’une loi. Le mythe mélusinien raconte, en

¹⁶² Gargantúa é paradigma do xigante antigo e medieval, ancestro de Melusina, que é moito máis que un ogro caníbal, posto que presenta trazos peculiares que resumimos de modo esquemático: ten un aspecto híbrido, o don da metamorfose e, por veces, da profecía, e ademais encarna o xenio arcaico dun lugar (2008b: 37), o que leva a Walter a interrogarse “et si le géant était Mélusine elle-même?” (2008b: 49).

effet, presque toujours le passage d'un type de société dominé par les femmes (tant que l'interdit est respecté) à un type de société gouverné par les hommes. Il raconte souvent la défaite d'un matriarcat originel et le passage des sociétés ou stade patriarcal. L'interdit permettait à la femme d'avoir autorité sur son époux. Car imposer un interdit, c'est placer sous son autorité les personnes à qui cet interdit s'applique. Dans le cas de Mélusine, le pouvoir féminin triomphe tant que les prérogatives de la fée sont respectées. Par contre, dès que Raymondin transgresse l'interdit, le pouvoir des hommes reprend le dessus et élimine le pouvoir féminin (Walter, 2008b: 220).

No relato ferriniano, o amador de Melusina, ou sexa, de Nhadron, é Jaccrú. E, igual que lle ocorre a Raymondin, no relato de Jean d'Arràs, é abandonado para sempre pola deusa porque non respecta a prohibición. Porque, ao violar a norma, deveñen indignos do poder que elas lles confiren (2008b: 208).

4.3.2.1.2. "Mantis religiosa" (POH).

Este relato, incluído tamén no primeiro libro publicado polo autor a en 1958, ven a subliñar a forte presenza do onírico en case tódolos contos da colección: desde as posibilidades inquietantes das transformacións como a do relato que nos ocupa, ao desacougo que provoca o estado entre a realidade e soño dos relatos "O Suso" (POH) e "A cancela" (POH), ou calquera das situacións de fantasías medievais como a do propio Percival. Esta singularidade, o dubidoso estatus da realidade representada que caracteriza a narrativa breve ferriniana, atopámola dunha maneira especialmente destacada nestes relatos da primeira época. É neste ambiente liminal onde irrompen personaxes ou situacións a primeira vista inverosímiles, como, efectivamente, o é a aparición no terrado dunha muller-mantis. Así o conta o doutor Orl, na hora da sesta:

Estaba eu aquí, nesta mesa; lía unha revista e tiña sono; faguía unha calor espantosa, eran as catro ou catro e meia da tarde. Eu xa comezada a me quedar durmido cando Bei entrou de súpeto na habitación... (POH, 88).

Méndez Ferrín artella neste conto unha estraña evolución de insecto a muller. Con claras reminiscencias de *A transformación* de Kafka semella que estea a facer unha revisión subvertida do relato xa mítico, adaptando os sucesos a outra mensaxe “anosada”. Mentres que no conto kafkiano un home, Gregorio Samsa, se transforma nun escaravello, se é que antes da transformación non o era xa (pola súa vida, escrava do ambiente que o rodea, arrastrada, que provoca noxo), froito, quizais, dun tipo de carácter conformista cos xefes e submiso coa familia; no relato de Ferrín é unha mantis relixiosa (en contraposición á horizontalidade do escaravello, posúe unha figura ergueita, vertical, provoca medo, en lugar de noxo) a que se converte en muller, posiblemente impelida por esa vontade de superación que cita o doutor Orl ao final do conto, o que produce unha sensación de inversión do relato kafkiano. No relato de Kafka, o lector sabe quen é Samsa, non así a mantis: ninguén –nin personaxes nin lector– sabe de onde saíu.

Igual que na novela de Franz Kafka, son cinco as personaxes que poderíamos considerar activos aínda que no caso do conto de Ferrín non se dean relacións de parentesco entre as personaxes e o monstro. No relato kafkiano podemos contar co pai, a nai, a irmá, o xefe e o propio Samsa (mailos hóspedes, secundarios). Els Bri, Dr. Orl e o seu colega psiquiatra, o mordomo e a mantis (mailos enfermeiros, secundarios) son o elenco que compón o conto de Ferrín.

A maior parte do conto de Kafka nárrese dende a perspectiva de Gregorio Samsa, aínda que existan escenas que non pertencen exactamente á visión de Gregorio, o que magnifica esa sensación morbosa e claustrofóbica que destila o argumento do relato. En todo momento, o lector de Kafka ten presente que Samsa é un ser humano e que os seus sentimentos son totalmente humanos, de feito é o único personaxe que presenta trazos de verdadeira humanidade, resultando diso o paradoxo de como unha sociedade deshumanizada envilece ao individuo.

Ferrín sitúa ao lector nunha perspectiva de entomólogo (fría, científica, carente de toda emoción), anticipada polo discurso científico do Dr. Orl. Así, describe un feito que non só resulta sorprendente, senón que afecta directamente aos personaxes: o monstro cómelles o can e ameaza con agredir ao mordomo. Ademais o monstro non actúa humanamente por unha razón: non

parece que sexa humano. Nin sequera fala¹⁶³, o que sería un trazo de humanización. O lector, entón, non comprende á muller-mantis, non pode haber comprensión nin empatía.

Mentres *A metamorfose* remata coa morte de Gregorio e os personaxes quedan liberados da carga que supoñía para eles, e volven vivir no seu mundo que agora xa sabemos falso e sen amor; na historia da muller-mantis esta acaba ingresada nun psiquiátrico e os personaxes seguen a reflexionar sobre a súa existencia.

No relato de Ferrín o monstro, simplemente, “aparece”, igual que puidera ocorrer coa aparición dunha pantasma ou dunha virxe. O lugar onde se materializa é o terrado da casa. Existe unha contraposición espacial entre o despacho do Dr. Orl, onde os insectos están mortos (Carreira, 2007); e o terrado, no que están as mantis vivas nas gaiolas e é onde aparece a muller-mantis. Lembremos que o espazo aéreo é lugar da Melusina, en tanto que ave¹⁶⁴. Estas aparicións de seres estraños, monstruosos ou anormais son o preludio e a explicación de cambios importantes no sistema en que se producen. O Dr. Orl (é dicir, o científico, a “institución”) explica así este acontecemento, dando a clave de lectura –unha razón evolutiva– do raro suceso:

A natureza é un misterio. Eu son evolucionista e sei que o home ascendeu á súa outa postura dende estados máis baixos aínda que o dos insectos... Imaxínate unha barbantesa de vontade de superación extraordinaria que se fixera muller... que dun paso evolucionara a muller (POH, 90-91).

Respecto á fisionomía da muller-mantis, ábrese a descrición dicindo que non é unha muller como as demais. Alta e delgadísima. Ollos redondos e

¹⁶³ O poder da palabra, no imaxinario ferriniano, tamén é un trazo que eleva ao individuo. Os seres desprovistos de humanidade perden –se é que o tiñan- o poder da palabra. Así, no relato de “Fría Hortensia”, os guerreiros reanimados no Pote de Gradel non podían falar: “en realidade os homes mortos convertíanse en homes do Outro Mundo, por iso non falaban” (AA, 113).

¹⁶⁴ Lémbrese que Melusina é ante todo unha criatura híbrida, simultaneamente serpe, peixe e paxaro (Walter, 2008b: 207).

grandes. Rostro triangular, brazos longos. Esta descrición que fai Ferrín, por boca de Bei, responde a un prototipo de muller atractiva segundo o canon de beleza feminina en Occidente, e ata agora, ningún trazo denota nada negativo. O primeiro que se describe como anormal son unhas mans longas (nada que obxectar, mesmo soe parecer fermoso segundo o prototipo occidental de beleza feminina), tanto como o antebrazo (agora xa é unha deformidade importante) cunhas unllas longuísimas, que máis adiante definirá como “de ferro”: o monstro asoma aquí cunha túnica verde¹⁶⁵ en posición de orar.

O lector, logo de ver a pauta de comportamento do insecto, descrito previamente no relato, xa intúe o comportamento que vai ter esta muller. No intre en que o criado se aproxima confiado co fin de lle preguntar que fai alí, é cando ergue a cabeza, tremendo e amosa uns dentiños afiados e comeza a zoar “coma unha serpe” (POH, 89), debuxando no ar un xesto horrible. Non se volta dicir nada máis dela: agás no episodio co enfermeiro, onde case o devora; este detalle e o inicial achegamento do criado, poderían ser probas de que a súa aparencia, a primeira vista non é arrepiante e, ao revés do que soe ocorrer cos monstros, que soen ser espantosos, o que a fai perigosa sería o feito de non espertar desconfianza.

A maior parte dos monstros presentan unha parte parahumana, aínda que soen distinguirse dos homes por algunha característica peculiar, neste caso as mans deformes e a ausencia de voz. A mudez, xa que logo, sitúa á muller-mantis nunha coordenadas máis básicas que os humanos que a rodean, encaixando á perfección nas fauces do monstro ctónico que representa o “sol negro”, do que xa se falou antes e que para os celtas era antropófago e arquetipo das tebras e a morte devoradora (Durand, 1992: 94).

En parte humano e en parte animal, o monstro vén sendo usado tanto na literatura coma no cine en dous sentidos principais: un, como instrumento de reflexión sobre a “normalidade” que o envolta, desde a que xorde; e dous, como metáfora da imposibilidade de control sobre a continua evolución da natureza.

¿Que é este ser, senón unha variación do tradicional ogro? No *Diccionario*

¹⁶⁵ Emparentada cos xigantes, como o Cabaleiro Verde e o xigante ao que se enfronta Tristán, Melusina viste de verde, como o rei do acibro (Graves, 2016: 269).

ilustrado de los monstruos, Massimo Izzi asegura que é este, o ogro, nas súas orixes unha personificación da morte (Izzi, 2000: 364).

A mantis amósase violenta cos homes, pois non só intenta devorar un enfermeiro, senón que chega a comer o can da casa do Dr. Orl. ¿O comportamento da muller-mantis responde a un ritual ou é un simple reflexo instintivo do insecto? A descrición que se fai para ilustrar a conduta alimenticia destes animais está previamente esaxerada: os personaxes do relato presencian a devoración dunha araña e dun macho da especie, e ademais personificada, pois o macho é designado con termos tan cargados de significado como “noivo”, “namorado” ou “amante”, e asocia o canibalismo¹⁶⁶ nesta especie de insecto co pracer sexual (“a consumación, o sumo pracer sexual na femia barbantesa vén dado no tragar en bocadelas ao namorado”). O Dr. Orl resume a descrición do carácter da barbantesa así: “xa sabes que son crúas loitando e que manxan ós seus maridos”. Nembargantes, tal e como se nos explica no conto, a muller-mantis come indiscriminadamente.

O instinto de devoración está catalogado dende a teoría da psicanálise como unha das pulsións humanas máis temperás, necesaria para a evolución da persoa; pero socialmente o canibalismo derivou na devoración do tótem que viña sendo unha transposición do devanceiro, do pai primordial ou, o que vén sendo o mesmo, un símbolo de quen detén o poder. A matanza e devoración do tótem vai acompañada de ritos dionisiacos parafunerarios e escenificacións do dó mesturados con ritos festivos, nos que os participantes derruban e matan o símbolo do poder, polo que se chora; aínda que tamén disfrutan dunha renovación e repartición entre eles do poder abatido, pois a esencia do tótem pasaba a morar no sangue e na carne de todos eles, e incluso no deus ó que era sacrificado. Un exemplo actual, no que aínda se observan rituais que reproducen isto en parte, é o Entroido (matanza do porco, enterro da sardiña...) Este é o núcleo da explicación psicanalítica do totemismo, á que tamén podemos engadir

¹⁶⁶ A entomoloxía sostén que ese canibalismo está asociado á supervivencia das crías, e que non sempre se dá esta situación extrema, polo que a “explicación científica do Dr. Orl resulta estar bastante desvirtuada, para potenciar esa interpretación sexualizada e preparar ao lector para a aparición da muller-mantis, que se ten que ver, agora obrigatoriamente, baixo ese prisma.

o caso da Eucaristía cristiá, na que os adoradores beben o sangue de Cristo e comen da súa carne, nunha asunción da esencia divina.

Podería ser este un caso de ilustración das arelas de superación dende un estadio moi primitivo (insecto) a un estadio evolucionado (humano). Se o traspoñemos nunha alegoría sociopolítica, indesligable da obra de Ferrín, estaríamos ante unha das liñas principais (que abundará no volume *Crónica de nós*) que se vén denominando pola crítica coma “política-ficción” e na que o autor tenta explicar o cambio histórico como produto e consecuencia da vontade da persoa ou do colectivo, do que a muller-mantis podería ser unha imaxe posible. Tamén hai que incidir na cuestión escatolóxica, pois gran parte do discurso do relato dedícase a explicar o proceso de alimentación e reprodución destes insectos, no que se subliña o concepto de “asimilación” absoluta, xa que a mantis non só integra os xenes do macho, senón que tamén o devora. Dende a psicanálise, coa explicación da devoración, a González Gómez ve na obra narrativa de Ferrín –como ocorre na dos superviventes da Nova Narrativa– un “camiñar cara a creación dun novo mito, un mito que debe ser mobilizador” (1995: 411) como contrapunto dos mitos diferenciadores dos que se dispoñía ata o momento, coma a saudade e o celtismo. A busca dun contramito que nos represente como colectivo, nos explique, e nos impulse como pobo vai ser unha constante na narrativa breve de Ferrín. Formúlase unha cuestión que atinxe, daquela, á identidade nacional.

En relación, sobre todo, á narrativa fantástica, Italo Calvino (1994: 40) afirma que a racionalidade máis profunda implícita en toda a operación literaria debe procurarse nas necesidades antropolóxicas ás que aquela corresponde e que, no século XX imponse imponse un uso intelectual xa non emocional do fantástico: como xogo, como ironía, como chiscadela, e tamén como meditación sobre os fantasmas ou desexos ocultos do home contemporáneo (Calvino, 1995: 241). Ferrín fai unha revisión dos paradigmas tradicionais, xa que o monstro é de xénero feminino e actúa “monstruosamente”, é dicir, subvertendo os roles sexuais, en certo modo como a *femme fatale*, que Durand (1992: 112-114) asocia cos símbolos teriomorfos. Sen desexo reprimido ningún, quizais esteamos perante un prototipo feminino que “asimila” tamén a esencia do

masculino, unha especie de andrónimo¹⁶⁷. Sería un prototipo de rebeldía máxima do feminino, que se apropiaría de tódolos ámbitos, co que se abranguería unha inédita perspectiva de xénero na obra de Ferrín que resumiría o primordial feminino (quizais a deusa branca, a triple) suxerindo a superación dos conflitos edípicos mediante a pluralidade absoluta do mito hermético: como gran nai, que ensume o home-fillo no seu ventre; pero tamén sepulcro ctónico, o feminino que deglute o masculino cando é inútil xa para a fertilización.

4.3.2.1.3. “Lorelai” (POH).

A lenda xermánica da serea do Rhin que se espallou no poema de Heine, dá nome á protagonista deste conto, que comeza cunha fermosa rapaza que chega a unha vila en automóbil. Para na fonda da vella Aba Upseig, quen lle explica que xusto ese día cumpríanse tres anos do fin do reinado de Lorelai. Ela fora aia da princesa, que cando medrou e descubriu a súa extrema fealdade, mandou construír unha torre de marfil¹⁶⁸ de oito metros de altura, cun pequeno ventano por onde amosaría o único que tiña fermoso: o seu sorriso. Cando Lorelai sorría ao seu pobo, sentíanse engaiolados e admirados pola luz do seu sorriso. Só había saír cando un home llo pedise. Moitos rapaces viñeran, pero ao saberen das súas deformidades, marcharan de volta aos seus países. Ata que un día chegou un home embozado, que se chamaba Nesjklou Fael preguntou onde estaba Lorelai e, desde aquel día do que hoxe se facían tres anos, non se soubo máis. Lorelai desaparecera sen deixar rastro.

Mentres, chega outro automóbil, do que baixa un home, era Nesjklou Fael. Resultou que este home era o cirurxián que quixera curar a Lorelai Omj. Despois de dous anos de tratamento, casaron. A fermosa rapaza preguntoulle como podería Lorelai amosar ao seu pobo que era ela. Aba Upseig dixo que só co seu sorriso. Cando Lorelai sorriu “encheu toda a venta de lus” (POH, 59). O pobo recoñeceu a Lorelai raíña “da vila e dos trigos” e ao seu home coma rei.

Nesta historia que, aparentemente, é un conto de fadas, latexan ecos dos

¹⁶⁷ A relación con Hermes sería dobre: a Melusina e a androxinia.

¹⁶⁸ A torre de marfil é, claramente, un decorado mítico de POH que tamén aparece en “Os ollos de Kelma” e “Nhadron”.

míticos mesianismos¹⁶⁹, dos “retornos dos reis” que volven refeitos, renovados a impoñer xustiza ou a traer a paz. Do retorno de Arturo, da volta de Xesucristo, ou se cadra, no retorno do rei Aragorn, fillo de Arathorn ... a diferenza é que neste relato a retornada, a agardada, é unha muller. É ela, de novo, quen ten o cetro, a que ten o poder. Tamén ese (re)coñecemento de Lorelai malia a súa transmutación, a operación cirúrxica, que puidera ser entendida como unha mutilación en positivo, achégaa sutilmente ao prototipo de mutilación-sacrificio ritual do rei-sacerdote, no que Durand atopa unha marcada intención de subliñar unha vitoria momentánea dos demos, do mal e da morte (Durand, 1992: 351-352). O efecto desas mutilacións sería a transmutación do destino.

Da relación deste relato con outros textos poderíamos salientar o nome de Lorelai, o único nome “intelixible” do relato. Lorelai conecta coa lenda da serea que fai naufragar aos mariñeiros que viaxan polo Rhin, á que Durand asigna o papel de muller das tebras “l’ondine maléfique qui vient, sous l’aspect de la Lorelei, relayer par sa féminité ensorcelante le pouvoir attribué jusqu’ici à l’animal ravisseur” (Durand, 1992: 110). Velaí está de novo Melusina, amosando os seus aspectos máis negativos, encarnada agora nun arquetipo que para Durand ten asociacións moi claras:

Le dernier terme enfin ne serait autre que le double géant Morgan-Fée Morgane, cette dernière étroitement apparentée au serpent mélusinien. Morgane, Morge, Mourgue, Morrigan témoignent toponymiquement de l’importance de cette dernière phase divine. A la racine linguistique de celle-ci se rattacherait le *Morgen* allemand et le *mergere* latin. Rattachement tentant si l’on se réfère à l’iconographie de Mélusine «émergeant» de l’onde comme de l’animalité. Le dieu Mercure lui-même aurait une parenté beaucoup plus certaine avec cette racine *merg* qu’avec le *merx* mercantile, car n’est-il pas surnommé *Mercurius matutinus*? (Durand, 1992: 331).

A Lorelai de Ferrín non é unha serea, pero si aparece asociada á “ondas” que debuxan as longas pradeiras de cereal, ao ser abalados polo vento (POH, 55). Tamén atopamos algúns vestixios da animalidade de Lorelei. Antes da

¹⁶⁹ O final do conto [Amor de Artur] aparece o poder evocador da nostalxia cara ó futuro ideal que chegará algún día, presente na Materia de Bretaña e no “sebastianismo” (Lado, 1997: 25).

transformación, Lorelai asóciase especificamente aos grandes mamíferos marinos: “Non cabía máis comparación pra il que o de unha balea” (POH, 57); “Medráronlle uns seos coma de arroás” (POH, 57). Ao se realizar a metamorfose, Lorelai sitúase onde debe estar, posto que xa antes da operación, o seu sorriso descríbese no paratexto previo ao relato:

Fremoso o seu sorrir

coma un gran fato de bisontes brancos (POH, 57).

O sorriso resulta ser a súa esencia, posto que é o único que *permanece* no seu corpo do pasado, o único que tamén antes era fermoso. É dicir, que coa transformación, Lorelai recupera a *súa verdadeira forma*; e o seu feitío achégaa á familia dos grandes bóvidos (animais que pacen na pradeira dourada que rodea a vila, mecida polo vento, e trasunto das ondas do mar), e a unha representación da luz dourada. Pois, de novo, ao longo do relato se reitera a súa característica principal “sorría Lorelai coaquil sorriso aberto, fremoso coma un gran fato de bisontes” (POH, 57), ou “Lorelai sorriu por primeira vez na tarde, enchéndose toda a venta de lus” (POH, 59). Ademais, ao chegar á fonda, ela soa no seu automóbil, como unha valkiria ou unha amazona luminosa, todo este sistema de luz e de ruminantes reverbera nela, que se marca en grosa:

A **auriga**, bébeda de inmensidade e violencia, levaba firme a mao fina no volante. A fina mao, si, con dedos longos e **dourados**, coma a **mese** de arredor; o pelo era tamén **dourado** e o corpo outo e firme, de partes harmoniosas, igual que o ondear dos **trigos** baixo o vento (POH, 55).

Ademais a descrición do seu automóbil tamén fai referencia aos grandes herbívoros: “Pasaba o automóbel dela bruando coma un rinoceronte desbocado” (POH, 55); “era bela a máquina, lanzada ao gallope” (POH, 55). Este complexo do ecosistema herbívoro representa a Lorelai, como unha especie de antiga Gran Deusa:

L'histoire des religions nous montre sur de nombreux exemples cette collusion du cycle lunaire et du cycle végétal. C'est ce qui explique la très fréquente confusion sous le vocable de «Grande-Mère», de la terre et de la lune, toutes deux représentant directement ou indirectement la maîtrise des germes et de leur croissance. C'est aussi pour cette raison que la lune est classé parmi les divinités chtoniennes, à côté de Déméter et de Cybèle [...] C'est pour cela que la déesse lune brésilienne, comme Osiris, Sin, Dionysos, Anaïtis et Ishtar est appelée «mère des herbes» (Durand, 1992: 340-341).

A proclamación de Lorelai de “raíña da vila e dos trigos” (POH, 60) polo seu pobo, non fai máis que subscribir esta asociación coas colleitas.

Certos elementos relacionan este relato co resto da obra ferriniana. A presenza simbólica da torre (branca) de marfil, como detalle arquitectónico que xa se comentou respecto de “Os ollos de Kelma” e “Nhadron”; este espazo presenta valores ambivalentes, por unha parte cumpre a función de ser o espazo de illamento (en parte, cadea) e en parte, tamén é símbolo do poder, posto que é construída por orde de Lorelai e ela, como tódalas melusinas, é quen impón o “tabú” (non sairá ata que un home llo pida); ademais dende a torre ela exhibe o seu sorriso, grazas ao que o seu pobo a recoñece.

A vella Aba Upseig, clave na identificación da raíña, encaixa xa no arquetipo da “vella sabia” ao estilo de Fría Hortensia, pois posúe ese coñecemento que para outros está vedado: a verdadeira identidade de Lorelai. A personaxe de Aba Upseig, unha muller vella e sabia, posuidora de coñecementos que afectan ao colectivo, prefigura a imaxe da meiga

4.3.2.2. A meiga: a dignidade e a memoria.

Ao facer uso desta figura, asociada á cultura popular, Ferrín conserva certos trazos que xa a caracterizaban, como o feito de seren mulleres soas e independentes, que ademais adoitan posuír coñecementos que a maioría da xente ignora, e que tamén presentan unha certo grao de marxinalidade. A súa

condición marxinal agudízase canto máis misóxina e clasista é a sociedade. Esta condición de personaxe subalterno sérvelle a Ferrín para tomar partido e denunciar o asoballamento das clases populares por parte dunha oligarquía franquista, como acontece no relato “Eles” (ARR).

A personaxe máis achegada ao arquetipo da meiga popular sería aquela dona que os fascistas torturan e matan no na narración “Eles” (ARR), esta “meiga” comparte certos trazos coa protagonista do conto “Fría Hortensia” (ARR). As mozas que cortexan os protagonistas de “Medias azuis” reflexan o paradigma dunha composición de meiga tradicional, aínda que con ingredientes da tradición clásica, se cadra máis achegadas ao estereotipo dunha Circe. Por último, abórdase a situación da viúva Mamnek Kleines, que const A Lorelai de Ferrín non é unha serea, pero si aparece asociada á “ondas” que debuxan as longas pradeiras de cereal, ao ser abalados polo vento (POH, 55).

ituiría unha icona do arquetipo máis sutil que as anteriores, sobre todo na medida que se arreda da representación tradicional, pero que presenta tamén algúns elementos que a fan encaixar nesta clasificación.

A figura dunha muller sabia, soa, xeralmente entrada en anos, na narrativa breve ferriniana encarna o saber ancestral e esotérico do arquetipo universal da bruxa. En particular, no patrimonio cultural galego esta personaxe reviste un amplo abano de posibilidades e variantes –menciñeira, curandeira, adiviña, bruxa, naipeira, compoñedora, etc.– que denotan a frecuencia e o vigor deste arquetipo no imaxinario social, que se resume na “vella sabia”.

4.3.2.2.1. “Eles” (ARR).

Neste relato preséntase unha cuadrilla de fascistas que se dedican a aterrorizar á xente da súa zona, aldraxando e asasinando impunemente: “Certamente, os camaradas adoitabamos meter un bocado na boca despois de facermos limpeza na alborada” (ARR, 124).

Este quefacer forma parte da súa rutina ateigada de vaidade, enchedelas e alcohol. O narrador intradiexético forma parte do grupo, polo que o enfoque do relato se presenta parcial. A banda de falanxistas, Camisas Viejas “de antes do Alzamento” (ARR, 125) está liderada por Fernando Salgueiro, que ten sobre os demais do grupo un importante ascendente. Esta influencia lembra á relación

que ten o narrador co “Suso” (CF), tamén amigos desde nenos, no relato homónimo, que oscila entre admiración e temor. Aquela madrugada a cuadrilla viña de liquidar un grupo de obreiros do ferrocarril Zamora-Coruña, aos que odiaban especialmente, e, en particular, Fernando Salgueiro: “A Falange de Verín tíñalla xurada ás más besta do ferrocarril” (ARR, 124).

Paran en Bande a almorzar e repoñer forzas e alí o Conserxe explica que o seu fillo de 7 anos está doente comidiño polos piollos, que non había quen llos tirara. O pai sospeitaba dunha veciña, que tiña o fillo no ferrocarril, hoxe da CNT e fuxido “¡Fillo de meiga que xa era filla de meiga!” (ARR, 127), o Conserxe desatafega o seu ánimo:

–Xa ela, a bruxa, nos tiña envexa polo conto do meu traballo no Balneario, abaixo. Cando lle foi pedir a xerra de viño á miña muller, ela non llo diu. Xa estaba chea de a axudar a cada pouco. «Outro día. Deus te ampare», díxolle seica. En canto á veciña, aínda non saíra pola porta pra fóra cando o meu meniño escomenzou de laiarse e de trousar (dispensando). Non tardou en vira a piolleira. Ela botoulle o ollo mau (ARR, 128).

Fernando decide ir ver á meiga; e o Conserxe ratifica que lles ten envexa porque é pobre e por iso lles botou o “ollo mau”. O narrador, que coñece a Fernando, sabe que prepara unha “festa” (ARR, 128). Ao chegar a Gustimeaus, a aldea da meiga, entra na casa primeiro o Conserxe, que empeza a bater nela e aos poucos senten os berros da muller, que se revela como unha “cousa negra, confundíndose cuns farrapos de fume mesto que o vento fixera arfar pola cociña” (ARR, 129). Fernando arrédao dela e o narrador descobre a face da muller:

(...)pareceume que aquela cara limpa, aqueles ollos claros e abertos coma pratos, de medo e incertidume, non podían ser máis cós dunha boa muller. Levaba pano negro de cachirulo (ARR, 130).

Fernando non comparte a compaixón que sente o narrador pola muller e o barullo continúa. O narrador, observador pasivo do suceso, vai descubrindo a súa crencha dourada, a súa bela figura, aínda que debía roldar os cincuenta anos. Fernando propínalle co fusil un culatazo no bandullo e preguntalle polo

agocho do seu fillo, mentres lle tronza algúns dentes, ao meterlle o cano da pistola na boca. O Conserxe pídelle de novo que lle quite o mal de ollo ao cativo.

Ela tentou falar, si, pro da boca, moi deformada, só lle saían brúidos indescifráveis e unha especie de baba sanguinenta.

Levantou a muller unha mao, moi engordiño, mao que eu notei ser longa, fina e branca coma a dunha monxa de Chaves. Alzou o dedo índice. Todos ficamos en suspenso, coma fascinados. A muller seguía a gaguear e a expeler viscosidades. Logo moveu unha e outra vez o dedo, de dereita a esquerda e de esquerda a dereita, nun xesto que significaba negativa inapelábel (ARR, 132).

Fernando e o Conserxe insúltana:

A muller ollounos a todos. Un por un. Na súa vista clara eu vin simplicidade e unha tristura sen ribeiras, coma se o mundo todo se lle representase coma un horror naqueles intres. Non deixaba de proferir sons inarticulados. A boca infláralle máis (ARR, 132).

Fernando bota fóra da casa a toda a cuadrilla e plántalle lume. Suben no coche e póñense en marcha cara a Verín. Ao lonxe o fume da casa da meiga:

Logo vin como Fernando metía os dedos entre o pelo, desfacendo a costra de fixador que o mantiña ríxido. Todos fixemos xestos semellantes; desabotoamos as guerreiras, as camisas azuis, para rañarnos. Sentiamos un proído difuso na cabeza, no lombo, no peito. Dábanos o sol na cara.

Entón foi cando os piollos se apoderaron de nós outros para sempre (ARR, 133).

A meiga de Gustimeaus encarna a dignidade do pobo perante o abuso e a intimidación. É moi significativo que a última ollada dela estea impregnada daquela profunda tristura que parecía espertar en ela a visión –na cuadrilla fascista– dun mundo irrecuperable. A vella maldí aos “indignos”, e castígaos, antes de morrer a man deles, mandándolles unha praga que o narrador describe que foi “para sempre”, prerrogativa, a de enviar calamidades, propia de entidades divinas.

Do isomorfismo entre o ollo e a palabra¹⁷⁰ proporciona múltiples exemplos o fundador da mitocrítica, (Durand, 1992: 175) entre os que se poden citar o tantrismo, que admite a meditación tanto apoiada na contemplación de iconas divinas ou na recitación dos *mantras*, dos que Eliade destaca o arcaísmo, xa que son a un tempo a realidade simbolizada e o signo simbolizante.

4.3.2.2.2. “Medias azuis” (ARR).

A historia de iniciación que se narra en “Os ollos de Kelma” (POH) é simbolicamente a mesma que a do conto *Medias azuis*, na que dous rapaces van mocear con dúas xemelgas, que só se diferenciaban entre elas porque unha tiña unha mancha marrón¹⁷¹ nun ollo (outravolta a imaxe do ollo). A promesa de namoro vaise tornando, a través de signos inquietantes, mesmo góticos, nunha situación arrepiante. Aquí operan os mesmos valores de asociación e inversión entre o agardado (ventre-sexo-pracer) e o atopado (ventre-escatoloxía, e, finalmente, a morte eufemizada). Obsérvase que en ambos relatos tamén funciona un protagonismo dual ou do tema do “dobre”, pois os moceadores e mozas son dous. A diferenza estriba en que no conto de POH é só Kelma a que se transmuta de obxecto de desexo en monstro abxecto.

A casa das dúas mociñas arraianas de “Medias azuis” é percibida polos visitantes, nun primeiro momento, a través de sons, se cadra porque estes chegan no momento en que se pon o sol:

Logo, deseguida, houbo risos dentro, que era todo negro xa, na tardiña. Risos de raparigas frescas, como nos eramos mozos curros, e acendéronse un, logo dous guizos, e chantáronse nas paredes de cachote. E o lume da lareira foi aumentando. Pasen, pasen –dixeron as gorxas lindas. Senten, senten –insistían elas. E aínda veu unha e prendeu un candil de carburo e púxoo derriba da artesa.

¹⁷⁰ Se trata de la misma inclinación idealista que confiere un poder efectivo a la contemplación iluminada y el discurso en Platón, la visión mítica es el contrapunto de la dialéctica verbal; demostrar es sinónimo de mostrar (Durand, 2005: 159).

¹⁷¹ As peculiaridades no ollo, como manchas ou lunares, indican, segundo as crenzas populares unha propensión a desenvolver-la capacidade de “botar mal de ollo”, sexa consciente ou inconscientemente.

A luz azul dominou aquela cociña de teito, trabes e muros negros coma o alcatrán. Vémolas loiras, lavadas, claras, co pelo tirante e as trenzas sobre o peito (ARR: 50).

En “Medias azuis” a dualidade faise máis explícita, posto que as dúas irmás “Habían ser xémeas dun parto” (ARR, 51). A súa situación *illada*, contrasta coa xuventude, e coa súa aparencia saudable e belida, polo que fai pensar nunhas fermosas herdeiras de Circe,

Risas de raparigas frescas [...]. Vémolas loiras, lavadas, claras, co pelo tirante e as trenzas sobre o peito.[...] ... as testas, ambas coma cascos de ouro. Estaban preparadas, cos avantais e as camisas limpas (ARR, 50).

Vanse revelando signos ameazadores: “Nun intre, certa sombra silente[...] E o gato negro lanzounos unha ollada de ouro vello[...] Dicia o criado de Xixín seren elas meigas. O gato puxéranos frío na res”. As rapazas aínda lles son deliciosas aos mozos, xa que “eran dadas e a cara arrecendíalle a fiúncos e tomelos, caras de rosa rica” (ARR, 51). Porén, aos poucos, síntese rinchar fóra aos cabalos e as dúas profiren que na casa non entraba lobo nin xabariño. Silencio. E renxe algo no tellado. Senten medo, os rapaces e “pasou pola cociña unha cousa dura, sen corpo nin cheirume, que nos puxo encolleitos aos dous valentes moceadores” (ARR, 51). O ambiente vai predispoñendo aos mozos, que acaban, por fin, descubrindo a realidade terrible: “A carne, despoixa das medias, non era branca, como esperabamos cubizosos. Era renegrída. Tiña cotra.” (ARR, 52). Ao descubrir as coxas a saia da rapaza, prodúcese a transmutación de limpo en sucio, da cabeleira de ouro pásase ao excremento. Entre os rapaces e as xémeas empeza unha loita, que remata coas dúas mozas animalizadas, case transfiguradas en monstros:

Botaban foguetes polos ollos, as fillas do Inimigo. Berraban verbas que se enrolaban e se disparaban en espiral, como fan as cóbregas majá para atacar

ao individuo humano. Abrían os brazos e parecían o voar en esquina do morcego, ou se cadra o desoutra serpe con asas que vai polo airo a morrer na parte de Babilonia. Nós ter tiñamos medo per riabamos delas ás gargalladas. Chamabámoslles carrañosas, medas de esterco. Elas aldraxábanos con maldición, e abrían as pernas e erguían as saias. Viámoslles ás dúas idénticas medias azuis, e as coxas cotrañentas, e o becho peludo. Mesmo eu sentín vir aos meus narices, desde aquelas parroquias de cinta a abaixo, un fedor húmido e craso (ARR, 52).

Os mozos búrlanse delas, humíllanas e ata as golpean. A mutación prodúcese a distintos niveis, e ata do arrecendo a tomiño pasan case a feder. Este principio de corrupción tamén se observa no corpo de Kelma. No momento en que ceiba unha gargallada, os rapaces advirten que ten os dentes podres. A podremia, oculta ata este momento, maniféstase na boca de Kelma e debaixo das saias das rapazas de medias azuis. Esta imaxe suxire un vencello entre boca e *vagina dentata* é dende a psicanálise freudiana un espazo de *engulimento*. Pero ademais, ollos, boca e órganos sexuais son orificios corporais de entrada e saída. Os ollos, órganos de percepción visual non só son receptáculos, as xemelgas “botaban foguetes polos ollos” e os de Kelma “eran duros e móbiles, coma os dos gatos”. Tamén as bocas das xemelgas comezan a emitir “berraban verbas que se enrolaban e se disparaban en espiral” e, por último, ao levantar as saias, despedían “un fedor húmido e craso”. Pódese pensar que o mesmo principio simbólico repousa na maldición, no fedor e nos foguetes devanditos, expulsións nefastas polas tres partes do corpo. A cheirume asociada á cenestesia para Durand remite á idea do abismo:

L'odorat couplé à la coenesthésie vient renforcer le caractère néfaste des images de l'intestin-gouffre [...] Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature, est aussi indicatif d'un double dégoût et d'une double morale: celle de l'abstinence et celle de la chasteté (1992: 131).

Xustamente desa *dobre moral* se trata no relato: os mozos, ante a imposibilidade do gozo, dan en aldraxalas: ou as usan para o seu pracer ou para facer moca delas. A relación deles coas rapazas xira sobre o gonzo do pracer sexual ou da burla, nunca da igualdade. O factor xemelgar sería unha reminiscencia da “conciliación de contrarios”, dunha mediación identificada co paso do tempo e concentrada nun ser de natureza dobre, como o andróxino:

Selon Przulski ce serait en passant d'une civilisation gynécocratique à une civilisation patrearcale que la dyade féminine du type Déméter-Coré où le couple mixte Astarté-Adonis se changerait en dyade masculine Vishnou-Brahma. Telle serait l'origine de Janus, masculin de Jana – ou Diana. Le «Bifrons» indique la double caractère du temps, la double face du devenir, à la fois tourné vers le passé et ver son nom de l'image de Janus. La porte est ambiguïté fondamentale, synthèse (Durand, 1992: 333).

Ante os estraños acontecementos e as faltas de respecto dos mozos, a promesa do pracer invértese e as rapazas profiren unha maldición que fai pensar na saída de Martiño en “Licor-café” (CN), “engulido pola noite”:

Malditos sexades –dixo unha polo baixo e cos ollos case fechos de raiba. Así vos coma a noite –agoirou a outra nun chíó que prolongou o gato negro desde o alto da trabe nun miaiar xordo e duradoiro (ARR, 52).

A maldición dúplice fai efecto, e os trouleiros son, literalmente, “comidos pola noite”. Esta imaxe suxire a existencia dunha noite “sobrenatural”, que lles impide chegar ao seu destino, superposta á noite “natural”, cuxo esquema de redobramento por encastes sucesivos conduce a procedementos como a gulliverización –o gran arquetipo do continente e do contido–, nos que se opera unha reviraxe dos valores solares simbolizados pola virilidade e o xigantismo (Durand, 1992: 239). Este procedemento aínda se potencia máis na obra ferriniana, en canto que estes rapaces rematan por se perder (dispersar), e ser “engulidos, comidos” pola noite, eufemismo da morte. A invitación ao amor carnal

confúndese na cavidade ventral co final do aparato dixestivo, co “odre dos vicios” e lugar das feces.

Os mozos, rindo, corren aos cabalos, agardando chegar á vila para explicar alí o sucedido. A partir deste punto, as referencias ás mozas no discurso xa non dubidan, e remarcan explicitamente a súa condición de “bruxas”. Os mozos, rodeados por unha mesta néboa, extravían o camiño so a influencia dos peores augurios: o resplandor vermello de Marte “máis grande ca a nunca eu vira, vai esa estrela das disgracias e da guerra” (ARR, 53), ou, cando avistan, cerca dun cruceiro “(negraz) a coruxa-do-souto de riba da mesa dos defuntos, onde ela estaba a matar un leirón (ARR, 53). A xeografía consabida muda en imprecisa, os cabalos espavorécense. Os mozos, sen falar, pensan que as meigas lles fixeran perder o camiño. O narrador intradiexético reflexiona:

A min soábame nas orellas a fada que nos botara aquela que tiña a mancha marrón nun ollo. Maldizoados sexades e que vos coma a noite. Comíanos a noite (ARR, 53).

O brillo da gran estrela vermella escintilaba ao se disipar a néboa, e pasan o resto da noite andando perdidos polo monte. Os cabalos esgotados parecen animarse ao atopar un camiño, raia o sol cando acadan o mesmo lugar no que empezara a historia xusto no lusquefusque. De novo, o relato ferriniano revela a unha profunda *vocación circular*, usando, para pechar o conto, “unha estrutura en bucle mediante a repetición case-literal [...] que impón ó lector a aparente inexorabilidade dos feitos [...] a sensación de “dèjà vu”” (Cabo, 1999: 267). As palabras son case as mesmas, porén, o enfoque xa non pode ser igual. Relátase unha noitada que empeza e remata no mesmo punto, pero o discurso, que comezara coa promesa dunha diversión voluptuosa, ao “cometer unha falta”, remata en xenreira e arrepío. Aquela estrutura circular detúrpase e, de novo, atopamos en Ferrín a suxestión da *espiral* que xa constatará Carmen Blanco (1994) e cuxa imaxe se presenta na obra do autor de xeito pertinaz.

Fernando Cabo Aseguinolaza (1999: 268) reflexiona sobre o significado da espiral, símbolo da palabra reencontrada como intermediaria na

reestruturación do EU; reflexión que remata citando a Iris Cochón, pode traducirse nunha actitude de

Nunha cultura formalmente non vella como a nosa, a importancia da palabra reencontrada, repetida para reiterala actualizándoa, é fundamental, e a intertextualidade supón, en moitos casos, xa non só un diálogo, senón unha aberta colaboración na construción do corpus (Cochón, 1997: 12)

Cabo propón (1999: 266) como antecedente deste conto o relato “Las medias rojas”¹⁷² de Emilia Pardo Bazán, se así fose, a emancipación frustrada da filla representaría a independencia política, emporiso as mozas de “Medias azuis” xa a disfrutaban. Nese relato reflíctese o brutal sometemento das mulleres. Ao noso modo de ver, as “medias azuis”, resaltadas polo título, tamén poderían facer referencia á “Blue Stockins Society”. Este é o nome dun club informal que existiu na Inglaterra de mediados do século XVIII no que admitían homes e mulleres que amosaran máis inquietudes que xogar á baralla, pasatempo que, daquela, monopolizaba as reunións sociais. As medias azuis levábanas os membros que non dispoñían de moitos recursos económicos, aínda que, ao parecer, o primeiro que as levou ao club foi un home, o apelativo *bluestocking* usouse de modo misóxino e despectivo, como o equivalente francés *bas bleu*, para aludir ás mulleres que tiñan algún tipo de inquietude intelectual, o que estaba considerado como unha ameaza para a sociedade (March, 2012: 36). As irmás meigas semellan posuír tamén ese espírito *outsider* das “librepensadoras”, que fuxían da dependencia do varón e eran capaces de vivir arredadas en harmonía con outra muller. De ser acertada esta lectura, o relato constituiría máis unha reivindicación feminista¹⁷³ ferriniana que non unha simple casualidade.

¹⁷² Ildara é unha rapaza que soña con saír da aldea, con emigrar. Pero o seu pai, perante a visión das medias, sospeita das intencións de deixalo, viúvo e vello, así que propínalle unha malleira que a deixa malferida e chosca dun ollo. Así as esperanzas de Ildara naufragan, pois no barco para as Américas só admiten xente sa.

¹⁷³ O feminismo é unha das posicións máis reivindicadas pola FPG, á que se adscribe politicamente, e de colectivos nos que participa, como as Redes Escarlatas.

4.3.2.2.3. “Familia de agrimensores” (AA).

A “masa bulbosa, branca” (AA, 39) da cega Mamnek Kleines habita a casa, na que Sabina, profesora destituída, empeza a traballar como unha especie de ama de chaves. A casa irradia unha atmosfera misteriosa, que se vai incrementando en numerosos detalles indecíveis e pola presenza dunha “serpe con asas” nos lugares máis inusitados.

Algo estraño se desprende do comportamento da xente cando Sabina nota que a xente a evita ao explicar que está colocada na casa de Mamnek Kleines, nótalles nerviosismo e “a imaxe dos Kleines aparecía alí, na rúa, coma unha fantasma pecaminosa” (AA, 40)”. A familia era de orixe “exótica”, pertencente a unha “minoría relixiosa de orixe oriental” (AA, 48) que xa levaba tempo establecida e integrada na sociedade burguesa de Tegen Ata, da que fuxiron a París debido a persecucións de tipo segregacionista, e de alí, a Ouréns. O señor Kleines morrera en 1935 e os seus fillos Alberte e Carlos, en 1936, a mans dunha escuadra falanxista.

A señora cega vive nunha plácida reclusión, na que Sabina non deixa de advertir estraños pormenores que evocan incertas presencias incorpóreas:

Mamnek sorrí e Sabina sabe que non lle sorrí a ela e non ten medo ningún aínda que pensa que deber debía ter medo, porque o retrato da nai de Mamnek, e os ollos cegos de Mamnek ollan certamente vendo algo, están a ver alguén que está sentado no sillón de vimbio que Sabina mesmo sente renxer, a non ser que o bruído o produzan as pingas de chuva [...] Un día sentiu ciumes e escoitou falar moi quedo a Mamnek no baño, coa orella contra a porta, e rir coma feliz cun riso de axóuxeres e vidros e mais batuxar na iauga, e foi entón cando Sabina percibiu as verbas azerratas “agrova an” polo medio dun cántigo fungado por unha voz que, por razón dalgunha cousa que lle puxo carne de galiña, sen lle dar medo ningún, pensou Sabina que non era a voz de Mamnek (AA, 46).

Máis tarde Sabina, que non sabe azerrata, pregúntalle o significado desas palabras a Mamnek, mais ela contéstalle a medias, dun xeito hermético que “an” significa “amor”, pero que non lembra que quere dicir “agrova” (AA, 47).

A peculiaridade do relato radica en que está narrado, por unha voz extradixética, desde a experiencia de Sabina na casa. O lector só ten acceso á perspectiva da antiga mestra, na que parece confundirse unha progresiva afección posesiva cara a Mamnek e un presentimento aciago do distanciamento da vella, que Sabina atribúe a unha presenza malsá, asociada á, para ela, vedada sofisticación e exotismo das orixes azerratas. Presencia que se vai materializando en pequenos pormenores que a ela non se lle escapan, ao estilo dos relatos de *mesmerismo* de E.T.A. Hoffmann ou de Edgar Allan Poe:

Sabina soubérao dende o principio, pro non se atrevera a confesarse a si mesma a ominosa verdade. Nun ángulo do enorme espello con marco de metal niquelado, a minúscula calcamonía dunha serpe con asas parecíalle sorrir, bulrenta. Cuspiulle con ira, e envergoñouse de contado. Houbera cousas que cambearan de sitio sen que ela nin Virxinia lles tocasen. Había un airo novo e inimigo. Por todas partes, unha presenza xeada, que xeaba a sabina. Aquela casa non era a de meses atrás (AA, 47).

A señora Kleines, de nova Olsen, parece posuír algunha relación de parentesco, quizais irmá ou filla, con Natalia Olsen, a hospitalaria tía de Rotbaf Luden, da protagonista de *Retorno a Tagen Ata*. É na casa de Natalia, no arrabaldo do Norte, onde Rotbaf lembra coñecer ao señor Kleines: “aquil excelente Kleines que daquela eu tivera ocasión de tratar na casa da miña tía” (1996: 65). Natalia, daquela estaba “na forza da idade quere dicir que aínda non era aquela personaxe retraída, senlleira e entregue á manía erótica en que había converterse anos despois do seu estraño matrimonio co coronel Olsen e conseguintes viuvez e desamparo afectivo”.

O símbolo que domina o relato é a “cobra con asas” que se chega a citar en sete ocasións, sinalándose que a súa presenza era cada vez máis frecuente (AA, 43,45) e que Sabina asume como símbolo da incógnita relixión minoritaria que profesa a familia. No final do relato Sabina séntese empurrada a abandonar o servizo e a casa de Mamnek:

Na confidente, Mamnek ten cuberta a súa testa cunha touca de encaixe inglés, mentres tatexa pequenas frases nunha lingua que Sabina descoñece e,

ao trasluz da mediodía do claro inverno xoven, unha escura sombra asombra¹⁷⁴ a Sabina pois no asento contraposto ao de Mamnek Kleines e cecais palabras ou non de resposta ou cachos de silencio poboados de ecos, e sempre lembraría Sabina a súa fuxida á rúa, pasaba un cameón do exército con estrépito, fechando atrás súa a porta da casa (Merceditas poderá, sen dúbida, achegarse a recoller o maletín) pra endexamais voltar porque Sabina sabe que tiña sido substituída no coidado de Mamnek Kleines por alguén, por alguén agrova an (AA, 48-49).

Suponse que a “serpe con asas” e a “serpe con asas de morcego” son a mesma imaxe que, se non corresponde coa a serpe emplumada –na que subxace a idea da eternidade–, xa que as asas son de morcego, non é outra cousa que un dragón. A multiplicidade de significados e matices que contén a serpe resúmea Durand en tres símbolos: a transformación temporal, a fecundidade e a perennidade ancestral (1992: 364). Este ser mitolóxico é universal e a súa riqueza simbólica é tan exuberante que excede os límites deste traballo. A icona da serpe pode presentar aspectos quer positivos, quer negativos, e adoita estar asociada co medio acuático, con tesouros, e vencela –sexa serpe ou dragón– supón a superación dunha proba do heroe para liberar unha vila, é dicir, tamén ten poder sobre o territorio e, por conseguinte, tamén é un símbolo de iniciación para o heroe: que xa matou ao monstro. Arredor do día de Corpus Christi represéntase en moitos lugares de Europa un enfrontamento da comunidade cun ser demoníaco, parecido ao dragón (a Coca, Tarasca, Cuélebre..) Tanto os motivos da serpe como o das ás tamén se atopan no caduceo de Hermes e, no oráculo de Delfos a serpe representaba a Antiga Deusa. A serpe con ás é tamén unha das manifestación de Melusina, pero coa particularidade que, cando as ás son de morcego, esta simboloxía remite á bruxaría:

Mélusine chauve-souris, c'est Mélusine marquée par la mélancolie, humeur traditionnellement reconnue aux sorcières [...] Ainsi cette Mélusine mélancolique et saturnienne devient satanique car, comme l'a montré J.

¹⁷⁴ Xogo literario co poema de Rosalía de Castro, “Negra sombra”, que todos os galegos poden identificar e que fomenta o ambiente enigmático e fantasmagórico que tamén se reflectía na composición rosaliana “algo que vive e que non se ve”.

Baltrusaĩtis, les ailes de chauve-souris sont un attribut diabolique (Walter, 2008b: 203).

A materialización progresiva da sombra en verbas súmase á presenza obsesiva deste símbolo que evoca forzas escuras e ancestrais que só parecen incumbir á cega Mamnek. Eses coñecementos crípticos que posúe a cega¹⁷⁵ (o azerrata, a antiga relixión, etc.) xeran en Sabina inquietude porque non os comprende, xa que ela olla desde unha perspectiva convencional, que a dama cega de ningunha maneira pode compartir. Mamnek, como as outras vive tamén nunha certa situación de marxinalidade, Malia ter unha situación económica saneada, a súa circunstancia difire absolutamente da maioría, faina *outsider*: pola súa relixión minoritaria, pola súa procedencia exótica, pola opción política que custou a vida dos seus fillos, mesmo a súa cegueira, determinan o seu illamento do mundo non só no plano da integración na vida da cidade –que é nula polo seus impedimentos físicos– senón tamén nun plano doméstico, no que tampouco Sabina, que está ao seu servizo, pode participar.

4.3.2.2.4. “Fría Hortensia” (ARR).

Ao estilo das narracións de Sherezade, o relato de Fría Hortensia mantén atentos aos rapaces que pasan o verán en Vilanova. O conto, que consta de 20 páxinas escritas nun único parágrafo, alterna dúas voces: a da voz narrativa intradiexética que relata a historia-marco, ou continente, e a “historia contida” contada por Fría Hortensia. A historia marco é narrada por un rapaz que experimenta a súa pubertade, torturado polo amor segredo que sente pola súa curmá Maribel, un pouco maior cá el, e que está a pasar o verán na súa casa. Esta relación simbolizaríase no tándem, xa que van xuntos, pero non pode alcanzala. Este rango de idade equivale á imaxe do deus Ianus, en tanto que bifronte, e “portal”, entre a infancia e a adolescencia; idade que presenta unha certa recorrencia na obra de Ferrín, como na novela *Arnoia, Arnoia*.

¹⁷⁵ Como sacrificou a vista do inmediato, ela xa *pode ver* o transcendente, velaquí a base do sacrificio, tal e como a describe Gilbert Durand.

O relato de Fría Hortensia é unha versión do *mabinogi* celta: *Branwen, filla de Llyr* (Araújo, 1997: 126), que non se afasta moito do orixinal, agás nos nomes propios e na descrición da xeografía, que se adapta ao cronotopo de Tagen Ata, na que, por exemplo, Nosa Terra é unha illa próxima á Raia. A interpretación de Araújo desta versión faise eco da lectura que xa fixera González Gómez (1995), e chega a conclusión de que a vontade de Ferrín ao escribir esta historia é a de reconstruír un pasado mítico para Galiza (Araújo, 1997: 128).

Fría Hortensia vive nunha “casoupiña de cachotería ao pé mesmo do castelo de Vilanova” (ARR, 90). A vivenda de Fría intégrase na vila, quizais porque é maior –o pai do protagonista tamén ía visitala cando era rapaz (AA, 95) o que fai cuestionarse aos curmáns se realmente pode ser tan vella–, ao contrario das meigas de “Medias azuis”. Con todo, todas comparten a súa pertenza ao pobo e as súas casas son “casoupas”, é dicir, denotan unha economía de subsistencia. Fría Hortensia non só vive soa, senón que tamén fuma cigarros que ela mesma lía e ademais ten coñecementos –o tempo mítico da Nosa Terra– dos que carecen os demais. É descrita como unha muller alta, que usa un reloxo de peto e cubre a cabeza cun pano de montaña.

O protagonista experimenta unha aprendizaxe en dous planos: a constatación da puberdade –naturalmente inzada de desexo, de tenrura, pero tamén de complexos e angustia– e as ensinanzas de Fría Hortensia. Estes dous planos conflúen na persoa de Maribel, que recibe dun modo arcano unha instrución especial de Fría Hortensia, xa que a moza parece dispoñer de datos sobre a historia que relata a vella que os demais rapaces ignoran:

¡O Pote nunca ensombrece nada! ¡O Pote de Gradel dá luz!, berrara entón Maribel nun súpeto que me meteu medo. Os seus ollos estaban cravados en min e deitaban un fulgor verdoso e palpebrexante, como o dos vagalumes. Ollei pra Fría Hortensia e sorprendín nos seus beizos un riso de compiacencia mentres ollaba fixamente a Maribel [...] En absoluto, respondéralle Maribel coa mesma ollada fosforescente que lle vira relucir denantes (AA, 93).

Ademais dese momento de tensión vivido na casa de Fría Hortensia, o mozo descúbreas unha noite actuando de modo moi raro e misterioso:

Pro, entón, ollei dúas formas inmóbeis ao pé mesmo da torre. Unha delas, sentada nun mazadoiro, tiña a cabeza iridiscente, batuxada de tímidas estrelas. Ollaba cara arriba, cara a figura esguía de Fría Hortensia que debuxaba un signo con ambos brazos despregados. Maribel ollaba unha estatua lourida que era Fría Hortensia e que, baixo o poder do plenilunio, algunha cousa impensábel lle dicía sen verbas. ¡Horrible presenza de Maribel lonxe de min, a recibir de Fría Hortensia sabe o diaño que estrépitos de cousa morta e de sabedoría rota! (AA, 98).

Velaí algúns exemplos da misteriosa influencia sobre a moza de Fría Hortensia, nos que se pon de relevancia a “forza dos ollos” e se rexistra un brillo na cabeza que lembra aos “cascos de ouro” das irmás de “Medias azuis” e do cabelo dourado da meiga do relato “Eles”, tema que se repite máis adiante, ao intervir Maribel, cunha estraña seguridade, nunha liorta: “A cabeza de Maribel escintilaba coma un metal bruñido. Souben, nun pronto, que Fría Hortensia axexaba” (AA, 111). O protagonista non só o intúe este dominio, senón que o afirma e ademais sospeita que a canle de transmisión é distinta á palabra, ao relato que a vella utiliza na cociña para tódolos demais rapaces, co que enlaza tamén co mitema da comunicación:

Era evidente que entre Maribel e Fría Hortensia tecíase unha arañeira secreta. A dicir verdade, non se trataba unicamente do efecto cruel que producira en min o telas visto, moi xuntas as dúas, nunha actitude enigmática e bañadas polo luar, pé do castelo. Estaba tamén, o feito de que Maribel semellaba posuír uns raros coñecementos previos da historia que Fría Hortensia nos estaba relatando. Evidentemente, dábase a sensación de que Maribel ignoraba os feitos concretos, pro si que sabía interpretalos dacordo cun senso profundo que eu non acadaba (AA, 103).

No final da historia que *Fría Hortensia* relata aos rapaces, amósase a produtividade superlativa do aparato dixestivo, posto que se describe unha fecundación por medio da inxestión dunha víscera do corpo, neste caso o corazón:

Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo o mundo é cuberto por un manto frío. E veleiquí, meus rapaces, que o corazón de Enmek Tofen é comesto por unha maragota das pedras. Días máis tarde, a maragota é pescada e vendida na praza dunha pequena vila de Tagen Ata, perdida no escuro confín da Grande Fraga. Mercada por unha moza chamada María, esta cómea cocida con balocas e aceite en cru. María, entón, concibe a Enmek Tofen pola boca. No seu seo vaise formando de novo o poderoso heroi de Tagen Ata. E nacerá de novo, segundo os desexos de Lodr, e cecais a Nosa Terra volte a ser ameazada (AA, 118).

A fertilización do corpo de muller prodúcese mediante a inxesta dunha parte importante –nada menos que o corazón– do ser masculino, a través dun peixe. O peixe en si mesmo xa é un símbolo do continente duplicado, do continente contido (Durand, 1992: 243), que remite aos esquemas do redobramento e do encaste. O antropólogo de Grenoble repasa uns cantos exemplos míticos deste simbolismo, do que tamén participa o proceso no que se integra o arquetipo do *continente e do contido* que el denomina de “gulliverización”:

Le *poisson* est le symbole du contenant redoublé, du contenant contenu. Il est l’animal gigogne par excellence.[...] Le poisson est la confirmation naturelle du schème de l’avaleur avalé. Bachelard s’arrête devant la méditation émerveillée de l’enfant qui pour la première fois assiste à l’avalage du petit poisson par le gros. Cet émerveillement est proche parent de la curiosité qui fait rechercher dans l’estomac du poisson les objets les plus hétéroclites. Les histoires de requins ou de truites recélant dans leur estomac des objets insolites sont si vivaces que les revues scientifiques ou piscicoles n’échappent jamais tout à fait à ce merveilleux déglutissant (Durand, 1992: 243).

Semella que neste episodio cardiofáxico se combinen o tema do “corazón comido” –en canto que é o corazón, e non calquera outra parte do corpo, a que se lanza ao mar e é engulido por unha maragota– moi estendido na literatura

medieval co motivo universal do “peixe engulidor-restaurador”¹⁷⁶, tema que tamén está moi presente nos contos infantís. O motivo do “corazón comido” é un tópico literario ben coñecido dende a Idade Media, e un dos modelos podería ser o que constitúe a novena narración da Cuarta Xornada do *Decamerón* de Boccaccio (2002), no que Guillerme de Rosellón, coñecedor da infidelidade da súa esposa, mata ao amante, Guillerme de Cabestany, e fai cociñar o seu corazón, que dá de comer á muller. Ela admite que o guiso é exquisito, mais cando descobre que tal manxar era o corazón do seu amante, suicídase guindándose pola fiestra. Moitos outros autores entre os que se atopan, por exemplo, Stendhal, Claudel ou Keats se interesaron por esta historia. No estudo sobre o tema, Mariella di Maio enmarca esa inxestión dentro dun suceso que ela cualifica como “eucarístico”:

Au-delà du stratagème cruel, les coeurs se rejoignent en effet dans un excès *eucharistique* de cannibalisme amoureux, la crainte et le désir d’Iseut s’exprimant ainsi en abyme dans son chant (Di Maio 2005: 18).

Hai unha diferenza entre a historia clásica do “corazón comido” e a que se conta en *Fría Hortensia*: aínda que o resultado final é un fillo, hipoteticamente, fillo do amor, é salientable a inexistencia do humano sentimento no marco desta fecundación. A encarnación da semente do heroe mesiánico chega –¿por casualidade ou por vontade propia?– en forma de peixe ICTUS¹⁷⁷ (maragota) á mesa dunha moza, chamada –¿outra casualidade?– María. Durand describe o simbolismo deste animal –o peixe– asimilado á semente en certos mitos de fecundidade e creación africanos e do antigo México:

¹⁷⁶ Isabel de Riquer (2007) trata dun xeito minucioso este asunto no estudo titulado *El corazón devorado*, no que constata a súa extraordinaria dimensión simbólica. Advírtese na parte do peixe “devorador – regurxitador” unha evocación da tradición literaria popular e infantil, da que poden servir coma exemplos contos como *Pinocchio* ou *O soldadiño de chumbo*, nos que as personaxes volven á casa despois de ser regurxitadas por un peixe, é dicir, o animal actúa como “receptáculo” no que se “conserva” e, posteriormente, “restaura” a esencia.

¹⁷⁷ ICHTUS ou ICHTYS, do grego ΙΧΘΥΣ, que sería acrónimo hermético de Iesus Christos Theos Yios Soter.

L'africaniste¹⁷⁸ remarque que le poisson, et généralement le poisson de petite espèce, est assimilé à la graine par excellence, celle de la *Digitaria*. Chez les Dogons c'est le silure qui est considéré comme un fœtus: «La matrice de la femme est comme une seconde mare dans laquelle est mis le poisson», et durant les derniers mois de la grossesse l'enfant «nage» dans le corps de la mère. D'où un rituel de nutrition du fœtus par les poissons consommés par la mère. La fécondation est également le fait du silure qui se «met en boule» dans l'utérus de la mère, la «pêche de silure» étant comparée à l'acte sexuel, le mari appâtant avec son sexe. Le silure sera donc associé à tout rituel de la fécondité, de la naissance comme de la renaissance funéraire: le mor test habillé de vêtements (bonnet, bâillon de bouche) qui symbolisent le poisson originel (Durand 1992: 246-247).

Neste relato, evidentemente, o peixe é o portador da semente, do “corazón” do heroe, e funciona como intermediario entre home-semente e muller-recipiente, sublimando o acto sexual nun acto alimenticio ou dixestivo. Ambos actos, alimentación e sexo, presentan entre si unha relación estreita que queda patente no extenso e común vocabulario que vencellan os comportamentos humanos en relación co “erótico-dixestivo”. Porén, a función máis destacable deste dobre engulimento no relato, sexa o da reencarnación mesiánica do heroe (máis aínda, do seu celme, do seu “corazón”), que, como se constata en diferentes estudos da construción do heroe, tamén precisa dun dobre (ou triplo) renacemento para resolverse como tal. A similitude co Mesías máis destacado é inevitable, case obrigatoria, malia a brevidade do relato da concepción no conto galego: un pai lonxe-incorpóreo; un animal-mediador na concepción; a copa, a muller receptora da semente, é María... Albíscanse amais certos valores melusinianos, relacionados coa auga e o territorio: a Nosa Terra “emerxe” da auga e o heroe redentor cuxa promesa pecha o relato tamén provén deste elemento.

Ferrín achega noutro dos contos vencellados á Materia de Bretaña un caso que ten certos puntos en común coa lenda do “corazón comido”. En *Amor de Artur* estando rei Artur na Praza de Conarán coñecen el e a súa hoste a un cabaleiro que manda cociñar un coello e despois os entretén cunhas

¹⁷⁸ Refírese ao antropólogo e etnógrafo francés Marcel Griaule.

fermosísimas cántigas, acompañadas dunha cítola. Cando chega o coello cociñado, rompe nun choro amargue que contaxia a Rei Artur. Roebek explícalle un enigma que xira ao redor da historia dun home que perdeu ao fillo ben amado, que lle fora raptado –sendo meniño– por unha aguia. Co decorrer do tempo, observa un día como unha ave semellante andaba á caza dun coello, e decide riparlle a presa, ordenándolle ao besteiro que o matase. O nobre tomou o coello morto e marchou a Conarán que estaba en festas e, nunha pousada, mandouno cociñar. Cando llo presentaron guisado “viu que o coello tiña os ollos do seu fillo” (AA, 28) e a esta escena é á que asiste Rei Artur, desconcertado ata que o meigo lle explica que esta historia cifra a súa propia, equivalendo o fillo a Xenebra, a aguia, a Lanzarote, e o coello a Liliana.

De novo temos a relación paterno-filial imbuída en resóns de traxedia e morte. De novo o sacrificio e o fillo, aínda que neste caso –a diferenza dos estudados no primeiro mitema, o pai está vivo–. Agora o elemento que chama a atención é a “predisposición á inxestión” do fillo –aínda que en forma de prato de caza– polo pai, tal que un Cronos involuntario e inconsciente. O fillo sérveselle guisado, e está a piques de ser comido, senón é por que o pai o identifica “polos ollos”, nun episodio de *eucaristía* inconsciente. O accidente que leva ao pai a confundir ao fillo é a vinganza mesma polo atroz quebrantamento, que reafirma a perda, agora, xa para sempre.

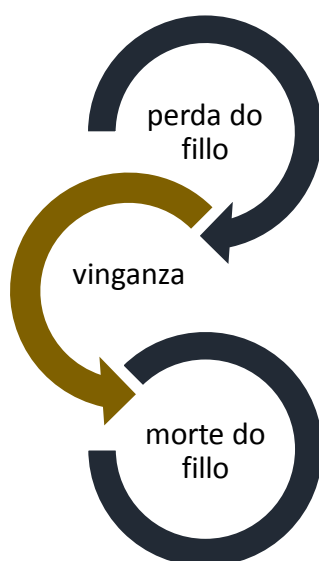


Figura 4.6. Ciclo gráfico da dobre perda do fillo no conto encastado dentro de "Amor de Artur"(AA).

O tema do ventre e da dixestión repítese, aínda que nun ton menor, por outros contos. O Coronel Junquera –que teoricamente planifica o asasinato do Tenente Kleist– en *O castelo das poulas* (ARR) padece unha doenza intestinal que remata en evacuacións de excrementos descompostos.

O infame Lisardo Portela –*Prólogo. Impunidade* (ES)– sempre apuntaba, nas execucións, ao ventre das súas vítimas:

Cando a raiola da mañán iluminaba o Leres, Lisardo Portela apuntaba ao ventre (sempre ao ventre) do enemigo de España, do roxo ruín que ao millor berraba Viva Galicia Ceiba ou erguía o puño ou entonaba (xordo, entrecortado) a primeira estrofe da Internacional (ES, 38).

O protagonista de *Animal* (CN) é torturado sistematicamente na prisión. Ademais dos golpes e pancadas, tamén foi electrocutado e empalado, o que lle provoca unhas terribles secuelas no ano, parte final do aparato dixestivo. Un descenso á animalidade absoluta, xa que ao final o animal e a persoa fúndense nunha unidade amorfa e viscosa.

En "Fría Hortensia" o aparato dixestivo tamén podería estar aludido na presenza do "pote", tanto no nivel do relato continente, narrado na cociña de Fría, como no nivel de contido, o Pote de Gradel (equivalente ao caldeiro do deus Dagda) que sempre proporciona alimento e tamén vale para resucitar aos guerreiros mortos.

O relato de Fría Hortensia cumpre coas premisas de calquera discurso mítico, en primeiro lugar, porque se trata dunha cosmogonía. Pero non dunha cosmogonía calquera, senón que se trata da nosa, a cosmogonía gloriosa das "nacións vencidas", imaxe esta, do lirismo da derrota, tan cara a Ferrín: "No mundo houbera un dioivo, e a Nosa Terra ficara isolada polo mar. Outros países tamén eran illas. Antes do dioivo, a Nosa Terra non estaba habitada. Despois foi ocupada por cinco razas." (AA, 89). A recorrencia do número cinco¹⁷⁹ é advertida

¹⁷⁹ Xa se indicou no apartado 4.3.1.3. que o número 5 é o número da hierogamia (Cirlot, 1997:336). Graves (2016: 540) di que o número 5 (*péntada* ou pentarquía de deidades que se adoraban nos panteóns hindú e exipcio con ritos que se asemellan moito aos da Gran Deusa

por Flávio Garcia (2004: 49), que ve nel unha pegada do celtismo. Garcia tamén interpreta como Nosa Terra ao colectivo de forzas nacionalistas, enfrontadas a Tagen Ata (Galiza), que estaría dominada polas forzas autonomistas (2004: 55-56); interpretación que adquire sentido perante a advertencia que Fría Hortensia lle fai á súa discípula nos prolegómenos: “Non te esquezas de que en todas as historias hai un home que ten que facer o mal, todo o mal do mundo” (AA, 91).

Así, os elementos do decorado mítico en “Fría Hortensia” recaen na figura da meiga (que posúe a memoria da orixe, é dicir, está ligada tamén á soberanía), que no relato adquire unha dimensión bárdica, ao funcionar como transmisora da tradición, cuxa función é perpetuar a conciencia da historia, pero tamén dos saberes ocultos que parecen estar restrinxidos ás mulleres. Esta iniciación é percibida por Garcia (2016) como unha nova visión da historia, que se valería da apropiación do mito celta para reivindicar a cultura galega como herdeira da Deusa-Nai.

Esta iniciación transcendente non é posible para o rapaz, para quen aquel verán que remata co paso a idade adulta, “todos camiño dos días do sensabor e das certezas” (AA, 119), lembra poderosamente á aventura vivida por Nmógadah en *Arnoia, Arnoia*, que finaliza tamén nun lance cargado de desencanto: “Deixaba eu de ser un Príncipe Segredo, igoal que todos os meniños que se ollan no espello do seu cuarto a mañá do día espantoso en que fan dazasete anos” (Méndez Ferrín, 1990: 77).

Daquela, baixo a figura arquetípica das “meigas” preséntanse unhas personaxes caracterizadas sobre todo pola posesión duns coñecementos que as diferencian do resto da súa comunidade, posto que ao resto da xente lle están vedados. Adoitan ser modestas e estar tan ben arraigadas na terra, e semella que dela tiren parte deses coñecementos ancestrais (“Medias azuis”) cos que cando precisan, poden dominar os elementos. A transmisión dos seus saberes é sempre oral, a través da palabra; e con poder do verbo e da ollada –que para Durand (1992: 175) son isomorfos– interveñen no mundo que as rodea, do que viven nun certo illamento; non extremo como a incomunicación da prisión, senón

cretense e pelasga) equivale ao unicornio e este ao obelisco, que ten base cadrada e termina en punta piramidal.

nunha visible situación marxinal. Sabias, marxinais, insubmisas, humildes e poderosas a un tempo.

4.3.2.3. A investigadora. O texto para vencer o tempo.

O arquetipo da meiga serviu durante moito tempo para designar aquelas mulleres que se afastaban dos roles reservados pola sociedade para elas e que tiñan algunha pretensión intelectual, como as das medias azuis. A Historia escrita testemuña como, desde os primeiros tempos, a muller sabia representa unha ameaza para a colectividade; mesmo actividades imprescindíbeis como a de parteira eran especialmente censuradas –as comadroas eran particularmente perseguidas e condenadas polo *Malleus maleficorum*–. Así, dentro daquel contexto, as eruditas eran consideradas como anormais, ridículas e mesmo perigosas, é dicir, o arquetipo da meiga intensificábase, demonizándoas aínda máis. Por fortuna, estes prexuízos fóronse salvando grazas ás reivindicacións feministas e hoxe aquel arquetipo é só un recordo truculento daquelas sociedades, ¿non si?

O caso é que o imaxinario de Ferrín xéstase no particular contexto da ditadura franquista, na que se exerce unha considerable opresión sobre o colectivo das mulleres mediante unha estruturación orgánica do estado que pretendía cohesionar os códigos de conduta para toda a comunidade en virtude das regras dunha relixión fortemente instituída. Xa non digamos das mulleres disidentes. Así, as personaxes femininas que viven soas, nunha aldea e son sospeitosas de “saber”, constitúen un dos colectivos máis febles desa sociedade, non obstante, como se comprobou no estudo destas personaxes realizado no apartado inmediatamente anterior, na obra de Ferrín subvértese ese rol e forman parte dun mitema no que a misión das figuras femininas resulta capital na transmisión da memoria.

Un dos grandes acertos literarios de Ferrín é precisamente esa reivindicación (nada inocente) que fai dos modelos tradicionais coa mestura xusta de “apropiación e distanciamento” (Cabo, 1999: 268) mediante a que consegue un dobre efecto de achegamento –e non reprodución– honesto a unha tradición que presenta moitos claroscuros, evitando o abuso que se podería dar

por un excesivo desprezo ou, no polo contrario, unha visión desmesuradamente idealizada.

A muller que investiga non deixa de ser unha prolongación desa función de *intermediaria* que cumpría a figura da meiga. Con todo, a investigadora realiza esa función mediadora dun modo distinto, posto que xa non se produce entre individuos, senón que se efectúa entre o texto e a súa propia persoa. Suponse que ao asumir os contidos dos textos elas ademais convértense en difusoras, se cadra, a través doutro texto, cara á sociedade.

4.3.2.3.1. “O crime do chalet vermello” (POH) e *Retorno a Tagen Ata*.

Pete-lau le unha teoría da profesora Ano Jhosco, e decide acudir á súa casa para felicitala. Camiña pola avenida das Ulmeiras, onde curiosamente non hai árbores, unha rúa gris, na que a única cor é a da beirarrúa en cadriños brancos e negros, como un taboleiro de xadrez. Ao principio intenta andar con orde (branco-negro-branco-negro) sen trepar as interseccións mais recapacita no infantilismo e decide camiñar polo asfalto negro. Apartado da cidade, érguese o horrible chalet vermello da doutora, rodeado dun xardín descoidado. Ábrelle a porta un criado contrafeito. É unha casa fantasmal, dentro do tópico das películas de medo.

O interior da casa aínda é máis inquietante; pasa a una habitación chea de libros e polvo vello decorada por un retrato de Freud, por dous fetos en alcohol e por unha colección de arácnidos. A percepción de Ano Jhosco é antes acústica que visual: óese como se achega un son de tres pés. A profesora Ano Jhosco é caracterizada así:

Entrou Ano Jhosco. Ela era muller de meter medo. Tiña a face completamente pintada de azul; os cabelos caíanlle lasos, longos, coma chamuscas mortas; o corpo tíñao delgado, sen seos, pernas longuísimas e estreitas, ben marcadas pola media parda (POH, 79).

Ambos científicos discuten longamente, ao caer a noite a doutora acende un quinqué comeza a lairse de que Pete-lau viñera refutarlle o núcleo da súa teoría. Chama a un criado e pídelle que peche a estancia desde fóra. Detrás,

intenta forzar unha relación sexual co seu visitante, que retrocede, espantado. Durante o toma e daca a muller confesa que rompeu tódolos espellos da casas para non ver o seu propio rostro, que pinta de azul coa intención de amosar a súa pouca vaidade. Cando o ten encurralado, inopinadamente, vira as costas para acender outro quinqué; o conflito detense ata catro veces, só cando a doutora prende luces. No fragor da loita final, ela converteuse xa nun ser salvaxe, pero el consegue petarlle cun calcapapeis. O corpo de Jhosco queda inerte, botando pola boca un líquido viscoso. Entón, Pete-lau prende outro quinqué, chama á policía e, finalmente, prende outro.

Tres elementos chaman a atención para encetar a análise: os escenarios nos que transcorre a trama, a clase da agresión que se troca de erótica a mortífera e o significado das personaxes, que, como se verá máis adiante, ten un paralelismo inverso na novela *Retorno a Tagen Ata* (1971).

Os dous espazos nos que transcorre o relato parecen tirados dun soño, ou, para ser máis exactos, dun pesadelo. O exterior resulta un tétrico preámbulo á violencia que resolverá o conto. É un mundo gris e enganoso (non hai umeiros na Avenida das Ulmeiras, nen sequera hai árbores) no que só se distinguen as beirarrúas, que son taboleiros de xadrez¹⁸⁰, e o río negro do asfalto.

Antre os dous extremos da Avenida das Ulmeiras, o Concello proxectara a construción de chalets con xardín, de chalets pequeniños, iguais, de chalets brancos, azús..., con loiriñas garcetas de nenas ricas a brincar na aceira (POH, 78).

O autor debuxa un espazo que podería responder a un intento de construción utópica, que aínda contrasta máis coa realidade da avenida, que

era un fracaso largacío, con pistas e dúas aceiras, deitado ao longo sóbor de un chao gris, sen herba, sen árbores, só cunha terra gris que o vento erguía até as nubens (POH, 78).

¹⁸⁰ Esta figuración do taboleiro de xadrez podería aludir ás estratexias das relacións humanas, pero tamén da política, paralelismo que non está fóra de lugar, dado que as cores que se planificaran para decorar a avenida dese barrio burgués (no que viven as nenas ricas) son o azul e branco, as da bandeira galega.

A casa vermella de Ano Jhosco é unha provocación. Só ela ten o valor de mandar facer un chalet tan lonxe da cidade. As advertencias que recibe Pete-lau antes de chegar tamén suxiren un illamento esaxerado. O xardín que rodea a casa, símbolo da natureza dominada e civilizada, e, por extensión, da humanidade refinada e culta, está descoidado e as letras da porta vense desdouradas.

O interior da casa está chea de libros como un templo consagrado ao coñecemento e ao estudo, pero tamén de poeira. A escena presídea un retrato de Freud (o que achega unha clave interpretativa para o texto). A presenza dos fetos remitiría a un afán científico, pero tamén poden simbolizar unha maternidade negada. A colección de arañas disecadas, poderían evocar o mito de Aracne na propia Ano Jhosco, pois na araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos: “el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro”. (Cirlot 2003: 88).

De Pete-lau pouco máis se di que é un profesor maior. Pola contra, a descrición de Jhosco é detallada, o que a pon no centro da trama. Nela destácanse trazos andróxinos¹⁸¹, como o feito de non ter moito peito ou o propio nome, que soa “masculinizado”. Ademais leva a cara pintada de azul, cor fría por antonomasia, asociada ao pensamento por ser a cor do espazo e do ceo (Cirlot 2003: 140), pero tamén sabemos xa que na obra de Ferrín predispón á violencia, como xa se sinalou ao longo deste estudo e se anuncia no mesmo título do relato. Ela mesma admite que pinta a cara para esaxerar a fealdade, xa que renuncia a verse nos espellos. O rexeitamento cara á súa persoa non é máis que o efecto que na psicanálise se interpreta como “melancolía”, que segundo o artigo de Freud “Dó e melancolía”, proviría dun sentimento de perda (1973: 2091)

En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente (Freud 1973: 2093).

¹⁸¹ A androxinia sería un trazo hermético.

E cara o final do artigo fala dunha relación do suxeito co obxecto que pode despertar sentimentos opostos

Las situaciones que dan lugar a la enfermedad en la melancolía van más allá del caso transparente de la pérdida por muerte del objeto amado, y comprenden todas aquellas situaciones de ofensa, postergación y desengaño, que pueden introducir, en la relación con el objeto, sentimientos opuestos de amor y odio o intensificar una ambivalencia preexistente (Freud 1973: 2096).

No comportamento agresivo de Ano Jhosco están esas dúas pulsións ambivalentes, de vida e morte, representadas polas alternativas agresións a Pete-lau, como pulsión de morte; e os acendidos dos quinqués, como pulsión de vida. Ano Jhosco renunciou á súa vaidade pintando a cara de azul, é dicir, humillándose, o que realmente revela un proceso de eufemización a través dun esquema de inversión: Ano Jhosco transmuta os valores mediante unha negación da negación: non me importa o meu aspecto, así que por iso amósome máis horrible aínda. Cada ataque pódese considerar como unha manifestación vital, aínda que “colérica” do desexo erótico frustrado de Jhosco; Rof Carballo interpreta a melancolía da teoría freudiana como un afán de supresión do rival:

a hipótese inicial de Freud foi a de que o sentimento de culpa (que antes explica como produto dunha mutilación ou ausencia) se explicaba polo desexo inconsciente que abeira todo home, aínda que por monstruoso o acobille, de ver desaparecer ó rival no afecto (Rof Carballo 1989: 71).

Un desexo que segundo Freud (1973: 2095) responde ao anhelo de incorporación do obxecto correlativa coa “fase oral o canibalística del desarrollo de la libido, ingiriéndolo, o sea devorándolo”. Así se traduce na escena dantesca da loita final, na que a muller, totalmente animalizada, é golpeada na cabeza, mentres morde a pata dunha cadeira “mordeu nela..., mordeu..., mordeu a fartar” (POH, 81).

A ofensiva de Ano Jhosco flutúa entre un autoataque e unha agresión ao “outro”: o odio desprázase entre a identidade e a alteridade. O desexo erótico interpretaríase como a necesidade de incorporación da alteridade a si mesma, ou, por expresalo doutro xeito, de reunificar os fragmentos dese *eu* roto. A

agresión a Pete-lau é un ataque tamén a si mesma, reflicte a violencia infinita que orixina o abandono, a abafante soidade e autoodio de Jhosco.

Anxo Tarrío afirmou que en POH atópanse máis ou menos abertamente tódolos temas que caracterizan a prosa ferriniana. Unha destas liñas constitúea a chamada “política-ficción”, na que Ferrín realiza unha combinación maxistral da denuncia política coa fabulación literaria e que Blanco (1993: 22) atopaba en relatos de tipo “*borgeanos e cortacianos sobre o poder*”.

Unha variante deste microcosmos prodúcese na novela *Retorno a Tagen Ata* (1971), escrita en 1970 na cadea da Coruña. Nela Rotbaf Luden mata ao seu mestre Ulm Roan (Ulm, non podería ser o lexema de “ulmeira?”), como unha figuración daquela ruptura co galeguismo piñeirista.

en *Retorno a Tagen Ata* aparecen referencias de Percival, de Arrabaldo do Norte e de toda a miña obra anterior e, ó tempo, abre o camiño para que a obra seguinte utilice personaxes anteriores, de forma que se produce un macrotexto (Salgado e Casado 1989: 216).

O capítulo VI da novela comeza coa chegada de Rotbaf Luden á casa de Ulm Roan:

A casa de Ulm Roan atopábase no final dunha canella case que despoboada [...] Era un daqueles chalets de tellón, construídos a fins do século pasado, que acentuaban coa vellez a súa fealdade orixinaria” [...] Foran feitos en serie polo Ministerio de Urbanismo de Terra Ancha, sen ter en conta a ubicación xeográfica nin a paisaxe de Tagen Ata, e vendidos –nun fabuloso *affaire* de especulación e corruptela administrativa– ás familias burguesas ou pequeno-aristocráticas do país noso. Cando de súpeto me pasou pola imaxinación a lenda dos crimes horrorosos da profesora Ano Jhosco, cometidos xustamente nun chalet vermello coma o de Ulm Roan, baixo a ollada morta da máis increíble colección de arañas de todo o mundo, unha corrente frienta immobilizoume as pernas e como un enxamio de pequenas bestas metálicas percorreume a res un inequívoco sinal de alarma. Suspendérase todo canto de paxaro ou latido de can ou voz de meniño. Sentínme abafar. E tiven medo, cando franqueei a cancela do xardín (Méndez Ferrín, 1996: 73).

Oposto ao de Jhosco, o interior é luxoso, porén tamén hai libros e po vello, como se o traballo fora interrompido había anos (1996: 75). Ambas casas están inspiradas nunha auténtica que identifica X. M. Beiras:

a descrición da casa de Ulm Roan no *Tagen Ata* quen temos vivencia dunha fermosa casa compostelán na que se fixo historia –positiva e negativa– de Galicia, unha casa hoxe perdida para a reconstrucción desa historia (Beiras 1982: 102).

No mesmo artigo lembra as palabras do propio Ferrín para *Unha ducia de galegos*: “Había que matar a Ulm Roan, aínda que non o matáramos e lle quixéramos moito, aínda que era el quen nos quería matar a nós” (Beiras, 1982: 102). É bastante posible a identificación de Ano Jhosco con Ulm Roan (Carreira, 2005), personificacións da tendencia proautonomía¹⁸² e colaboracionista e de Pete-lau con Rotbaf Luden como a nova concepción de nacionalismo, combativo e independentista. Se así fora, o rol de xénero cambia do conto á novela. Os papeis femininos na obra de Ferrín frecuentemente encarnan a renovación, como é o caso de Rotbaf en *Retorno a Tagen Ata*, discípula de Ulm Roan, a quen ten que matar simbolicamente para evolucionar (como no tótem freudiano). É moi elocuente o xogo de roles sexuais, posto que na novela, tras matar en soños a Ulm, e mentres este durme profundamente, Rotbaf escribe unha nota de despedida:

Ulm Roan:

Estás trabucado, que é a maneira máis académica que atopo pra dicir que es un traidor. Sei que non collerás o bon camiño porque fas parte da grea dos poderosos, e mesmo lles dás beleza e cor aos seus principios. Serás, seredes rebasados. O vento da historia sopra doutro ponto. Estou fondamente namorada de ti. Quíxente dende sempre e quereireite sempre. Adeus para sempre.

Rotbaf. (Méndez Ferrín, 1996: 84).

¹⁸² Tendencias nacidas do autodioio e que só levan á autodestrución, desde a óptica marxista e independentista de Ferrín.

Á luz do redobramento en *Retorno a Tagen Ata* Ano Jhosco aínda é máis estraña e fascinante dentro da obra de Ferrín, pois é un dos poucos casos nos que o feminino encarna aspectos negativos, como o inmovilismo político, a institución cultural colonizada, que sería analóxico coa clásica relación entre corpo de muller e territorio colonizado, que non é usual no imaxinario deste autor. A mensaxe no conto é máis abstracta que na novela, o conto é expresionista, e nel trátase máis a esencia –como corresponde á vocación de instantaneidade do relato breve– e, pola contra, na novela desenvólvese máis cun argumento explicitamente político. Tamén é posible que despiste un pouco o feito de que a institución estea encarnada nunha personaxe feminina –non esquezamos que o ano de publicación é 1958–, que custaba moito asociar cunha situación de poder.

Esta proposta de lectura non é definitiva, pero as claves interpretativas que se manexan apuntan a ela; unha rúa que fora pensada leda e fermosa, pero que ficou en gris e desolada; a contradición do interior, que está inzado de ciencia, unha ciencia falsa, limitada nas súas ermas arquitecturas, porque a súa hipótese é *indiscutible*... Claves que parecen denunciar o illamento dun galeguismo contemplativo, pechado sobre si mesmo, sen contacto con outras realidades e condenado á extinción.

4.3.2.3.2. “Calidade e dureza” (AA).

“Calidade e dureza” (AA), como “Amor de Artur” (AA), aparece dividido en seis capítulos. Dita división respondía no relato artúrico a ao propósito de perfilar os distintos cadros ou escenas que compoñen a historia, pois cada capítulo transcorría nun espazo diferente, pero tamén suxería unha progresión na procura. Neste conto a división capitular parece responder á atención sobre a Els Bri ou sobre contexto ou a obra de Seida Sokoara, nunha progresiva inmersión na obra deste, narrado todo por unha voz extradiexética.

Outra novidade que presenta é que aparece a primeira *autocita*¹⁸³ ampla nos contos do autor, no capítulo II, facendo referencia ao pasado científico da protagonista, que xa quedara constatado *Percival e outras historias*.

O primeiro capítulo trata sobre o principio e o fin do “Tempo da Magnolia”¹⁸⁴, sen mencionar, ata o segundo capítulo, que se trata do tema de investigación de Els Bri. Isto fai que, de entrada, o lector se sitúe nun mundo do que, no segundo capítulo, ten que distanciarse.

Máis adiante explícase que o contido do capítulo anterior (ver nota) forma parte do relato “intradixético”, como un resumo das investigacións de Els Bri, unha muller atractiva e curiosa, profesora de literatura na universidade “Rotbaf Luden” de Mariña Mansa en Tagen Ata. A liberación e a guerra de independencia quedaban lonxe e agora Tagen Ata era unha nación consolidada, tanto que os azerratas agora sentíanse “seguros deles mesmos e sabedores das súas raiceiras máis profundas” (AA, 57) o que lles permitía dirixir a súa curiosidade cara a materias máis exóticas, pois o partido dirixente trala revolución, a Irmandade de Tagen Ata (ITA), promovía “unha cultura non especializada” (AA, 58).

Els está fascinada polo escritor Seida Sokoara e repasa a biografía de Seida Sokoara. Fillo mestizo dunha cortesá e de pai descoñecido, aos catro anos fora abandonado. Adóptao e dálle afecto e nome a familia Seida, comerciantes de estirpe guerreira. O neno colle unha enfermidade e contáxialla á nai adoptiva, que morre. O pai, Seida Moramé, volve a casar cunha muller fermosa e nova, Ida, cuxas atencións polo neno –que quedara entangarañado– levan a Els Bri a preguntarse, perplexa, se non habería

¹⁸³ Este recurso de intertextualidade autorreferencial xa o usara en *Retorno a Tagen Ata*, pero en relación a algunha personaxe protagonista dos relatos breves non aparecera ata agora.

¹⁸⁴ O emperador Em-boara I “O Vello” acometera unha profunda reforma do imperio de Lam-ko, despois de tomar pola forza o trono. O seu reinado trouxo “unha era de placidez non exenta de crueldade” (AA, 54) en canto que establecera un goberno que se sustentaba na observación dunhas normas rixidas baseadas no culto ao Moh. Os seus sucesores mantiveron “a súa política de dureza e burocracia” (AA, 55) consolidando o Trono da Magnolia en Heremel, a capital, mentres a cidade de Sama Vella floreceu como vila culta e amante das artes sublimes. O Tempo da Magnolia perdurou ata o ano 1869 do calendario azerrata novo, cando o almirante Rama derrocou ao derradeiro Em-boara, transformando aquel reino pechado sobre si mesmo e impondo unha política de apertura e comercio exterior.

unha certa compracencia do vello mercador nos amores de Ida con Sokoara. Ou, ¿el non sería, mesmo, posíbel que Moramé tivese contraguido segundas nupcias cunha fermosa rapariga –certamente de xinea humilde– afín de que servise de desveladora e guía dos praceres ao fillastro feble e consentido? (AA, 60).

O motivo paraedípico do namoro entre o fillo entangarañado e a mai adoptiva dáse en relación ao relato de “Licor-café” (ARR), emporiso neste conto o pai e marido no só condescende coa relación senón que parece ser quen a propicie. Tamén o rei Artur saíra de caza cando Guenebra e Lanzarote quedaron sos no Castel Turnante: “O Rei, na caza do Xabariño, co seu can Cabal, e os da Táboa todos consigo” (Méndez Ferrín, 403”):

Encolleito, coas pernas en tesoura, o mozo Seida Sokoara pousaba os crepúsculos de verán na finca de recreo de Labora Baixa, na estepa, sobre de almofadas e tapetes nos que Ida tiña broslado pra el ideas cifradas do sistema Moh [...] Tanxía pra el, amantiña, dóces cántigas dos días da Fundación da Magnolia, a non menos dóce Ida, mentres ambos agardaban que Seida Moramé regresase da cazata, embarullado, poeirento, feliz de se atopar de novo no fogar perfecto (AA, 60).

Daquela, os coidados de Ida motivan ao rapaz quen se fai un virtuoso dos pinceis. Co tempo, farto de opio e cervexa, tras casar con Rodamo, a casa dos Seida arde e morren o pai e Ida, aos que chora sinceramente, aínda que dela xa se fora afastando a medida que “a copa da aprendizaxe chegaba aos derradeiros e saudosos pousos fondais” (AA, 61). Sokoara queda arruinado, o que fai que se decida a vender “palabras.enxeñosas da mesma maneira que Moramé vendía aceite e productos ultramarinos orientais” (AA, 61). A aprendizaxe da escritura vai, na biografía de Sokoara, parella coa experiencia do amor, ao mesmo tempo asimila a arte da caligrafía no texto e as arte amatoria no corpo.

Mediante o estudo de Els Bri que fai das obras de Sokoara a sospeita da identificación do escritor/persoa co escritor/personaxe vai tomando forma. A historia do relato trata do xeito como o escritor “crea” unha lectora a medida.

As temáticas dos relatos que analiza Els teñen case todas un mesmo punto en común: unha especie de metempsicose, a comunicación das almas a través dos corpos¹⁸⁵, pertencen ou non ao corpo en cuestión.

A primeira obra coñecida de Seida Sokoara titúlase “Udu-ara” “cuxa tradución ao azerrata (e de aí ao galego) sería a de “Contos no fío do Coitelo de Guerra” (AA, 63), contos que lembran ao xénero do *apogtema*, curtos e humorísticos. O que dá coherencia á colección de contos é un diálogo entre un montañés e un avogado que ilustra con contos a un badoco¹⁸⁶ sobre as dificultades xurídicas que se presentan mediante un apólogo. Os contos describen un determinado xogo de corpos e identidades que preludia o último mitema, o *hieros gamos*. Os argumentos dalgúns dos contos de Seida Sokoara corresponden en algún aspecto con relatos do propio Ferrín:

- Relato incompleto, no que un escritor inventa unha muller, Ela¹⁸⁷. O escritor namora e “persevera nese amor até a morte da muller, acaecida en dúbidas circunstancias.” (AA, 63).
- Unha prostituta cega e rica “cobraba a facultade de ver á súa nai morta, elemento, este derradeiro, que só se descobre ao fin da historia; coa particularidade de que o texto ofrece outra lectura: a morta é a prostituta e é a súa nai quen cobra a facultade de corporeizar o espírito atormentado pola má vida da filla moi amada” (AA, 64). A reiteración da cegueira e a visualización do espírito fan pensar nun certo paralelismo co conto “Familia de Agrimensores” (AA).
- Un mariñeiro volve á casa despois de dez anos e recoñece cinco fillos que tivera a súa esposa nese tempo, pois cinco veces (en lugares diferentes)

¹⁸⁵ Téñase en conta que as artes do erotismo se identifican coas da escritura, na aprendizaxe que recibe Seida Sokoara da súa madrastra iniciadora.

¹⁸⁶ O lector podería preguntarse se o xogo especular chega tamén ata o seu nivel, xa que se di que a ilustración do badoco é un “pretexto clinicamente exposto ao lector” (AA, 63).

¹⁸⁷ Ela chámase tamén a protagonista do conto *Ela, boomerang* (ES), e, dentro deste mesmo relato, no seguinte capítulo, unha das protagonistas dun conto do seguinte libro de Seida Sokoara.

amara mulleres de mariñeiros ausentes e estas, coa voz da súa muller, lle xuraran amor na súa lingua, co que queda demostrado que “os espíritos e os corpos das mulleres dos nautas poden combinarse en transposicións complicadas a efectos de salvaguardar a pureza dos costumes e a fidelidade conxugal” (AA, 64). Esta transcorporeidade, a capacidade de enxendrar un fillo a través do corpo doutro, lembra á do conto *Amor de Artur* (AA); mesmo *Quinta Velha do Arranhão* (AR).

- Nunha única pregunta de tres páxinas, se relata a historia dun pintor que trae unha escena de vinganza, na que o heroe decapita a un traidor. O pintor vaille poñendo a cara dun monxe que, sospeita, se deita coa súa filla pequena. Pero un puñal invisible lle fai soltar o pincel, porque o monxe é inocente e fora el, o pai, quen ensoñara no tal amor incestuoso. A adquisición de vida/corporeidade nun cadro e o proceso de creación artística relacionado coa vida aparece en *O cadro asasinado* (POH).
- Deste relato, titulado “Furóns pálidos na roqueda de vidro” apunta Els Bri “revela a imposibilidade do amor absoluto e a culpabilidade de quen o vive” (AA, 65). Narra o amor entre un poeta e a súa devota discípula (20 anos máis nova) quen se vai liberando progresivamente da súa paixón absoluta polo poeta e consegue amar a un mozo. O vello poeta suicídase e ela queda así liberada e pode ter doce fillos e, ao tempo, amar a ambos. O tema reproduce en certo modo a temática do conto *Morrer en Laura* (CN).

Els Bri ao examinar a datación da obra do escritor, chega á conclusión de que debeu reescribir o seu segundo volume de relatos “Bonietsa Afora Nana” debido á influencia do sabio Am-o O. O traballo de Els Bri sérvelle como pretexto ao autor para emitir unha sentenza sobre o que debe ser un dos obxectivos da crítica:

Así, Els Bri chegou a estar en condicións de detectar dous e aínda tres niveis ou estratos estilísticos nos “Bonietsa Afora Nana”, cousa que, por outra banda, viña sendo lugar común na crítica literaria mellor e máis especializada (AA, 66).

Os derradeiros anos da súa vida, o escritor retoma a vida desordenada da súa xuventude e, arruinado e adicto ao opio, vive da caridade allea. Suicídase cun coitelo de guerra da familia Seida, o mesmo día en que o Emperador lle concede unha renda. Un lusco-fusco solitario, Els, soa na casa imaxina que *Els* se identifica con *Ela*, e se dá a coñecer que Sokoara se tirara a vida no cemiterio, enriba dunha tumba valeira coa inscrición “*Ela*”.

A paixón de Els Bri pola literatura de Seida Sokoara lévaa á análise temática de outro volume de relatos: *Bonietsa Afora Nana* ou *Contos do elefante senlleiro*, no que cada relato (“nana”) corresponde a un soño do elefante Lemiro, protector “das persoas que teñen a facultade de se relacionar cos espíritos dos mortos” (AA, 69). O conto favorito de Els Bri é o número sete: “O regreso imposible”¹⁸⁸ (“Udesa Uma-ra O”).

A comunicación cos mortos é un motivo isomorfo da escritura e da lectura. Do mesmo xeito que na Divina Comedia Dante resucita a Virxilio, porque o admira profundamente, igual que devolve a vida ao resto dos personaxes van vendo nos tres reinos dos mortos, así o deus elefante protexe a todos os que acceden a tal comunicación: a escritura e a lectura, o que se comprende totalmente no último capítulo. Esa “comunicación cos mortos” (co pasado) sería unha metáfora poética que desvelaría a propiedade asíncrona da literatura. Remite a unha comunicación bidireccional. Nun senso, á capacidade do autor para establecer un diálogo con outros textos: cos propios mediante a articulación dun macrotexto (no pasado, pero tamén no presente –o texto que escribe– e no futuro –no proxecto dos que escribirá–), e cos alleos, ubicados no pasado. Ferrín subliña, neste relato, unha referencia literaria que, daquela, é preciso ter en conta:

¹⁸⁸ Moh Labara vive feliz coa súa esposa Ela. No transcurso dunha viaxe, para nun mesón e alí hai un home agonizando. Cóidao, compadecido, durante 5 días. O home recupérase e preséntase: Moa Lai-bara. Fanse moi amigos e deciden acollerse á lei do “sétimo rubro do Moh familiar”: así pasan a ser ambos esposo único de Ela. Ao chegaren a Sama Vella, Ela acepta, pero non poden durmir os tres xuntos, xa que Laibara debe volver a Heremel, para xogar unha partida de xadrez co Emperador. Promete que volverá en ano e medio. Xusto esa noite aparece de volta, pero di que tivo que suicidarse para chegar á cita, co afán de gozar do corpo de Ela. Ela amosa a súa satisfacción e transgride¹⁸⁸ a norma, entón Moh Labara mátaa e o espírito dos amantes vai dar á illa de Adabán, onde se contemplan mutuamente, convertidos en estatuas de xade.

Ser sería posíbel calquer cousa naquel “serán infindo”¹⁸⁹, como dicían, en amabilísimo lugar común delicuescente, os poetas saudosistas de Tagen Ata nos anos precedentes á revolución nacional o popular, bébedos de preciosismo e de arrogancia cosmopolita, as miñas xoias (AA, 74).

O diálogo intertextual ferriniano non se limita a establecer nexos co propio macrotexto, senón que sustenta “afinidades electivas” con outros textos, como o de Pimentel, sendo o texto de Pimentel unha conexión cos textos de Rosalía. A referencia a eses textos non é gratuíta, cumpre un cometido no texto propio que o propio autor se preocupa de recalcar nese “encontro literario” porque debe proporcionar ao lector unha información complementaria. Este exercicio denotaría unha aptitude para a comunicación cara a un lector futuro, que reproduciría o ciclo infinitamente.

Durante todo o relato é recorrente a vivencia da paixón a través do espazo e do tempo. Els Bri experimenta ese *pathos* fronteirizo coa paixón erótica mediante a lectura dos textos de Seida Sokoara. Ese arroubo está tan presente en tódolos relatos do escritor de Lam-ko (nas migracións das almas polos corpos e na comunicación coas persoas ausentes) que o relato suxire a idea de ser Els froito da creatividade de Sokoara. Pero ademais, no relato existe unha preocupación expresa por entender os mecanismos dos textos e da literatura, chegando a referir diferentes exposicións do proceso crítico:

¹⁸⁹ Ese “serán infindo” parece facer referencia o poema “A Rosalía” de Luís Pimentel, incluído en *Sombra do aire na herba*, polo que Ferrín convoca a ambos poetas:

Calemos...
Nos currunchos acendéronse os altares do silencio;
choiva de frores de estameña nos tristes pasadelos.
Coa túa boca torta chamas a mortos
e náufragos dende a solaina,
antre a brétema, en serán infinda. (Pimentel, 1983¹⁹⁵⁹:49).

Problemas de datación, de estratos¹⁹⁰ de redacción, de establecemento e atribución do texto, voaron coma bandos de carolos nas albufeiras luminosas do Leste. Mesmamente, o exercicio da fixación crítica de fontes e de citas perdeuse trala corda frouxa do horizonte de Els Bri. Deixou de importarlle o principio retórico do antigo Lam-ko segundo o cal o valor literario dun “nana” calisquera reside na súa fidelidade a un ou varios modelos previos da tradición textual, de xeito que calquera risco de orixinalidade creativa era calificado de imperdoábel imperfeición e amosa da miseria intelectual dun autor que non sabe tecer citas e referencias literarias, recompor esquemas narrativos cen veces utilizados adoviándoos con imperceptíbeis touches de sedas emprestadas así mesmo doutros libros cuxos planos conceituais e cuxas imaxinerías proceden, recurrentes, doutros e outros mási nunha cadea interminábel de espellos que se enfrontan silenciosos, a multiplicar as apariencias até un infinito de vértigo e de frío (AA, 75).

No relato “Calidade e dureza” (AA) predomina o réxime nocturno da imaxe, posto que nel percíbense dous grandes vectores simbólicos: o da intimidade, estruturado polos encastamentos¹⁹¹ (Durand, 1992: 238-243) e o dramático, da comunicación entre o tempo pasado e o futuro que se dá a través dos textos. Os temas dos relatos “Udu-Aral” de Seida Sokoara prefiguraron o que será o último mitema estudado, que decidín denominar no apartado 4.4 como *hieros gamos*, pois equivale á unión de contrarios, ás vodas místicas. Esta temática explora a potencialidade de comunicación a distancia cunha persoa mediante as relacións sexuais con outra que sexa “equivalente”, como as mulleres dos mariñeiros do primeiro relato e como ocorre na trama de “Amor de Artur” entre Artur e Guenebra, a través do corpo de Liliana. Estas prácticas case orxiásticas¹⁹², que Durand enmarca dentro dos símbolos cíclicos, prometen a

¹⁹⁰ Os “Estratos de redacción” dos que fala no relato, que aluden ao quefacer da escrita, evocan os “estratos de defunto” do poema.

¹⁹¹ Nas múltiples *mise en abyme* dos relatos dentro dos volumes que están dentro do conto, ou da referencia a Rosalía na cita de Pimentel; pero tamén na actividade esculcadora da lectora-crítica, que non só fica nunha mera descrición, senón que case se ofrece un procedemento.

¹⁹² As prácticas da iniciación e do sacrificio están relacionadas, segundo Durand (1992: 358) ás prácticas orxiásticas, que conmemorarían un retorno ao caos inicial: “Practiques orgiastiques et

comunicación entre o pasado e o futuro, é dicir, constitúen unha victoria sobre o tempo e a morte, tal e como se ilustra no relato principal, co forte vínculo que se establece entre Seida Sokoara (morto, no pasado) e Els Bri. A unión carnal equivale ao acto da comunicación, funcionando como nexo máxico o corpo¹⁹³ (texto) da parella e o espírito do ser amado (a mensaxe).

4.3.2.3.3. “Adosinda horrorizada” (ARR).

Sobre o simbolismo deste relato Ferrín (1999) aclara¹⁹⁴: “*Adosinda horrorizada* é un pastiche da *Apocalipse* de San Xoán da que falabamos antes...E tamén contén a miña vivencia da condición feminina...”

Non é esta a única referencia á *Apocalipse* de San Xoán na obra de Ferrín. Cando menos, noutro dos seus exercicios literarios, en paralelo con “Adosinda horrorizada” (ARR) achégase tanto ao tema apocalíptico, como á experiencia que o poeta ten do “feminino”. Trátase do poema “Quen é ela que sobe a encosta de Cortiña Grande”, publicado no poemario *O outro* (2002), e no que a figura feminina central que ocupa o poema revístese con atributos de referentes bíblicos, dos que sobresaen a Amada, da *Cántiga das Cántigas* e a muller “vestida de sol, coa lúa aos pés” que na *Apocalipse* loita contra a Besta (Carreira, 2015: 300). Tamén no relato “Ditadura das cousas” (ES, CN) (Carreira, 2009), podería haber unha referencia indirecta á *Apocalipse*, a través da película *Metrópolis*, de Fritz Lang.

Igual que moitos outros contos dos que integran *Arraianos*, as personaxes de “Adosinda horrorizada” están inspiradas en personaxes históricas da Raia Seca. Tanto Adosinda como Mumadona e Ilduara foron mulleres reais,

mystiques sont fortement sotériologiques [...] La fête est à la fois moment négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressucité”.

¹⁹³ As mesmas funcións que os *corpos abertos* que se analizan no apartado 4.4.

¹⁹⁴ Nun chat con Ferrín (1999b) organizado no desaparecido *Vieiros* en 1999, un dos participantes –co nick “Milladoiro”- preguntáballe ao escritor: “¿Que é o que pretendiches simbolizar co teu conto «Adosinda horrorizada»? (Os meus amigos e eu temos moitas versións)” (Chat con Ferrín, 1999).

pertencentes á nobreza galega altomedieval¹⁹⁵. Ilduara Eriz, coñecida tamén como Santa Aldara ou Aldara de Celanova, fundou co seu fillo Rosendo Guterrez –que sería San Rosendo– o mosteiro de Celanova, aínda que ela estaba afincada en Vilanova dos Infantes. Adosinda Guterrez era filla de Ilduara e do seu esposo Gutier Menendiz, foi abadesa do convento de Santa María de Vilanova dos Infantes. Mumadona Dias era filla dos condes Diego Fernández e Onecca e casou con Hermenexildo González, sobriño de Ilduara Eriz. A través delas, Ferrín ofrece unha cosmovisión “de arco de ferradura”:

O mundo de Vilanova dos Infantes...[] Esa prancha da que falaba, paréceme que arrasou toda a tradición prerrománica e suévica; en Celanova vive, está viva; aínda temos unha visión do mundo de arco de ferradura (Salgado e Casado, 1989: 255-256).

Todas elas comparten, ademais do vínculo apocalíptico, a paisaxe e a terra, na mención de emprazamentos reais como a Chaira de Amoroce (ARR: 137,141) (Méndez Ferrín, 2004: 75). Contrasta a estirpe real destas mulleres coa orixe humilde da do poema, que é unha traballadora. A concesión deste papel a unha personaxe popular vai na mesma liña que proclama en *Contra Maquieiro*: “trasladando a posesión da verdade da divindade á cidadanía” (Cochón, 2011: 45). O vencello entre o tema apocalíptico e visionario e a condición do feminino abre a porta a carreiros interpretativos que ata agora non foran moi transitados, pero que se reafirman no poemario *Contra Maquieiro* (2005) no que o contacto do pé¹⁹⁶ de Mumadona, que da morte:

Sentir sente o peciño de Mumadona
no pescozo.

¹⁹⁵ Para máis información sobre esta materia véxase (Pallares Méndez, 1998) e (Carriedo, 2007).

¹⁹⁶ A simboloxía do pé é moi rica no imaxinario ferriniano. Mentres que os pés mancados remiten ao complexo simbólico da soberanía (os ferreiros, Edipo, o *roi mehaigné*...) dentro deste mitema parece ser un eufemismo do contacto sexual, posto que producen o mesmo efecto.

Os da outra morada veñen en ringleira.
Testa conversa á Terra, que abre as fauces.
«Nunca habitou os dominios do pelícano»,
porante no epitafio” (Méndez Ferrín, 2005: 66).

Precisamente deste poemario resalta Iris Cochón o uso desas “fontes canónicas” como un dos recursos que incoan unha hipotética mitoloxización do discurso poético:

O subxénero profético, que Ferrín xa ensaiara nalgún relato de ciencia-ficción, acode agora ás súas fontes canónicas, as bíblicas, dos *Salmos* á *Apocalipse* (fragmentación numerada dos versículos incluída), nun ritual profano, comunal e mitoloxizante que se serve das fórmulas consabidas e, ao tempo, xoga a transmutalas (Cochón, 2011: 45).

A estratexia enunciativa prorroga aquel recurso que xa usara noutros relatos (“O exclaustro...”, “Fría Hortensia”, etc.), mediante o que, en certo modo, “camufla” a *mise en abyme*. En lugar de expoñer un relato encastado dentro doutro relato como en “Philoctetes” (POH), “Amor de Artur” (AA) ou “Calidade e dureza” (AA), o discurso narrativo comeza co “relato contido”, solución que atenúa a sensación de “encadramento”, xa que o “relato subordinado” ensaríllase no relato “principal”, como en “Fría Hortensia” (AA). Esta técnica tamén é utilizada na última, por agora, entrega poética do autor de Vilanova, o que para a crítica Iris Cochón, achega a estética máis innovadora das que conforman o libro:

A fusión de planos, as interferencias entre o real, o evocado e o inventado e as ambiguas intrusións do falante extradiexético no universo poetizado levan a complexas e frutíferas confluencias que sobordan, con moito, a tradicional *mise en abyme*. Quen isto asina non ten dúbida de que este sincretismo exploratorio, que achega ao poema técnicas circunscritas adoito ao relato, fai desta segunda

serie a de estética máis innovadora e, paradoxalmente, a máis radical de todas as que conforman o libro (2011: 44).

Daquela, por unha banda, está o texto “medieval”, narrado en primeira persoa por Adosinda, que consiste nunha visión mística e aterradora do que parece ser a chegada da Besta. Por outra banda, a lectura do texto medieval é realizada pola profesora Luísa Armesto nunha biblioteca (presumiblemente a do Arquivo Provincial de Ourense) que remata por se integrar como suxeito e obxecto na alucinación de Adosinda. O delirio de Adosinda consiste nunha visión dunha escena moi semellante á que se describe na *Apocalipse*, que lle transmite a unha acompañante súa, Mumadona, trepándolle no pé: “Piso co meu chapín de púrpura o pé espido de Mumadona, e daquela xa ela ve o que eu vexo” (ARR, 137). No relato de Adosinda mesmo se atopan citas bíblicas literais (ARR, 139) “Aquel que sexa morno e non teña lume nin xelo, trousareino da miña boca” (Ap, 3: 16 e Lev, 18: 25) ou en (ARR, 145) “Que o que ten intelecto conte o número da Besta; o número dun Home é; e o seu número é novecentos noventa e nove” (Ap, 13: 18).

Hai un punto de intersección entre ambos “textos”, o cumio do relato, no que Luísa Armesto, aluada, se identifica como muller da “nación de Hermenegildo e as súas donas prostituídas coma Thais de Babilonia” (ARR, 141): “Luísa Armesto está vella e prosegue a lectura da Visión. Non le, ve con Adosinda. Mesmo coma se esta lle trepase no pé co seu chapín vermello” (ARR, 139).

Cada unha das mulleres da familia intégrase nunha das sete cabezas da Besta apocalíptica, incluída a profesora Luísa Armesto, que se introduce nesa ensoñación na que predomina o lume e, nela, queima a biblioteca, o manuscrito... no mesmo estilo daquela ensoñación na biblioteca coa que remataba o conto “Episodio de caza” (CN):

Aínda que, falando verdade, ti non morres na calzada que atravesas a gandra de illós e megalitos; non morres; ábre-los ollos á luz da biblioteca do “Padre Sarmiento”, po-los lentes montados en cuncha, docemente retomas a

lectura e análise de *La Modification* de Michel Butor, senón do Canto XXVII de Ezra Pound, porque ti non abandonaches máis ca en soños a túa coviña de mediocre espectador de actos alleos e as cousas relatadas non tiveron lugar (CN, 67).

Daquela, a intelectual “esperta do seu sono” e, en vez de estarlle prendendo lume ao pergameo, á biblioteca enteira, restitúese ao mundo “de espectador mediocre”, no que o único lume que prende é a lapa ridícula do chisqueiro, para fumar un cigarro, xa fóra da biblioteca. O final revirte esa arroutada nunha realidade prosaica, nun espellismo.

A visión de Adosinda é transmitida por duplicado: á Profesora Armesto a través da lectura do manuscrito, e á súa curmá Mumadona Dias (ARR, 142), mediante a técnica de lle trepar no pé. Así queda equiparado de novo o poder transmisor da lectura co do contacto físico, e Adosinda, o personaxe que relata, a narradora, funciona como unha médium, ela “ve” e transmite a súa “alucinación” a Mumadona, a través do pé, e a Luísa Armesto, mediante o texto.

Como Els Bri¹⁹⁷, Luísa Armesto forma parte dese grupo de mulleres investigadoras, que esculcan nos *textos* as respostas aos enigmas do mundo que as rodea. Sitas a cabalo entre o mitema da procura e o do *hieros gamos*, no que se afonda no apartado 4.4. O seu rol de receptoras¹⁹⁸ sitúaaas nas coordenadas de “lectoras ideais” xa que na súa actividade se mesturan as funcións de corpo e texto. É dicir, elas non son lectoras “intelectuais”, senón que son capaces de chegar ao punto máximo de comunicación, “senten” o texto no propio corpo, son *mediums* da palabra escrita, que, no fondo, non deixa de ser a garantía de acceso á Historia ou a estratos máis sofisticados da cultura, individuais. En contraposición coas “meigas”, mediadoras tamén, pero nas que

¹⁹⁷ No exame do relato “O crime do chalet vermello” (POH) conclúese coa idea que Ano Jhosco identifícase co mesmo estereotipo que a personaxe de Ulm Roan en *Retorno a Tagen Ata*; ergo, Pete-lau concordaría con Rotbaf Luden. A inconsistencia nos roles sexuais non nos parece excesivamente importante aquí, por dúas razóns; normalmente a investigadora é un rol de personaxe feminina e ademais Ano Jhosco presenta trazos andróxinos.

¹⁹⁸ Isto non implica inactividade, máis ben ao contrario, xa que elas están instruídas previamente para *esculcar* no texto.

a comunicación proviña en base á palabra falada, gardiás da memoria ancestral e colectiva, logo, do nivel cultural das tradicións e os costumes do país, que correspondería ao nivel antropológico. Nun nivel primordial do *logos* creador¹⁹⁹, as melusinas, “crean”, ocupan, delimitan, elas, como aqueles xigantes primixenios, *son* “o territorio”, por iso correspóndelles a soberanía do mesmo, é inherente a elas e elas deben rexelo. O concepto de territorio sería equiparable ao espazo vital, ao *Lebensraum*, que enunciaba Lama (2002), ao plano máis esencial do eu (xa se trate dun individuo ou dun colectivo).

A procura que encarnan as personaxes femininas é a procura dun *traxecto antropológico*, que, como alega Durand (2013: 92) pode ser seguido no sentido: fisioloxía – sociedade, ou ao contrario: sociedade – fisioloxía.

4.3.3. A *queste*: o tempo circular e a procura das orixes.

No mitema da procura xa aparece suxerido o contido que se tratará máis detidamente no mitema seguinte: a comunicación entre os corpos. A subdivisión da *queste* en dous grandes apartados respondía, aínda que se trate dun único estrato simbólico, por unha banda, á distinta significación que adquire este mitema baixo os dous primas que o conforman: o heroe e as personaxes femininas. Ambas subdivisións responden a dous xeitos de representar unha constante que, desde este enfoque, constitúe o eixo central da obra ferriniana: a procura da identidade.

As figuras dos heroes escollidos, todos eles pertencentes á tradición literaria da Materia de Bretaña, concorren con toda a carga simbólica anterior, que Ferrín, desde logo, reinterpreta e reescribe, pero da que tampouco escapa absolutamente, e, daquela, da que non se pode prescindir. Na *quête* heroica ferriniana, que versa constantemente sobre a identidade (individual e colectiva), sobresaen dous esquemas principais que son inherentes un ao outro: o tempo circular e poder. O poder do que dispón o “rei” é unha concesión temporal e

¹⁹⁹ La parole est explicitement associée à la lumière «qui luit dans les ténèbres». [...] C’est que la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance (Durand, 1992:173).

cíclica que lle fai a Deusa, doa que parece corresponder co descubrimento da vulnerabilidade propia, é dicir, da integridade do “eu”. Este “eu” pode sela encarnación dun individuo ou do colectivo, ou ambas ao mesmo tempo, porque, segundo o motivo do “rei estragado”, a ferida rexia espállase ao país, ás terras, ás xentes, aos animais, á facenda... o que no imaxinario ferriniano correspondería con reverte-la condición de escravos.

Percival funciona como un nexo entre os mitemas do conflito paterno-filial, en virtude da incógnita que pesa sobre a figura paterna, e da intensa relación que presenta esta figura con Edipo, e o do sacrificio –se se trata dunha iniciación, tamén se trata dun sacrificio- co mitema da procura, do que é exemplo paradigmático. A procura do Percival ferriniano, que parece ser narrada “in media res”, trátase sobre todo dunha indagación hermética e “introspectiva”. O hermetismo do texto viría dado por unha vocación instauradora, que se realiza, sobre todo, a través da palabra. Percival, subvertendo a disposición de Perceval, ceiba un caudal de preguntas, todas verbo do bosque e da propia condición, e todas dirixidas a el mesmo. A busca de Percival, desenvolvida nun medio onírico e íntimo, denota a preocupación que resalta en toda a obra ferriniana verbo da identidade propia. Unha pescuda que non fará máis que subscribir o que se intúe desde un principio: a pescuda consiste tamén na reactivación da “circularidade” da historia.

A procura de Rei Artur –en “Amor de Artur” (AA) e “Lanzarote, ou o sabio consello” (1997b)– consiste na realización desa busca que é privativa del, unha *quête* vital, porque a súa culminación comporta asemade o paradoxo da disolución e da remanencia, que remiten a un ciclo de morte e renacemento que caracterizaba ao Rei Primeiro. O poder dese rei estático e maxestático²⁰⁰, contrariamente á idea que hoxe temos do “rei guerreiro”, irradiaba desa posición central no “microcosmos” da corte. Así a procura supón a ruptura da Orde Cósmica que a estabilidade do rei representa, e a consecución desta procura supón o seu restablecemento. Nun estrato máis profundo, destaca aquel papel primordial que a civilización celta confería ás figuras femininas, como a que se

²⁰⁰ Como o arcano IV *O Emperador* no Tarot.

representa na raíña Guenebra, concesoras ou supresoras da soberanía, “a trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401).

A procura de coñecemento (quizais sobre o *traxecto antropolóxico*) é, daquela, outra das singularidades que presentan as personaxes femininas, divididas tamén para o seu estudo en tres modelos arquetípicos: a meiga, a investigadora e as que se metamorfosean. Todas tres, quizais, facianas dun supra-arquetipo, quizais a Gran Deusa tripla, que polariza os diferentes aspectos, dotándoos tamén, a diferenza do estatismo e da circularidade que presentaban no seu aspecto masculino, dun dinamismo que promove o cambio do circular en espiral, é dicir, a suxestión dunha progresión.

As transformacións físicas destas personaxes evocan aquela imprecisión inherente á natureza da realidade, asociada en gran medida a nocións que aluden á soberanía territorial

Esta reflexión de Rotbaf Luden está verosimilmente influída polo grande número de metamorfoses ocorrido en Tegen Ata cen anos atrás, segundo as lendas, a máis famosa das cales fora a transformación de Nhadron en corvo. A xente de Tegen Ata mantivo, dende aquela etapa, unha curiosa desconfianza sóbor da permanencia da propia morfoloxía e unha conciencia fluída e dúplice do propio eu. Quizais, o feito de sentírense divididos entre unha personalidade nacional propia e unha estrutura estatal imposta teña condicionado –ou determinado– ese complexo senso da coherencia personal (Méndez Ferrín, 1996: 82).

En todo caso, esta relación coa soberanía fornece o estatuto paradivino daquelas figuras femininas (Guenebra, Iseu) que xa detiñan o poder ou participaban da súa adxudicación no marco da *queste* dos heroes. A orde soberana está estreitamente ligada co territorio. No arquetipo das bruxas non só se dá a entende-lo seu profundo coñecemento do territorio –tan profundo, que se lle escapa aos demais–, senón que son as encargadas de transmitir este saber desde o remoto ata o porvir, de perpetualo a través do poder da súa palabra. Case nun mesmo plano que a bruxa, aínda que desligada da terra, o

arquetipo da investigadora esculca en saberes máis íntimos, nos que a palabra cobra especial importancia como elemento constitutivo do texto, e o texto, paradigma da mensaxe que pode vencer as barreiras do espazo e do tempo– se equipara ao corpo e ao territorio. Ademais o texto constitúese en “lugar bifronte”, como a fiestra ou a porta, enfocado cara ao pasado e o futuro simultaneamente.

4.4. Hieros mythos, hieros gamos, hieros logos.

Un dos desafíos que presentaba este apartado era poñerlle título, posto que a “imaxe” subxacente é bastante difícil de describir, xa que carece dun senso unívoco, senón que semella máis un enigma que só se pode resolver “poñéndolle un nome”, como fixera Edipo co da Esfinxe. Nas análises de “Amor de Artur” (AA) e, sobre todo, en “Calidade e dureza” (AA) se mencionaba a complexa relación que supón o *hieros gamos*.

A relación erótica presenta no imaxinario ferriniano a particularidade hermética “mediadora”, é dicir, de servir como instrumento para o proceso da comunicación cunha persoa ausente: Rei Artur déitase con Liliana, pero o corpo de Liliana realmente é un recurso que proporciona ao rei canso e moribundo a ilusión do abrazo amante da súa verdadeira esposa²⁰¹. Non obstante, déixase ben claro que Galaad será fillo de Artur. Así a ilusión da transcorporeidade contribúe a que a semente de Artur prenda nese corpo, quizais o único que a pode abeirar (Lama, 1997); a marabilla prodúcese unicamente porque Guenebra e Lanzarote aman a Artur, dun xeito que o manca, pero, ao fin e ao cabo, ámano sobre calquera cousa, e ese amor execútase, aínda que teña que realizarse no corpo do amante concupiscente. Este triángulo formado por Guenebra, Lanzarote e Artur serviría, ao repregámonos ata as orixes, para representar a eterna loita entre a luz e a escuridade, ou a división da soberanía na terra entre o rei do inverno e o rei do verán, como ocorría no *Waltharius* e na *Gesta*

²⁰¹ Ignórase se esta experiencia é bidireccional, porque no relato non se menciona se, no amor, a Liliana tamén se lle aparece Lanzarote na substancia do Rei Artur.

Danorum, o que viña sendo unha variante do mito cíclico que protagonizaba o triángulo Hades-Perséfone-Démeter²⁰² (Grimal, 2009: 432).

O renacer cíclico parece ser tamén o argumento da primeira carta do relato “Dúas cartas a Lou” (CF), conto do que se mencionou antes o parentesco coa narración de Dieste, titulada “O neno suicida”, e que presenta tamén algunhas relacións coa novela *Arrabaldo do norte*. Ramón Fraiz, o narrador, “chega” á casoupa no que parece ser un arrabalde, onde viven a Vella e mais o seu fillo Xaquín, e alí tropeza cun cadro decrépito, que ben podería ser trasunto da “terra baldeira”:

Entrei. Había tardar²⁰³ en saír de alí... Dentro estaba o Xaquín, deitado nunha cama, co peito ao aire, groso, suando, cheirando a podre. a *Vella* estaba tamén alí. Fíxate ben, Lou. A *Vella* tiña moitos anos, sen dentes: estaba enloitada e cega. Era formidábel a posición que adoptaba. Estaba sentada nun tallo baixiño e a testa descansáballe sobre os xoenllos. Erguía a testa moi poucas veces. Por exemplo, cando eu entrei ergueuna e fixo coma se ollara pra min. Isto era unha coquetería, pois xa un se decataba desiguida que estaba cega (CF, 32).

Ramón pasa un período de letargo metido nunha cama da casoupa, durante o cal vai entrevendo os movementos de Xaquín e á Vella cada vez máis revitalizados. O día que esperta totalmente despexado a *Vella* é unha moza máis nova ca el e cando pregunta polo Xaquín, ela explícalle que aínda non naceu. Pero tamén lle anuncia que está embarazada del e que ao neno lle han poñer

²⁰² Hades, o deus dos mortos, rapta a Perséfone, a filla benquerida de Demeter e Zeus, e lévaa con el ao Inframundo onde lle da un gran de granada para que fiquen eternamente ligada ao seu reino. Deméter negase a volver ao Olimpo sen a súa filla e, por tanto, renuncia ás súas funcións divinas (portadora das estacións, deusa da terra cultivada, protectora da agricultura). Zeus, perante as terras baldeiras, envía a Hermes a negociar con Hades unha solución: Perséfone pasará unha parte do ano no reino de Hades (inverno, infertilidade), pero tamén poderá pasar outra parte cabo da súa nai, momento no que a terra volverá a producir colleitas e, sobre todo, cereal (Grimal, 2009: 133, 432).

²⁰³ No conto inclúese esta nota a rodapé: “Non me destrevo a decir «tanto tempo» por razóns que ti, máis adiante, colexirás” (CF, 32).

“Xaquín”. Ramón Fraiz enfádase, case tolea, e dille que el marcha. A *Vella* non se inmuta:

–Xa sabía eu. Xa o sabía. Non teñas pena de min. Eu non teño pena. Voltarei a ser a *Vella*. Voltarei a ser vella. Voltarei a ser a *Vella* de todo. Outro virá que me faga de novo ao Xaquín.

Funme e deixei á *Vella* empreñada. Agora ben. Despois de saberes o que sabes, ¿ti podes asegurar de que Xaquín seña o meu fillo? Xaquín, en realidade, era fillo de alguén? (CF, 35).

O papel de perpetuador do ciclo que realiza Ramón Fraiz no devir da trama é, en certo modo isomorfo do que cumpre o Rei Artur do relato ferriniano, aínda que dun xeito involuntario, a súa misión consiste en fecundar á *Vella*, única persoa que pode ostentar o papel de proxenitora do Fillo, o que insinúa un esquema subxacente matriliñal. Parece inferirse que o insólito xa ocorrera antes, posto que cando chega Ramón, Xaquín xa é vello e “cheira a podre” e ten os dentes negrísimos (CF, 32) e cando el marcha, a *Vella* rexuvenecida di que xa “virá outro” que lle faga ao Xaquín. É dicir, o papel de “fecundador” non é fixo, esta vez tocoulle a Ramón, pero pode ser calquera; ademais Ramón é o único que non presenta ningún rexuvenecemento, el non cambia, ao contrario que a *Vella* e mailo seu fillo, nun modelo de familia inmutable no que só é accesoria a condición paterna²⁰⁴. Prodúcese, entón, unha inversión²⁰⁵ do transcurso do tempo entre a personaxe protagonista (inmutable) e a personaxe feminina (mudable), sendo o fillo coadxuvante con función de marcar o estrañamento froito da inversión temporal. A transgresión de Fraiz, ao deitarse coa *Vella* é a de orixinar unha inversión temporal, de reiniciar un ciclo, posto que se trata dunha incursión case edípica no misterio das orixes:

²⁰⁴ Con matices, lembra bastante ao modelo do “rei do bosque” comentado no apartado 4.1.1.4 o rei do bosque ou do ritual heféstico do rei coxo, no 4.1.5.

²⁰⁵ A análise de Rodríguez González (1999, 132) conclúe que “o desexo de ir cara atrás é no fondo a humana loita contra a morte, e que ese querer recuar pode que siga [...] a lei das saudades das fisterras, unha especie de lembranza do que non foi, proxectada ó futuro”.

Il ne faut pas faire comme OEdipe qui a voulu savoir d'où il venait et qui a couché avec sa mère. OEdipe a justement, comme Melusine, des problèmes de pied (il se rattache aux êtres serpentiformes, aux jambes non formées). Par la maïeutique, OEdipe s'efforcera de revenir sur ses pas, de remonter le temps et ainsi de connaître le secret de l'Énigme. En couchant avec sa mère, il cherchera à inverser le temps et à appartenir au temps de Cronos (Saturne). La génération inversée suppose également un temps inversé. Oedipe s'efforce de résoudre l'énigme par sa démarche oblique. Il retrouvera le mystère de l'origine mais l'homme, en principe, ne doit pas accéder à ce savoir. OEdipe subira la vengeance des dieux (Walter, 2008b: 222).

O triángulo amoroso entre dous homes e unha muller é, na obra ferriniana, un mecanismo de dominio do tempo cíclico (semellante ao sacrificio), rexístrase dun xeito especialmente recorrente nos relatos internos de “Calidade e dureza” (AA), quizais por insinuarse que o autor (Seida Sokoara) formara parte dun, xunto co seu pai Seida Moramé e a madrasta Ida, quen, canda as astucias do amor lle aprendera tamén as artes da caligrafía. Nos varios contos que analiza Els Bri en “Calidade e dureza” (AA) aparece constantemente este motivo. Nun destes relatos abraiantes explícase que esta propiedade é exclusiva do corpo da muller, porque lle é concedida polas ninfas acuáticas (personaxe claramente melusiniano):

fixera o amor con outras tantas mulleres lexítimas de mariñeiros ausentes e todas lle xuraran devoción na lingua de Lam-ko e coa voz da súa propia esposa, co que ficaba demostrado o feito de que os espritos e os corpos das mulleres dos nautas poden combinarse en transposicións complicadas a efecto de salvagardar a pureza dos costumes e a fidelidade conxugal, milagre atribuído ás ninfas acuáticas de mitoloxías previas ao Moh (AA, 64).

En “Amor de Artur” (AA) a relación triangular aberta e inesgotable (Artur-Guenebra-Lanzarote) revírase coa introdución de Liliana, que nun principio parecía allea a ese xogo especular, como cuarto elemento en cuestión. Así a

xeometría desprázase do triángulo ao cadrado ou ao rectángulo, como ocorre en *As afinidades electivas*, de Goethe, a novela que inspira o relato “Quinta Velha do Arranhão” (ARR). Na análise que se fará deste relato, compróbase como, ao dispoñer de catro suxeitos, as posibilidades vinculares entre as personaxes non só se duplican, senón que tamén se pechan.

Constátase ata aquí que o corpo masculino é un elemento *fixo*, inmutable, mentres que é a condición feminina a que parece presentar esa particular ductilidade entre espírito e corpo. Tan flexible que non precisa tampouco da relación erótica para realizar as modificacións necesarias da materia, para as que precisa unicamente *amor*, sexa da natureza que sexa:

Amou a delicadeza dun conto de nostalxia no cal unha prostituta cega e rica cobraba a facultade de ver á súa nai morta, elemento, este derradeiro, que só se descobre ao fin da historia; coa particularidade de que o texto ofrece outra lectura: a morta é a prostituta e é a súa nai quen cobra a facultade de corporeizar o espírito atormentado pola má vida da filla moi amada (AA, 64).

Daquela, o corpo feminino constitúese no primeiro lugar “de paso”. Non obstante, nos dous relatos que se examinan a continuación, “Lobosandaus” (ARR) e “Quinta Velha do Arranhão” (ARR), esta facultade de seren “lugar de paso”, de mediación, deixa de competir exclusivamente ás personaxes femininas e atangue tamén aos homes²⁰⁶. Pero hai máis detalles que sitúan estes dous contos nun mesmo “decorado mítico”. Os dous transcorren nun punto illado da Raia, e en ambos o narrador é un rapaz novo, que rolda a vintena, que se amosa falto de experiencia e que se atopa nun momento de “transición” á vida adulta e independente. Nos dous relatos, ademais, o mozo está dirixido por unha figura masculina, que nos dous casos a mesma relación de parentesco co mozo:

²⁰⁶ En “Amor de Artur” (AA) poderíase sobreentender que esa flexibilidade existe entre Artur e Lanzarote, por iso a traición de Guenebra non é tal, así e todo, isto non se menciona e só é unha inferencia.

o tío²⁰⁷, que exerce un rol protector sobre el, pero non o acompaña persoalmente. Esta personaxe do tío aparece referenciada desde a primeira frase en ambos conto.

4.4.1. “Lobosandaus” (ARR).

En “Lobosandaus” (ARR) o protector do rapaz ostenta o cargo de Penitenciario da Catedral de Ourense, é tío do narrador, e a el van dirixidas as epístolas que compoñen o relato. Pódese inferir que a correspondencia circula nas dúas direccións, porque nalgunha carta o sobriño responde a preguntas que lle fai o tío.

Así, estas personaxes masculinas noviñas deben cumprir unha especie de iniciación, posto que están tamén nun “lugar de paso”, xa que transitan desde a ignorancia da xuventude aos coñecementos propios da idade adulta. Esta aprendizaxe confórmase cunha mestura desa soidade que confiren as primeiras independencias individuais, as primeiras nocións –aínda que sexan intuídas– das complexidades do amor e do sexo, e o feito de estaren instalados nun lugar extremo, nos confíns da Raia, lonxe da civilización. O conxunto resultante son dous textos de estilo eminentemente gótico, poboados de pantasma e *revenants* que se apoderan das vidas e dos espazos dos vivos cunha forza inusitada, e nos que a paisaxe fragosa das bouzas do Xurés, presidida polo monte Penagache, se constitúe en reflexo dos desacougos espirituais do narrador.

Temos aquí un dos exemplos máis depurados de conto gótico en galego, en canto que aparecen nel diferentes elementos que son fitas na caracterización desta pónla da literatura,

O uso do estilo epistolar (usado para articular ficcións da envergadura de *Drácula* ou *Frankenstein*) resulta idóneo neste xénero, xa que serve como pretexto para relatar cousas extraordinarias –pois soluciona aspectos

²⁰⁷ Unha representación funcional das distintas facianas de Hermes. O Hermes guía, o Psicopompo (Verjat, 1997: 288); o mediador, comunicador, civilizador (Verjat, 1997: 288); o Hermes *agoraios*, que leva cara a fóra, á ágora dos intercambios (Verjat, 1997: 291).

complicados da lóxica intratextual, como por exemplo, que quede aberta a cuestión da saúde mental do narrador intradiexético–, para establecer unha distancia con ese narrador, e para enfatizar o dramatismo das vivencias explicadas en primeira persoa.

As cartas enviadas desde Lobosandaus achegan un discurso fragmentado dunha “baixada” a un inframundo, dunha catábase progresiva, experimentada polo narrador. Aínda que o contido das respostas do tío pódese inferir, non aparecen rexistradas no relato dun rapaz que empeza a súa vida adulta como mestre de aldea destinado nun confín da terra²⁰⁸. Este personaxe vai mergullando devagar nun ambiente enrarecido por estrañas circunstancias. O relato remata dun xeito aberto, pois na última misiva –¿ou derradeira?– que pecha o relato acaba cunha chamada de auxilio que queda en suspenso, no máis puro estilo dos contos de terror psicolóxico:

Eu sinto horror, noto alguén no cuarto e desexo a Dorinda e coido que vai voltar a desgraza a Lobosandaus e que vai haber de novo corpos abertos.

Veña por min, señor tío; polo amor de Deus, véñame buscar e léveme de eiquí pra Ourense (ARR, 45-46).

O marco da narración constrúese mediante o debuxo progresivo dunha atmosfera cada vez máis escura, unido ao simbolismo dos elementos da natureza, que “acompañan”, en certo modo, o devir da narración. Porén, destaca, nun primeiro momento a condición de “estranxeiro” do narrador, que redacta as cartas ao seu tío desde unha posición presumiblemente obxectiva, na medida en que se mantén “diferenciado” da poboación autóctona de Lobosandaus. O illamento é un motivo importante, pois redóbranse as soidades xeográficas coas humanas, polo feito de tratarse dun destino arredado do mundo, e tamén porque, nun principio, o rapaz é percibido como un estraño. Esta dobre incomunicación

²⁰⁸ O lugar físico ao que se desprazan ambos mozos, tanto en “Lobosandaus” como en “Quinta Velha...” é a fronteira, símbolo desa outra transición persoal.

contribúe a que o protagonista procure un interlocutor externo, coa finalidade de aliviar as perturbacións da súa alma, das que o tío é o único confidente.

A arquitectura do conto vai ligada estreitamente á estrutura espazo-temporal, en canto que a narración está disposta en catorce capítulos que corresponden a cadansúa misiva e que están datadas entre o 15 de setembro e o 25 de Nadal, non se indica o ano²⁰⁹.

O narrador é un rapaz novo que toma posesión da praza de mestre de escola unitaria, en Lobosandaus, unha aldea que “coma un final do mundo coñecido, recolleito en si mesmo aínda que solloso, amable e hospitalario” (ARR 16) e o destinatario é o seu tío, o señor Penitenciario da Catedral de Ourense (ARR 18). A través da narración de feitos prosaicos da vida de Lobosandaus, que nun principio se revela unha aldea falangueira e acolledora, vaise presentando dun xeito inefable algo funesto e irracional que culminará na derradeira carta, onde a aldea se transformou nun espazo incerto, e na que o rapaz confesa que empeza a experimentar emocións *alleas*.

En Lobosandaus vanse disolvendo progresivamente tódolos límites. As fronteiras xeográficas e mesmo a paisaxe eslúense, nos primeiros días de estancia alí, nun dioivo persistente “unha chuva fecheira, mesta, inmóbil coma un pano de luz leitosa que se puxese diante dos ollos, tolda os días e as noites son un arroiado de augas latricantes polos camiños” (ARR 20). Esta choiva continua e hipnótica difumina as lindes da razón e, ao adormecer, o rapaz declara que “unha rara sensación de perigo vénseme unha e outra vez sobre o peito, mentres se me representa, sobre todo o momento antes de ligar o sono, a faciana do defunto a me choscar o ollo no día da miña chegada” (ARR 20).

²⁰⁹ Pódese conxecturar unha data entre o primeiro e o terceiro decenio do século XX en canto que se cita ao “señor abade de Beiro” (ARR 19) –alcume do líder agrarista Basilio Álvarez– como amigo de Nicasio Remuín. A actividade política deste dirixente histórico, centrada na abolición do sistema de foros e no desmantelamento do caciquismo, vai acadar dende o proceso de constitución de Acción Galega, que transcorre entre o ano 1909 e 1910, ata o seu exilio, tralo golpe de estado fascista en 1936.

O tema da hipnose –afín a toda a narrativa gótica²¹⁰– tamén se suxire repetidamente no trazo que caracteriza as xentes de Lobosandaus: “advirto en cada faciana uns ollos redondos, grandes e prominentes, vacunos díría eu [...] Os mesmos ollos que fan xirar no baleiro os meniños distraídos da escola” (ARR 29); os cada vez menos nenos que asisten á escola “dormen no pupitre cos ollos abertos. Ollos redondos, avultados, vacunos, coma os da comunidade na que vivo e na que paso ansiedade, señor tío” (ARR 41). E confesa ter sentido medo o día que, no espello, “crin ver nos meus ollos, por un instante, o volume morto e frío dos ollos das xentes de Lobosandaus” (ARR 41). A hipnose traba ao individuo nun lugar incerto, entre o soño e a vixilia, privándoo do albedrío, e deixándoo a mercé dunha vontade allea.

Por outra banda, no relato tamén se confunden os límites da vida e da morte. A morte de Nicasio Remuñán, capador de oficio, que aparentemente parecía un asasinato debido ao talante libertino do defunto, podería ser un suicidio. O móbil de tal acción non sería a desesperación habitual, senón o desexo erótico. O que quere o capador é estar con Dorinda, “muller luminosa e encantadora” (ARR 40), e para satisfacer os apetitos luxuriosos, o seu espírito introdúcese no “corpo aberto” de Obdulia²¹¹. Obdulia, a encamada, que mellora de súpeto e amosa unha conduta impropia dela:

Sempre olla para min con franqueza. Sempre me saúda con potente voz que a min se me aparenta *de home*. Bebe viño en abundancia con espanto dos pais, que non saben que decer de tal repentino melloramento da súa saúde (ARR, 31).

²¹⁰ Temática relativamente central na trama de relatos básicos do xénero como “O magnetizador”, de E. T. A. Hoffmann, “O caso do señor Valdemar” e “Revelación Mesmérica” de E. A. Poe.

²¹¹ Para Simón e González (1993: 101) o corpo aberto de Obdulia pode estar inspirado na Espiritada de Gondar ou a “Santa” de Gonzar que “se mantuvo encamada y encerrada en su casa del concello de O Pino durante más de treinta años sin comer ni beber. Varela de Montes dedicó horas, prestigio y varias publicaciones al estudio de este caso extraordinario, y Otero Pedrayo se sintió atraído por el estudio de dicho caso y recopiló bastante material en torno al mismo”.

Obdulia empeza a verse acompañada da súa cuñada, Dorinda, a quen o narrador aprecia, pero que se atopa baixo o control “varonil” e “diabólico” de Obdulia, a tal extremo que un veciño as atopa xuntas, causando gran escándalo en toda a bisbarra. Pero as rarezas de Obdulia non se limitan a Dorinda. Un domingo preséntase á saída da misa, vestida de home, e bota unha arenga “de contido agrario na que se incluían os tópicos fundamentais do abolicionismo foral” (ARR, 35). As xentes do pobo explícanlle ao narrador abertamente que están convencidos de que se trata do espírito do capador, que “fixera tal por posuír a Dorinda, pola que andara louco en vida” (ARR, 36). A familia de Obdulia reclúea no sobrado da casa.

Obdulia aparece aforcada no mesmo lugar que aparecera Nicasio Remuñán, pero todos pensan que morreu a mans do seu irmán Turelo, “ou sexa Artur²¹²” (ARR, 24) o esposo de Dorinda. O cumio dramático do relato chega no intre en que o espírito do Nicasio toma o corpo do Turelo, que estaba encamado; non sen loita por parte do infeliz marido, que “como efecto da loita que se libra dentro do seu corpo aberto, o Turelo por veces arrabúñase a cara e rola polo chao coma se quixera violentarse a si mesmo” (ARR 42-43). Na última carta, datada do 25 de Nadal, relátase unha nova traxedia: aproveitando un momento de preponderancia sobre o espírito do capador, o Turelo tírase a vida “por non vivir co querido de Dorinda dentro”. A postura do narrador transformouse da observación externa á vivencia persoal, o rapaz intégrase en Lobosandaus, xa non hai distancia entre el e as xentes da aldea: “o sol loce e relumbra facendo choscar os ollos, os ollos vacunos e avultados que todos *temos* en Lobosandaus” (ARR 45). O rapaz xa é unha personaxe máis da historia que está a contar, e como tal, sofre e aféctase polos acontecementos: “dóeme a cabeza e teño frebe. Non sei por que, cambieime para o cuarto da finada de Obdulia [...] Eu sinto horror, noto alguén no cuarto e desexo a Dorinda” (ARR 45).

A inclusión do narrador no entramado argumental –é dicir, a progresiva integración do narrador coa xente da aldea– obsérvase sobre todo en relación

²¹² O nome do marido traizoado, Artur, fai pensar nunha variante arraiana do triángulo Artur (Turelo), Xenebra (Dorinda) e Lanzarote (Nicasio). Ademais o feito de que o posúa o espírito de Nicasio Remuñán tamén pon de manifesto outro dos tópicos do xénero: o tema do “dobre”, o “Doppelgänger”.

cos dous contactos²¹³ que lle proporciona seu tío. Hai un momento en que el se sente máis achegado ás xentes que o rodean, xentes que “están a experimentar a mesma evolución ca min” (ARR, 26) e tamén comenta a súa crecente antipatía polo crego e mailo médico. Na carta VII constátase a súa incorporación “á mediocridade infinda” que conleva o rexeitamento mutuo con Don Plácido e con Luís Lorenzo “considéranme coma un veciño máis de Lobosandaus” (ARR 30). Este afastamento voluntario apunta máis que a antipatías persoais, a un distanciamento das clases “altas”, desvencelladas da clase “popular” e ao aliñamento do narrador coa xente do pobo, tal e como se desprende da misiva XI, onde trata o tema da superstición:

hai que vivir eiquí un inverno coma este para coñecer o peso sombrizo do misterio e a presenza, que se sente case física, de cousas e acontecidos [...] perante as que non caben actitudes de orgulloso distanciamento, que no fondo é medo, como as que o crego e o médico, e supoño que tamén o boticario, a quen aínda non tiveron ocasión de saudar, adoptan en relación cos veciños de Nigueiroá e comigo mesmo, eiquí, en Lobosandaus (ARR 37-38).

É interesante constatar como as variacións climáticas²¹⁴ e paisaxísticas que se van describindo adquiren ánima de seu e acompañan simbolicamente o

²¹³ Non lle gustou o recibimento do crego Don Plácido Mazaira, quen evita os tratos co pobo, e que xulgou “unha persoa fría e pouco dada” (ARR, 18) e pide ao seu tío que o dispense de se achegar a el. No capítulo seguinte, ou sexa, na seguinte carta, xustifica a opinión que lle merece o médico Luís Lorenzo, que para pouco en Lobosandaus e fai máis vida en Bande, é que se trata dun “petimetre” (ARR, 23).

²¹⁴ “Silencioso, o sol oblícuo deste remate de verao dálle un carácter mediterráneo, seco, lúcido” (ARR15). O relato iníciase desde a “lucidez” do mes de setembro (luz e intelixencia, ao tempo). Unha semana despois da morte de Nicasio Remuñán: “unha chuva fecheira, mesta, inmóbil coma un pano de luz leitosa que se puxese diante dos ollos”. A comparación da choiva cun pano diante dos ollos insinúa xa o advenemento dun ofuscamento colectivo, e por que non, tamén evoca as bágoas. “Foise a chuva de todo e o ceo ficou limpo, azul até mesmo ferir de pureza a vista dos ollos. A temperatura desceu vertixinosamente e con ela, enfríase a ialma”. Case toda a carta describe un estado de indiferenza e entumecemento xeral. A neve funciona como símbolo adventicio do sobrenatural, unha gran nevarada cae no país de Nigueiroá o día 12 de Novembro: “Todo estaba callado de pálida premonición de cousas terribes: os lousados, os campos, os montes semellaban vibrar cunha rara vida morta dentro. Nunca sentira Lobosandaus así de aqueloutrado, e tiña medo” (ARR 27). Ese día crúzase por primeira vez con Obdulia, a do corpo aberto. “Virou o tempo de extremadamente frío a tépedo e suave, cunha chuva fina e constante

acontecer da historia. Unha correlación parella entre o devir do relato e a descrición climática tamén se observa, como se verá máis adiante, no relato “Quinta Velha do Arranhão” (ARR), que conclúe *Arraianos*. A escena final das dúas historias transcorre nunha paisaxe nevada. A neve parece constituír, en ambos contos, o presaxio dalgún acontecemento sobrenatural.

O forte onirismo que tingue toda a narración –que xa viña sendo un trazo característico en relatos como “Familia de Agrimensores” (AA)– poténciase por estrañas doenzas (“os corpos abertos”), posibles enfermidades mentais, e unha cadea de suicidios, e tingue de “terror psicolóxico” esta versión arraiana do Don Xoán²¹⁵. A condición de limítrofe, de territorio fronteira, reflíctese no nivel xeográfico da Raia Seca, pero tamén nun nivel humano, no que se dilúen as lindes entre a natureza do corpóreo e do mundo do espírito, nun lugar intermedio, que é o “corpo aberto”.

4.4.1.1. Corpos abertos, textos abertos.

O “corpo aberto” é unha particularidade bastante orixinal no marco das crenzas populares galegas²¹⁶. O lector do relato ferriniano vaise achegando ao

[...] Todo está gris e húmido” (ARR 31). Este cambio tamén acompaña novidades á vida de Lobosandaus: Obdulia érguese da cama, bebe viño en abundancia e a súa voz aparenta ser de home. “Virou o tempo e chegou o tumbaloueiros, o vento do Norte, frío e seco coma unha coitela [...] Ao escampar a chuva, modificou a situación opresiva que eiquí padeciamos, revelándose o segredo” (ARR 35) Obdulia viste de home e púxose, con voz de home, a “recitar unha breve e compendiosa arenga de contido agrario” (ARR 35). Todos os veciños coinciden na opinión de que é o espírito de Nicasio Remuñán. O día 8 de Nadal aparece morta Obdulia: “O tempo púxose de súpeto de bonanza, igual ca no día no que se enforcara o tío Nicasio Remuñán naquel mesmo lugar” (ARR 39). “Os días cada vez son máis claros e máis fríos” (ARR 41), e o espírito do capador aproveita o encamamento do Turelo para lle entrar no corpo. Tódolos veciños advirten a loita entre os dous espíritos que se está a dar no corpo do Turelo, inaudito campo de batalla entre dous homes rivais. Trala morte do Turelo o rapaz escribe a última carta, na que fai unha chamada de auxilio: “A neve cobre todo e apaga as voces da xente. O sol loce e relumbra facendo choscar os ollos, os ollos vacunos e avultados que todos temos en Lobosandaus” (ARR 45).

²¹⁵ Pérez-Ventura (1993) interpreta unha versión de Don Xoán no relato “Xeque-mate” (CN).

²¹⁶ No traballo etnográfico de José Ángel Rodríguez (2010) na revista *Fol de Veleno. Anuario de Antropoloxía e Historia de Galiza* detállanse as consideracións de Vicente Risco sobre o asunto dos *corpos* abertos, nos que o intelectual ourensán suxire, baseándose na existencia dunha nomenclatura propia, que sexa un fenómeno intrínseco da cultura galega, preexistentes ás

mundo de Lobosandaus, a través dos ollos do mestre, igual ca el, primeiro desde unha perspectiva externa e estrañada da vida na aldea e, co decorrer dos meses, cunha vivencia máis persoal dos acontecementos que conturbaron ás xentes da aldea. É esta unha historia de “corpos abertos”, proceso mediante o cal e segundo as crenzas populares, as ánimas dalgúns mortos posúen certos corpos debilitados, doentes ou feridos para cumprir promesas ou feitos que non puideron rematar durante a súa vida; tamén hai almas que ocupan estes corpos porque non están “ás escuras”, e suponse que por medio destes corpos poden facer o ben (receitar a doentes para lles curar doenzas, aconsellar, axudar aos vivos, protexer) e así chegar á luz. Ao contrario do que ocorre coas meigas, estes “corpos abertos” en xeral son moi ben vistos pola xente, destacando sobre todo a súa función de “axuda” ás almas dos defuntos, función pola que popularmente se lles ten moita consideración e respecto:

Se consideran *corpos abertos* aquelas personas a las que se les introdujo en el cuerpo el espíritu de un muerto. Es importante subrayar que este caso no tiene nada que ver con ningún tipo de posesión demoníaca, como ocurre con los *enmeigados* que van a librarse del *meigallo* al santuario de O Corpiño u otros semejantes. Al hallarse en su interior el alma del fallecido, este habla por la boca del vivo, dando diferentes consejos y orientaciones que van desde la profecía al recuerdo de promesas realizadas por los vivos y todavía incumplidas. La ocupación del cuerpo por parte del espíritu puede ocurrir durante un período limitado o ilimitado. El habla puede ser espontánea o inducida mediante exorcismos (Vaqueiro, 2004: 77).

O antropólogo Carmelo Lisón Tolosana investigou intensamente a cultura galega e non foi alleo a este fenómeno dos corpos abertos, moi próximo ao papel “mediador” dos espiritistas, aínda que diferenciados destes pola súa posición

doutrinas espiritistas que se estenderon por Europa durante o século XIX: “Chámase corpo aberto ó daquela persoa viva no cual se introducía ou pódese introducir un esprito estrano, ou aquil no cual falan as almas dos difuntos, ben porque elas queren, ben forzadas polos exorcismos ou obedecendo ós conxuros dos bruxos. [...] É unha representación con seguranza anterior á chegada do espiritismo a Galiza, como se desprende do feito de ter o pretendido fenómeno un nome en galego, con tódolos caracteres de ser unha designación tradicional” ([Risco, 1962: 433] Rodríguez, 2010).

social (parecida á das “meigas”, comentada no apartado anterior) normalmente humilde ou abertamente marxinal:

Una de las características más salientes de *corpos abertos* y espiritistas es su ubicación, en uno o varios contextos, al margen de la estructura social comunitaria. La vejez, la suma pobreza, la rara experiencia de su extraña enfermedad, el estar dentro del lugar corporalmente, pero mentalmente ausente, el ser ciudadano de dos mundos (vive en la aldea, pero penetra las sombras de la muerte y tutea a los muertos), confieren a estos exorcistas un carácter heterogéneo, atributos anormales, misteriosos. [...] Esa marginación estructural–personal les coloca sobre una excelente plataforma o posición difícilmente mejorable para actuar de mediadores en la resolución de problemas no comunes (Lisón Tolosana 2004: 218).

No conto de Ferrín hai unha alma que se pasea de corpo en corpo co fin de gozar do corpo dunha muller. Esta alma é a de Nicasio Remuñán, alcumado O Capador, coñecido na bisbarra por ser un “moceador impenitente que non respeitaba nin solteiras nin casadas” (ARR, 21) e tamén pola súa inclinación política agrarista “un importante propagandista das ideas solidarias e un amigo dilecto do señor abade de Beiro” (ARR, 19). Nun principio ignórase a razón pola que Nicasio se mata, mesmo hai voces que apuntan a un asasinato por temas de amores, pero o que acaba parecendo é que a alma de Nicasio, encaprichado de Dorinda, vai tomando corpos de diferentes persoas da aldea, ata o momento en que non pode utilizalos para o seu fin, e fai que se suiciden, para saír deles e posuír a outros. Quizais sexa o Turelo, o marido de Dorinda, quen vai suprimindo a vida deses corpos que son “medios” para a vontade do amante insatisfeito. O caso é que a dita ánima trasládase de corpo en corpo.

Pódese tirar unha interpretación deste rol de “mediador”²¹⁷ do corpo en base á proposta de Manuel Rivas²¹⁸, precisamente sobre os *corpos abertos*, no seu texto “Las palabras y las metamorfosis”:

²¹⁷ Logo, Hermes.

²¹⁸ Se cadra Rivas (2009) é máis “ferriniano” do que adoito se expresa. Precisamente no seu poema “Castro Labreiro” (lugar da Raia Seca e referencia espacial frecuente na obra do ourensán) menciónase este tema dos “corpos abertos” relacionado coa alteridade.

Onde o baleirar da esfera

Un escritor extraordinario, por su vida, por su escritura, por su memoria y por su visión del oficio de la literatura, es Elias Canetti. Para él la memoria es esencial, al igual que para Italo Calvino cuando afirma que “somos lo que recordamos”. Elias Canetti tiene dos ideas muy claras sobre el oficio de escritor. Por una parte, según Canetti, el escritor debe ser el “custodio del sentido de las palabras” y sólo desde ahí es posible el compromiso de la literatura. Por eso yo no concibo el arte de las palabras sin implicaciones. Quienes trabajamos con las palabras sabemos que hay palabras a las que se les está robando el sentido. Por eso es fundamental que las palabras constituyan una parte orgánica de lo que somos, de nuestro propio cuerpo y de nuestra propia historia. Cualquier historia con implicaciones tiene que estar hecha con una masa cuyos ingredientes son la memoria, el cuerpo y las palabras. Luego esa masa debe fermentar y de ahí surgir el relato y la escritura literaria. Es entonces cuando construimos una historia con implicaciones a través de un trabajo “a cuerpo abierto” con las palabras. Por otra parte, en opinión de Elias Canetti, el escritor debe ser también un “custodio de metamorfosis”. Esta idea hay que entenderla a partir de la imagen de *cuerpo abierto* a la que antes me referí. Los *corpos abertos* existen y han sido estudiados por la etnografía gallega. Los *corpos abertos* son las personas que tienen el don de albergar y de expresar otras voces. La literatura tiene que ser capaz de albergar otras vidas y de expresar la voces de otros (Rivas: 2008, 81).

Así, para Rivas a función da literatura debe ser equivalente a aquela de “medio” que, case dun xeito terapéutico, cumpre o “corpo aberto”, é dicir, a de constituírse no espazo de expresión de diferentes voces. Aínda que nesta tese é imposible abarcalo, debemos lembrar que este tipo de asociacións entre o corpo, a palabra, o suxeito, a sociedade e a transcendencia se atopan tamén nas propostas das representantes máis destacadas do feminismo francés da

deixou esta beleza áspera.
Altares aleixoados
que apreixan os ceos.
Corpos abertos,
pedra esfolada
con emplastos de lique.
Esta beleza que fere e lambe:
Ou es de aquí
ou estás de máis.

diferenza, como Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray, das que seguramente é coñecedor Ferrín. Daquela, pódese interpretar nesa obsesión por reencarnar do espírito do Capador, a necesidade de expresar as dúas paixóns que o guían: o desexo por Dorinda e a urxencia de expresar o discurso agrarista, dúas grandes vetas da paixón humana: o amor (ou o desexo) individual e a participación política no progreso colectivo.

O texto no imaxinario ferriniano parece cumprir esa *función conectiva* espacial e temporal que xa se explorou antes –ver apartado anterior– entre o escritor e o lector, sempre “fóra e no futuro”; pero tamén satisfai unha *función plástica*, posto que o texto literario é o mecanismo do que se serve o escritor para “construír” un lector á súa medida, unha especie de *golem*, animado, como aquel de Praga, polas verbas “creadoras”, logo divinas. O certo é que as palabras (*ergo*, a lectura) ten a facultade de insuflar ou, cando menos, “avivar” unha chama no lector, espertar ideas, evocar imaxes, iluminar as que estaban “apagadas” e, outrosí, crear novas. Como o cabalista animaba a través de certas palabras ao golem, o rol de escritor-demiúrgo crea, “anima” a través do logos, do texto un ser: o lector.

Igual que a ánima de Nicasio vai tomando posesión dos corpos abertos, a fin de realizar os seus desexos a través das barreiras do tempo, de seducir, de captar, o escritor, a través dos textos-corpos, seduce, comunga, participa do futuro a través do “seu” lector; así mesmo resucita en cada “lectura” o Rei Artur, que repite a súa *quête*, chegando cada vez ao corpo-mediador de Liliana (trasunto do lector real), no que o autor (identificado con Rei Artur) proxecta ao lector ideal (que correspondería coa función de Guenebra no relato “Amor de Artur”).

4.4.1.2. A alma nos ollos: o ominoso.

Xa se constatou que no relato arraiano chama poderosamente a atención a importancia que se lle concede ao “ollar” das personaxes, como se a alma delas asomara sobre todo nese acto, o que relegaba ás ánimas das xentes de ollar vacún de Lobosandaus a unha especie de limbo. Así, o narrador manifesta inqueda polo xeito de o ollar do Capador, a única vez que coincidiron en vida del: “chantoume unha ollada intensa [...] dixo cunha choscadela de ollo que me

pareceu misteriosa e algo así coma un aviso de perigo” (ARR, 18). Esa escena acódelle á memoria con insistencia despois da morte do Tío Nicasio:

unha rara sensación de perigo véñeme unha e outra vez ao peito, mentres e me representa, sobre todo o momento antes de ligar o sono, a faciana do defunto a me choscar o ollo no día da miña chegada (ARR, 20).

O xeito de ollar define ás personaxes que se van cruzando co narrador, sendo os de mirada esquiva aqueles cos que lle custa establecer relación ou manifestan un certo rexeitamento, como don Plácido Mazaira, o cura, que “non olla de fronte” (ARR, 18); igualmente ocorre con personaxes “febles” como a encamada Obdulia: “olloume ao pasar e vinlle a face esmacelada, os ollos escuros que se encollían cercados polas enrugas” (ARR, 28) ou o seu irmán, o Turelo, que describe como “home de vista desviada” (ARR, 37). O cambio de actitude ao seren posuídos polo espírito do Capador nótase tamén neste aspecto, así Obdulia “sempre olla para min con franqueza” (ARR, 31) ou o Turelo, empeza a “erguer a cabeza que sempre se inclinaba cara abaixo” (ARR, 42).

En varias ocasións se incide no trazo da “ollada vacuna” como elemento característico que uniforma e abrangue a toda a comunidade de habitantes de Lobosandaus, agás Dorinda, “a quen non lle vexo os ollos de vaca” (ARR, 30). Esta ollada denota tamén un entendemento limitado ou apampado e mesmo “malévolo”:

Vexo eu a xente de por eiquí intensamente macia e advirto en cada faciana uns ollos redondos, grandes e prominentes, vacunos diría eu inclusivamente, que os fan parecer familiares. Ollos que aínda parecen maiores nas carochas globulares dos carboeiros e pastores da Fraga de Mundil, que baixan da Serra do Crasto cun aspecto inqueda de gnomos enigmáticos e malévolos, no día de feirón. Os mesmos ollos que fan xirar no baleiro os meniños distraídos da miña escola, de mauciñas maltratadas polas frieiras, incapaces de abstracción e atrofiados polas parvas de augardente que lles suministran as nais cada mañá (ARR, 29).

De repente, eu, que estaba a considerar os ollos prominentes e vacunos daquela poboación que parecía presa dun estraño maleficio (ARR, 35).

O relato da “caída” do narrador dentro dese submundo aparentemente fascinado dos habitantes de Lobosandaus tamén se realiza a través da mirada propia, que fica suspendida, *hipnotizada*:

Paso as tardes tomado pola malenconía a ollar os carballos despídos da feira e permanezo coma hipnotizado pola contemplación dos floróns de ferro de fundición (ARR, 31).

Ata que unha mañá advirte, con terror, o odioso trazo unificador no propio rostro:

Medo, tiven esta mesma mañá, cando me puña xabrón na fazula para me enfeitar. Crin ver nos meus ollos, por un instante, o volume morto e frío dos ollos das xentes de Lobosandaus (ARR, 41).

Esta condensación do ambiente a través do “motivo da mirada” –que tamén se podería relatar, quizais, a través do “motivo do silencio” ou do “motivo meteorolóxico” pois de todos eles se sirve Ferrín para construír ese espazo incerto– a través do que se pode percibir que o narrador vai brandeando, fica confirmada na última das epístolas, na que o rapaz confesa abertamente ao seu tío que “o sol loce e relumbra facendo choscar os ollos, os ollos vacunos e avultados que todos *temos* en Lobosandaus” (ARR, 45).

En relación a outros relatos se suxeriu a repercusión na literatura de Ferrín de autores como Hoffmann. Certas peculiaridades, como o tema dos ollos poñerían en relación ambas obras, pois hai certos tópicos que aparecen no conto de Hoffmann *O home de area (Der Sandmann)* que se reproducen, obviamente dun xeito diferente, en *Lobosandaus*. O relato do prusiano serviulle a Freud (1992) para definir o concepto de “ominoso” ou “sinistro”, dependendo da tradución, interpretación que cadra á perfección no relato do ourensán. Para

Freud o estudo do “ominoso” constitúe unha incursión desde a Psicoloxía no eido da Estética –entendida como a doutrina das calidades do noso sentir–. O vienés situaba o *ominoso* no ámbito do terrorífico, e puntualizaba que correspondía a todo o consabido que esperta un sentimento de horror desde antigo, ao familiar (mediante un complicado discurso sobre o familiar, *heimlich*, que remata devindo *unheimlich*) desde hai largo tempo (1992: 220)”. Freud procura atopar un exemplo que xere esa sensación de angustia, e cita a Jentsch, para o cal, sería “ominosa” a dúbida sobre se en verdade é animado un ser aparentemente vivo, e á inversa, se non pode ter alma certa cousa inerte; por exemplo, autómatas e epilepsia, como dúas posibilidades do movemento involuntario do animado e do inanimado (1992: 226-227). Para ilustrar este concepto, Freud recorre ao relato de Hoffmann²¹⁹. O estudo sobre o “ominoso” remata coa aseveración seguinte:

Acerca de la soledad, el silencio y la oscuridad, todo lo que podemos decir es que son efectivamente los factores a los que se anudó la angustia infantil, en la mayoría de los hombres aún no extinguida por completo (1992: 251).

Así pois, en “Lobosandaus” prodúcese unha experiencia do ominoso, semellante á do relato “O home de area” analizado por Freud, sentimento realzado nalgúns “elementos mediadores”, como o motivo dos ollos e da mirada, o do dobre, o illamento, ou o terror ao descoñecido e á morte... Pese a que se pode censurar debido a que o protagonista é estranxeiro e, polo tanto, non pode experimentar o ominoso, tamén se vai describindo a súa progresiva integración no ámbito de “Lobosandaus” (ARR) ata a *identificación* mediante a “ollada

²¹⁹ Segundo a tradición alemá, o “home de area” bota area nos ollos dos nenos para que durman, é un personaxe portador do sono, un equivalente do Pedro Tosco galego. O tema dos ollos, xunto co do *dobre* (*Doppelgänger*) e un “factor de repetición non deliberada” (de certas situacións), son constantes nese relato no que os medos da infancia rematan apoderándose da vida adulta do protagonista, Nathaniel. Para Freud o ollo e o membro masculino posúen un nexo de “recíproca substitución” (1992: 231) e continúa asociando o ominoso a este complexo e ao de Edipo. Así e todo, na segunda parte do ensaio, Freud relaciónao coa “omnipotencia do pensamento”, o *animismo*, ou o que é equivalente para el, o feito de “encher o universo con espíritos humanos” (1992: 240), en parte como posibilidade de superación da primitiva angustia perante sucesos como a morte (1992: 242), o mal de ollo ou a visión de membros cortados – cabezas, mans– que aínda posúan actividade autónoma (1992: 243).

vacuna”, que antes o estrañaba e que, na última carta, tamén se apón²²⁰. Ademais o discurso do rapaz é aínda moi inocente, nótase que aínda non é un home feito, polo que non sería extravagante atribuírle os temores puerís que el mesmo, por outra parte, vai explicando nas cartas ao seu tío.

Pódese afirmar que este presentimento do “abominable” inza tamén o relato que se analiza a continuación, no que se reflicten reminiscencias familiares e medos da infancia que moven aos personaxes nun ininterrompido descenso.

4.4.2. “Quinta Velha do Arranhão” (ARR).

No relato “Quinta Velha do Arranhão” o rapaz-narrador, que acaba de cumprir os vinte anos, recibe das mans do seu padriño e titor a chave da Quinta Vella do Arranhão, a fin de visitala persoalmente, como punto final dunha obsesión cultivada desde había moitos anos a través das historias que o mesmo titor lle relatara. Ao longo da narración o rapaz deixa entrever unha intención secreta por parte do titor, que o aboca a ese estraño divagar:

Señor padriño, Vossemecê sabia²²¹, cando me enviaba aquí, a coñecer o teatro daqueles horrores de hai cen anos, que a historia que me contaba non era completa [...] Non me deixou coñecer Vossemecê toda a historia, meu padriño, porque Vossemecê quixo que eu viñese aquí á Quinta Velha do Arranhão a ver dos meus ollos as cousas, as sombras delas e das persoas, o remol da paixón que aquí ardeu e que, sen dúbida, aínda fumega (ARR, 176).

²²⁰ Tamén na carta que envía o 8 de decembro (que por certo é a festa da Inmaculada Concepción) denota esa identificación, posto que escribe: “Señor tío: por moito que o anoxe a Vde. heille de decer o que eiquí todos pensamos, digo pensan todos os vecinos” (ARR, 40).

²²¹ Compárense os paralelismos entre ambos relatos, nos que o protector non só é quen lle dá acceso á experiencia, senón tamén no tratamento que lle dispensa o mozo. O rapaz de “Lobosandaus” diríxese así ao seu tío: “á escola unitaria á que accedín en propiedade grazas á paternal protección e munificencia de Vde.” (ARR, 15), mesmo a expresión: “alí disfruto, como Vde. sabe, do meu labor docente” (ARR, 23).

Ao cumprir vinte anos, o padriño entrégalle ao seu afillado a chave da Quinta Velha do Arranhão, e coa chave, tamén lle confía certos detalles sobre a estraña historia do que alí sucedera cen anos atrás. O padriño desvéllalle que toda a culpa dos terribles sucesos era do Capitão (de nome, João Wolfgang). Este fora chamado por Eduardo, home rico e hipocondríaco, ao parecer por dúas razóns: unha, a modernización da casa e a construción de novos xardíns e dúas, para non estar só coa súa muller Carlota, que era meirande ca el.

Mentres o rapaz vai camiño das máis altas serras, onde se ergue a Quinta Velha do Arranhão, vaise desenvolvendo no seu maxín a historia que lle contara o padriño; esta vez a “mise en abyme”, o “relato dentro do relato”, realízase mediante un procedemento de anamnese. Na parada que fai no camiño ten dúas estrañas visións fantasmagóricas. Baixo a luz da lúa pasa un coche de cabalos, que leva como pasaxeira a unha muller de idade madura, e que *non fai ningún ruído* sobre a calzada. E, xa na pousada, no medio da noite, entrando o luar pola fiestra, amósaselle unha presenza feminina, con trazos físicos que lembran aos de Otilia (unha das catro protagonistas da historia da Quinta) co rostro chagado e medio apodrecido. As dúas escenas parecen aguilloar aínda máis a imaxinación do rapaz, e á mañá seguinte sae cedo na procura da Quinta.

A recreación “arraiana” da novela de Goethe (González Gómez, 1995: 425), amosa a audacia e a mestría afouta dun Ferrín maduro²²², que, coincidindo co alemán, escribe sobre o escabroso tema das afinidades electivas, do amor verdadeiro, das convencións e o civismo, en fin, un tratado sobre a natureza humana e a hipocrisía social. O ourensán mantén os nomes que Goethe puxera ao cuarteto despexando así calquera posibilidade de dúbida. E as relacións reproducense en relación ao modelo da novela orixinal: Otilia namorada de Eduardo, Eduardo dela. Carlota apaixonada polo Capitão, este intentado domear aos esposos, e posuílo todo: á parella, a quinta, e, tamén, ao parecer, a Otilia. Desvélese unha nova relación na mente do rapaz, que coida que o seu padriño lle ocultara:

²²² Raúl Veiga (2000) pon este relato como exemplo da mestría inconfundible da escrita ferriniana.

Que non só foran Otilia e Eduardo. Que non só foran Carlota e o Capitão, amigo íntimo de mútuos afectos xuvenís co seu home, nin só Otilia e Carlota como tía e sobriña reciprocamente fascinadas polos dotes naturais dunha e da outra [...] Que o Capitão tivera con Otilia e Otilia co Capitão, ao mellor, o idilio e a paixón máis tormentosos desta historia (AA, 176).

Esta nova reflexión desvela que aquelas relacións que describira Goethe por boca do Capitán ($AB + CD \rightarrow AD + BC$) aquí se foran unindo harmonicamente en tódalas posíbeis recreacións, e en combinacións dispares. Cadaquén dos catro tiña ligazón erótica, ou cando menos, de afinidade cara a cada un dos outros e nesas ligazóns estaban atrapados. A multiplicada infracción das normas comeza a xerar sentimentos de culpa:

Estaban sempre eles sós, cara a cara, os catro, fascinados, apreixados no seu inferno xeométrico, na permanente tentación equidistante. Mais cando, por fin, o vulcán fixo erupción, Eduardo chamou por xente mundana [...] Pretendía que tal compañía lles atenuase a anguria a todos catro protagonistas desta historia (AA, 164).

A traxedia fráguase: “Entre Eduardo e Otilia se ligara unha paixón louca” (AA,167), mentres que Carlota, sabedora desa atracción, descóbrese namorada do Capitão. As relacións así trabadas, quedan establecidas, ata un día fatídico, no que os dous varóns se xuntan a lembrar as súas andanzas de mozos en Coimbra, días nos que un fora principiante e outro superior. Lembranzas que evocan unha relación mediada tamén polo desexo erótico:

case lles volvían nacer cuspes de desexo a mandador e submiso [...] Na despedida, o Capitão bateu un cachete na fazula de Eduardo, máis forte e duro ca un de camaradería simples e Eduardo baixou a ollada con sorriso de puta (AA, 169).

Eduardo estaba excitado, por Otilia, polo Capitão... Mais foi petar na porta de Carlota, que agardaba polo Capitão. O equívoco non foi tal, e mesmo con remorsos, realízase a transmutación: “Eduardo sentíase integrado polo Capitão camarada e Carlota sentía a pequena Otilia, que seu home amaba, dentro da pel” (AA, 171). Dito doutro modo, nas palabras do padriño: “Eduardo era Otilia quem tinha nos braços; Carlota sentia-se possuída pelo Capitão, e assim entrelaçavam-se de um modo maravilhoso, delicioso e excitante, o ausente e o presente” (AA, 171).

Á mañá seguinte, houbera un sol estraño e inmenso²²³ “por falar en palabras do poeta galego” (AA, 171) e “ambos coidaron que alí se fixera un crime” (AA, 171). Aqueles xogos de transsubstanciación dos corpos, de metempsicose sen morte –se acaso só unha *petite morte*– deron coma froito inmediato a gravidez do corpo de Carlota, no que se enxendraría un meniño que “tería os ollos escuros de Otilia e o rostro anguloso do Capitão” (AA, 172), coma proba da participación (involuntaria ou preceptiva) dos catro ao unísono na insólita concepción do infante. Entre os dous homes, primeiro, xurde un enfrontamento, a carraxe, pero, despois fúndense unha aperta chea de lembranzas do seu pasado de camaradería, no que ámbolos dous idean “un futuro de amor mutuo no que se preservase a amizade viril e se obtivese permanentemente o favor das respectivas donas desexadas” (AA, 173). A seguinte acción de Eduardo e chorar e se descompoñer mesmo fisicamente; por contra, o Capitão concibe unha ínsua no medio da lagoa da Poça do Olho, que lle chamaron “O Passatempo”²²⁴, á que se accedería cunha barca que imitaba ás góndolas.

²²³ Alusión á última estrofa do poema “¿Como hei vivir mañá sen a luz túa?” de Bernardino Graña (1980):

Pero hoxe mesmo o día abriu en medo
entrou na fiestra un sol extraño inmenso
e deixáchesme o leito en mantas frías.
Está a volver agora corazón adentro
a soedade o podre a agonía
a me pinchar as cousas en millóns de pugas
cada minuto en séculos de agullas.

¿Como hei vivir mañá sen a luz túa?

²²⁴ Quizais en referencia ao parque do Pasatempo de Betanzos.

Un día o neno, que saíra a pasear con Otilia, afoga na Lagoa. O afogamento do infante desencadea a disolución das afinidades, a morte do desexo, a extinción da forza que mantiña a cohesión do cuarteto. Otilia instálase nunha terrible conmoción e, pasado un tempo, morre. Eduardo suicídase. O Capitão, marcha á guerra. E Carlota fica na Quinta, envellecendo en soidade e falando con presenzas invisibles.

É interesante lembrar que na novela de Goethe había un personaxe Mittler (“mediador”) que funcionaba como tal dentro da historia, contendo e sufocando as crises matrimoniais. Mittler, xunto co matrimonio do conde e da baronesa que funcionan como oposición ao seu labor de mediador, desaparecen no relato de Ferrín o que pecha a acción aínda máis sobre os catro moradores da Quinta. E as lembranzas que despertara o conde en Eduardo, a noite fatídica en que este vai buscar a compañía de Carlota, trasládanse aos efectos dunha conversa máis que fraternal co Capitão.

A historia destas relacións “poliédricas” en si mesma non é nova na prosa ferriniana, pois temos xa varios precedentes eminentes (como o xa examinado no conto *Amor de Artur*, ...) desta sorte de transcorporeidade das almas. Transmutacións que se cadra traten do poder do desexo e da natureza por riba das convencións sociais. Pero, por que non, como se verá máis adiante, tamén poden representar, noutro nivel de lectura, tratar da gran teima da escritura en Ferrín: a comunicación lector-escritor.

Ao argumento goethiano Ferrín engádelle dúas achegas: a narración do afillado, que, mentres se vai desenobelando esta historia fascinante, percorre a distancia desde Arcos de Valdevez ata a célebre Quinta Velha do Arranhão; e a voz –que case se pode sentir en *off*– do padriño, que lle vai lendo/relatando os pormenores desta crónica senlleira. Intercalada entre lembranzas, comentarios e descrições da viaxe, a lenda vai impregnando todo e confundíndose coa realidade. A aparición das dúas damas coma pantasma, o espellismo da lagoa por sobre das brañas na feraces serras da Raia Seca... e a chegada do rapaz á Quinta, toda ela desolada e cuberta dunha grosa capa de neve, na que “a paz era a dun pesadelo mil veces repetido” (AA, 177). Este pesadelo adquire, de súpeto, un sentido e desvela os trazos ocultos.

O ominoso ábrese paso un día “acedo, que os deuses non deberan permitir que se abra sobre o mundo” (ARR, 168), no que, tras unha velada de Eduardo co Capitão, o primeiro, que non pode estar con Otilia, diríxese á alcoba da esposa, á que seduce esa noite. Aquela noite “cohabitaran catro persoas” nos corpos de Eduardo e Carlota. A caracterización de Carlota lembra poderosamente á descrición da Raíña Guenebra²²⁵, xa que se lles outorga a ambas a potestade da “ordenación e estabilidade do mundo”, é dicir, a concesión da soberanía terreal, que xa se tratou no apartado 4.3:

Carlota era a balanza das esferas cósmicas, a orde nos estados mundanaís, o principio, encarnado en ollos de azur heráldico, da continuidade dos fundamentos familiares (ARR, 171).

Pero a inconstancia do consorte masculino pode alterar eses barís principios: “Así e todo sucumbira á volubidade, ao corazón de bolboreta, á condición versátil do seu home” (ARR, 171). A escuridade que envolve ao elemento masculino é a que, no imaxinario ferriniano, garante o degoiro de destrución da beleza e da harmonía, posto que tamén se lle atribúe esa capacidade funesta ao Capitão:

O Capitão era, no principio, un aventureiro que se aproveitaba da xenerosidade e do entusiasmo de Eduardo. El foi o grande culpábel da traxedia. (ARR, 159).

Un fío de esperanza nacera daquel transvasamento de identidades (igual que nacerá Galaad, como fillo do Rei Artur, e non de Lanzarote do Lago), o fillo de todos, era o quinto elemento que viría romper o maleficio, que os podería

²²⁵ “Ela fora a benamada, a única, a gavota do mencer chuento, a pel cegadora de neve ardorosa, a seguranza pétrea dos estados, o azafrán dos xantares de cerimonia, cendal de Persia na fronte queimada dos estíos, noites de brama dos veados beira do pabillón de caza a amatar os outros brados de amor de bronce señorial entre doseis e peles de londra” (AA, 13). “a trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401).

distraer daquel magnetismo insaciado e reverberante. O fío de esperanza é esgazado axiña nunha morte insospeitada do neno sen nome²²⁶, afogado na Lagoa.

Malia a morte, o autodesterro ou a vellez, aquelas paixóns vertixinosas resoan aínda, pasados cen anos, nas paredes da vella quinta. E agora achégase, preparado, coñecedor, un novo quinto elemento, o afillado, que é tamén parente de Eduardo. Á chegada, a quinta revélase un despoxo en ruínas e, non obstante, o mozo decide internarse nela, se cadra para comprender o porqué das visións e das aparicións, para matar a sede obsesiva que o levara a facer esa viaxe á fronteira, para comprender o porque do que pasara alí antigamente, a pesar da magnitude da desolación do lugar²²⁷, que arredaría a calquera:

O **silencio** e a **calma** sucederan á grande **nevada**. O **frío** fórase. Laboreiro estirou o fuciño e ficou **quedo**, coma un can **tecido** na escena de caza dun tapiz. Os azulexos da Quinta brillaban ao sol da **tarde** con luces de aceiro, **sobrecolledoras**. A **antiga** capela, **derruída**, aparecía **comesta** das silveiras e dos saramagos. Baixo o cobertor de **neve**, aquilo que, sen dúbida, foran xardíns e labirintos de mirto, semellaba unha paisaxe **desolada** de cándidas cuíñas. A **paz** era a dun **pesadelo** mil veces repetido (ARR, 177).

O protagonista da historia (sen nome, coma o neno) está destinado a participar escuramente como convidado²²⁸ naquel labirinto de paixón e expiación, que se orixina e desemboca no propio *pathos*:

²²⁶ Na novela goethiana o neno recibe o nome de Otto, un palíndromo que se le igual de esquerda a dereita ou de dereita a esquerda. No relato ferriniano non ten nome, o que o priva practicamente de *entidade*.

²²⁷ Sublíñanse todo aquilo que contribúe a xerar ese sentimento de “ominoso”, que, na miña opinión, provén da conxugación mestra dun sentimento *umleich*, como a “paz, serenidade” coa paisaxe fantasmal (branca, estática, morta) que o **ollo** contempla: abandono, destrución, nun marco crepuscular.

²²⁸ Igual que o neno, que, de vivir, sería a quintaesencia desa relación, o rapaz pasa a ser o número cinco, que xa vimos que era o número do *hieros gamos* (Cirlot, 1997:336) e (Graves, 2016: 540), porque é a suma da *Magna Mater* (2) e mais do principio celeste (3).

Cando avancei polo paseo principal, afundindo as botas até o xeonllo na neve fofa e coa chave na mao, souben que unha vez que traspasase o limiar daquela porta, todos os mortos que alí estaban desde había un cento de anos exercitando infatigábeis o seu desexo en forma poliédrica e repetida, quererían apoderarse do meu soño e da miña vixilia. Que aquela compañía sobre a que meu padriño tan coidadosa como insuficientemente me tiña instruído, viría ao meu encontro para tratar de aniquilarme posto que, unha vez afogado – accidentalmente ou de propio intento– o meniño na lagoa, só eu podería ameazar a súa viciosa atracción múltiple. De primeiras, cautela e non confiar nos catro amabilísimos sorrisos que xa se fan visíbeis tras das cristaleiras do corredor principal (AA, 177).

A acción do pasado repítese arredor do protagonista cos espíritos da cuádrupla, coma espíritos condenados, igual que unha estadea.

Se algunha figura xeométrica se nos suxire no conto sería a do cadrado, que constitúe por excelencia o simbolismo do centro, xunto coa do círculo, segundo Gilbert Durand e o seu mestre Gastón Bachelard. Emporiso, existe unha diferenza sutil entre ambas representacións espaciais do centro: mentres que a forma circular evoca o simbolismo do ventre materno, a cadrada alude a un refuxio defensivo máis definitivo, construído pola intelixencia humana, así como o plano cadrado da Xerusalén celeste contrastaría coa redondez inicial do refuxio natural do Xardín do Edén (Durand, 1992: 190):

Bachelard fait un bien subtile nuance entre le refuge carré qui serait construit et le refuge circulaire qui serait l'image du refuge naturel, le ventre féminin.[...] Les figures fermées carrées ou rectangulaires, font porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. L'enceinte carré est celle de la ville, c'est de la forteresse, la citadelle. L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité (Durand, 1992: 283-284).

A materialización física deste cadrado amoroso estaría plasmado na propia Quinta Velha do Arranhão, un espazo deseñado no decurso dos sucesos que configuraran a historia, marcada con efemérides tan significativas como a concepción polo Capitão da illa que foi chamada “O Pasatempo”²²⁹ a raíz da concepción do neno espurio por Eduardo e Carlota. Aquí temos a cidadela, o bastión defensivo daquelas catro almas atormentadas, cada unha representativa dunha inclinación humana: Eduardo, o romántico apaixonado, case infantil, absolutamente dominado polos seus impulsos; Carlota, o espírito máis racional, prudente e resignada, é a que administra a Quinta; o pragmático Capitão, dominante e experimentado; e a doce Otilia, a do “corpo delgado”²³⁰, un ser inocente e puro, en conexión coa natureza. O neno, froito da conxunción dos catro, que tiña unha función como promesa de futuro e subsistencia do sistema, morre e toda a arquitectura das afinidades electivas, que xa se fora rillando cos primeiros sentimentos de culpa, destrúese definitivamente. E, cara ás ruínas que quedaran daquela desfeita, encamiñase o rapaz, cumprindo unha especie de *ritual de transición* á idade madura, o día que cumpre 20 anos e recibe a chave da Quinta, de mans do padriño:

Entón el entregoume a chave da Quinta Velha do Arranhão e decidiu que eu iría alá dar unha volta no mes de Santos, para estar de regreso nos Arcos de Valdevez en Natal, a condición de eu lle entregar antes a versión dos escritos musicais de Hoffmann²³¹ que me levaba pedido había tempo (ARR, 160).

A imaxinación do rapaz fora nutrida polas historias sobre a Quinta que lle fora referindo o seu padriño e titor, quen arrequentaba a súa curiosidade, quer con detalles, quer con evasivas circunspectas que ían deitando luces e sombras

²²⁹ Quizais en relación co parque do Pasatempo de Betanzos.

²³⁰ Referencia ao poemario de estética neotrobadoresca *Dona do corpo delgado* (1950) de Álvaro Cunqueiro.

²³¹ E.T.A. Hoffmann ademais de escritor foi, entre outras cousas, director de orquesta, tenor e compositor.

sobre aqueles sucesos que remataran en traxedia, coa morte do fillo e a posterior disolución do entramado amoroso.

No relato ferriniano multiplícase a “infinidade de perspectivas” do texto goethiano, pero ademais, tamén se advirte a imaxe dunha expansión desde un punto “central”, desde o que Ferrín vertebra impecablemente unha reflexión posmoderna sobre o feito literario que xa articulara en “Lobosandaus”. González Gómez exprésao así:

Ás veces, moitas, a modernidade introdúcese por medio de textos, cadros, teorías, etc... que exteriormente non parecen “modernos”. Un exemplo concreto. A infinidade das perspectivas de profundidade que fan dun texto como *As afinidades electivas* de Goethe unha obra de arte ata hoxe inesgotable e nunca agotable do todo, malia a súa fachada tradicional, en contradición coa súa estrutura poética real, fai máis clara nestas obras *tradicionais* a problemática moderna que nas obras dos vangardistas externo. A perspectivas de profundidade desta obra mestra, deron (ou foron o inicio ou nacemento) unha obra mestra en galego, dun escritor que a ninguén se lle ocorrería alcumar de *tradicionalista*, estou a falar do relato “Quinta Velha do Arranhão” de Xosé Luís Méndez Ferrín, un relato onde a modernidade, coído, estoura desde o centro e se expande por todas as partes (González Gómez, 2000: 432)

Daquela, no texto ferriniano hai varios relatos superpostos. A historia goethiana dos catro amantes é modulada por Ferrín desde varias voces e, polo tanto, desde distintas perspectivas, co que consegue transmitir a incerteza dunha versión que pode estar deturpada por calquera dos que participan:

– A narración do tío, que corresponde aos anacos en portugués. Este relato tamén resulta “ominoso”, posto que se ignora o porque do afán do titor en espertar o interese do sobriño pola Quinta.

–A reelaboración obsesiva da historia que proxecta o sobriño. Non só engade detalles que o seu tío lle “fixera ignorar”, senón que realiza un traballo de investigación –case de indagación filolóxica– poñéndose en marcha e organizando unha sinistra visita a aquel espazo fronteirizo e fantasmagórico.

–A crónica do sobriño, que nun principio é posterior da dos feitos da Quinta, e que Ferrín reescribe para o lector, situándose así Ferrín no mesmo plano que o primeiro narrador, o tío e titor do mozo.

– Eu, lectora –ou un lector calquera– descifro e reelaboro esa historia, co que me equiparo co sobriño, o sobriño co tío, nun xogo metaliterario especular e circular, que se repite infinitamente, cada vez que alguén le o relato ou unha explicación do relato.

Este proceso recunca infindo cada vez que alguén le o relato, e porén, cada vez que iso ocorre é renovado, posto que, por moito que inflúa o autor no “seu” lector, cada lector –como o rapaz do relato– chega á Quinta Velha do Arranhão coa súa propia bagaxe. Este modelo xa o intuía Ana Cao:

Méndez Ferrín emprega nalgúns dos seus relatos unha sorte de especularización que lle permite gozar da imaxe en que figura tal e como desexa verse: escritor (Cao, 1999: 23).

Hai indicios que apuntan á subsistencia de aspectos herméticos na historia da Quinta Velha. O fillo da dobre parella, que fora trabada polos efectos físico-químicos das partículas que na natureza favorece certas “afinidades electivas”, constitúese no elemento que evoca a alquimia, en canto que “quinto elemento” ou “quintaesencia”. Acadar a quintaesencia corresponde coa obtención do elemento máis puro, etéreo e indestrutible; o fillo, logo, sería un emblema do trunfo de tais relacións, da súa vitoria sobre os convencionalismos sociais, pero que, para a desesperación dos catro amantes, falece afogado. O fillo, no orfismo, interprétase como sagrado símbolo da inmortalidade. O infortunado accidente é, polo tanto, terrible e transcendental, porque as personaxes perciben que o pasamento do neno é a mensaxe do naufraxio absoluto, da catástrofe. A circunstancia de que o infante carece de nome no relato galego constitúe tamén unha feito significativo, posto que non se lle concede entidade, é un neno case incorpóreo.

O hermesión mediador Mittler entre os membros da dobre parella e a sociedade desaparece no texto ferriniano, non obstante, instáurase unha nova relación intermedia –a que quere o autor– na que se reflicte o proceso da creación literaria, obra que se realiza baixo a hexemonía de Hermes, non só en canto á súa relación co alfabeto²³² e coa comunicación²³³, senón tamén cos procesos máis literalmente “herméticos” (como o da alteridade –o dobre– que se comentou máis arriba), segundo lembra Durand:

¿No es cierto que el “platonismo” de los intermediarios e intercesores, precisamente en el del *Timeo*, donde se expone el problema de la conjunción del Mismo y del Otro, conduce directamente al hermetismo? (Durand, 2013, 321).

4.4.3. Relación autor-lector: *hieros gamos*.

En relación coa esencia literaria do acto “lector”, Durand escribe un suxestivo ensaio, baseándose nos logros proustianos, que serve como reflexión para analizar esta función nos de Ferrín:

²³² En varias ocasións Graves alude ao mito (absolutamente parello) grego e celta da creación do alfabeto, por exemplo: “Nórax, neto de Geriones por Eritia y Hermes –se dice que Hermes llevó el alfabeto de árboles de Grecia a Egipto y volvió con él–, parece ser una grafía errónea de Norops, la palabra griega para «cara solar”. Esta genealogía ha sido invertida por los mitógrafos irlandeses; según estos, su propio Geriones, cuyas tres personas se llamaban Brian, luchar e lucharba –una forma de Varuna, Mitra e Indra– tenía a Ogmá por abuelo, y no por neto, y su hijo era el dios Sol celtíbero Lugh, Llew o Lugo. También insisten en que el alfabeto les había llegado de Grecia por España. El cuervo de Crono estaba consagrado a Lugo, según Plutarco, quien constata (Sobre los ríos y las montañas V) que «Lugdunum” –Lyon, la fortaleza de Lugo– «se llamaba así porque un auspicio de cuervos sugirió la elección de su ubicación, pues lug significa cuervo en el dialecto alobrógico” (Graves, 1985b: 98).

²³³ Hermes inventa las letras del alfabeto [...] Se trata de sonidos vocálicos correspondientes a un antiguo encantamiento griego que se entonaba en honor de la Diosa Blanca, la Diosa Madre, la primitiva triple diosa de quien Hermes parece ser, en muchos aspectos el continuador (Verjat, 1997: 293).

La victoria mediadora se efectúa ahora gracias al acto poético: en dos planos, revelados admirablemente por Proust, que definen una doble reciprocidad. La primera reciprocidad corresponde a la técnica literaria, e interviene en la reversibilidad autor/lector; la segunda, que funda la anterior, está basada en una verdadera gnosis ontológica del tiempo concebido como una memoria involuntaria, como una *anamnesis*. Proust ha sido de los primeros en haber comprobado que la esencia de la “literatura”, e incluso del arte, corresponde más a la visión –la revelación– que se tiene de ella en el momento de la *lectura*, que a su fabricación por la escritura. [...] De hecho, para Proust, el autor, el creador, no es más que un lector del “libro interior” (Durand, 2013: 318).

Se na obra de Proust o autor le ese “libro interior”, na obra de Ferrín, a figura do autor, a escribir sempre o mesmo libro (o macrotexto), proxecta un código complexo, pautado polas súas copiosas lecturas que, ofrecidas como cama –ou marco referencial– para a voz propia, compoñen un conxunto –a obra de arte– mediante o que aspira “chegar” a un lector que teña a capacidade de “reelaboración” da mensaxe:

Hai determinados niveis de lector, determinadas actitudes do lector sobre a obra. Hai un lector preconceituoso que se irrita e se rebela contra unha obra da cal el agardaba A e atopa B; se nesa obra esperaba algo que non atopa, dirá que non a entende. Pola contra, hai outro tipo de lector que afronta ese feito coma un desafío e entón participa, loita contra a mensaxe que recibe ata que a conquista, domíaa e faina súa. Este é o lector que eu desexo para os meus libros (Salgado e Casado, 1989: 262).

Esta relación entre autor e lector²³⁴ xa se comentara no apartado 4.2 a propósito da relación que se establecía no relato “Philoctetes” (POH). Entre o lector e o autor abórdase dun xeito recorrente tamén na obra de Méndez Ferrín

²³⁴ A esixencia sobre o lector tamén se infire da Introducción de Xelís de Toro (1996, iii) á edición inglesa dos contos: “In Ferrín writing does not just aim to communicate, tell stories, construct myths, represent Galicia’s identity. The reader is constantly aware of the extraordinarily eclectic nature of Ferrín’s vocabulary, and of his meticulous construction of complex sentences”.

e, a miúdo, expónse como unha comunión íntima, case erótica –como en “Calidade e dureza” (AA)– “chegado é pois o intre de tu me desexares con violencia” (Ferrín, 2004: 85). Sirvan para ilustrala os versos do poema “Verbas a lector futuro” publicado no poemario *O outro* (2002), no que se expresa ese desexo mutuo:

para que existas como eu quero
todo pende en nosoutros
cucará nesos lados cuco ledo
no profundo do bosco primavera
e non lonxe
o chocallo da vacada se cadra igoal ca hoxe

isto agora é dentro de mil anos

renuncio a imaxinarte

este poema é somentes para ti

cando o leres
xa morreran os fillos dos fillos dos meu fillos
estratos de defunto foran incrementados
por baixo dos granitos
de refugo ou esquenzo
ha de haber máis conciencia reducida

agora eu son na voz do cuco o nada
no chocallo das vacas a soa substancia permanente

e talvez aí haxa bolboretas malditas
ou aves invasoras que mandaron de algures
tu es aquel que eu non ousou imaxinar
o enigma insolúbel oh faciana sen forma
do destinatario non nado destes versos

e dirás eles foron escritos co único fin
de eu trousar de vertixe
para decontado fabricáresme ao teu xeito

nunca nos tocaremos nin nos cheiraremos
nin tampouco debateremos en termos de teoría

chegado é pois o intre
de tu me desexares con violencia

de xelo
é o cárcere
de horror está feito este desterro
tamén eu te desexo
estranxeiro que nunca arribará á miña praia

veleiqué dous que se cobizan
e que somentes poden
convivir en primaveras separadas por abismos sen número
nas interioridades do chocallo e mais daquel cucar sempiterno
que na primavera estará cando tu tamén morras

ou que diga
todo lector está fora e no futuro (Méndez Ferrín, 2004 : 84, 85).

Malia invocar reiteradamente como obstáculo o tempo, que se constitúe en primaveras e en “estratos de defunto”, a peza remata coa certeza de que o tempo non é o único impedimento, senón tamén o espazo, posto que todo lector “está fora e no futuro” (2004 : 85). O desenvolvemento deste tema por parte de Ferrín ten bastantes correlacións desde unha óptica anagóxica coa temática das unións místicas, *hieros gamos* que se analizan neste apartado e no comezo do anterior (4.3.2).

A persistencia deste aspecto do mitema da comunicación, constátase fóra da narrativa breve, non só no poema anterior, “Verbas a un lector futuro” publicado en 2002, senón tamén noutro poema, titulado “Carta a unha muller futura” (1957) publicado en *Voce na néboa*. Debido á equivalencia entre ambos poemas, separados con largueza por 45 anos, considéranse (aínda que non se trata de narrativa breve) porque presentan redundancias temáticas cos relatos do mitema e, ao meu modo de ver, constitúen de seu unha mostra da coherencia do discurso ferriniano que xa se detecta no esquema similar dos títulos:

VERBAS A UN LECTOR FUTURO
CARTA A UNHA MULLER FUTURA

Destaca a homoxeneidade do concepto no que subxacen a palabra, o lector, o tempo.

As verbas e a carta conteñen a mensaxe que se envía ao futuro, tal como os náufragos botan a navegar no océano a súa historia dentro dunha botella. Así ese Ferrín “náufrago” do seu tempo, lanza unha mensaxe ao futuro, cronotopo da esperanza, e diríxese no primeiro poema de xuventude a unha personaxe feminina, destinataria que mudará no poema de madurez por un menos acotado concepto de “lector”. A substitución da “muller” polo “lector”, porén, non varía a idea central do poema: a superación da morte. Velaí o poema de xuventude “Carta a unha muller futura”:

Hai tanta morte antre os dous
que non podo arrincar o loito
pra che falar...

Cun ledo sorriso contempras
o vello papel...
Pero lembra que agora
estou vivo e vibrante.
Coa morte por vestido,
pero vivo.

E ti, que téis a miña idade estúpida

nunha outra idade potencial,
pensa que el-o punto de mira
pra eu poder avizorar o meu fin.

Matinando en ti, que non chegache,
vexo o meu agallope dereito, cego, irremediábel
cara un abismo roxo...

Non poderei considerar endexamais
os teus fermosos e virtúas ollos de néboa...

Cando ti leas isto
eu serei unha sombra,
eu que agora estou vivo como ti has estar viva...
E o meu esforzo
para che dar a mao por riba do tempo
será inútil.
Porque ti e mais eu
Estamos separados pola morte.” (Méndez Ferrín, 2004: 34-35).

En ambas composicións deita Ferrín unha das súas inquedanzas máis intensas: a supervivencia do eu despois da morte. Ou máis ben a supervivencia da palabra, como un ente independente despois da morte do autor. A palabra – tal e como ocorría co *Percival*– ten poder *sandador*, reconstitúe o que a morte dispersara para que, primavera tras primavera –lectura tras lectura– resucite o poeta e a súa mensaxe.

O poder terapéutico da palabra asimílase a esa conxunción entre corpos e almas, pero esa unión só se pode producir no espazo hermético do límite, da fronteira, do “paso”. Nun recuncho apartado do mundo, na *Arraianía* (Araguas, 1992), un espazo mítico. En “Lobosandaus” (ARR) o demiúrgo (o autor) escríbese en diferentes contedores (en distintos corpos-textos abertos, a palabra poderosa, sagra, o *hieros logos*), adquirindo vida en cada un dun xeito diferente, para acadar un resultado: a comunión a través do amor, a *voda mística*, o *hieros gamos*. Pero a comunión instantánea non o é todo, é preciso asegurar a

perdurabilidade e, en última instancia, a remanencia do “relato” (mítico) tanto no tempo como no espazo (fóra e no futuro).

Así, no cuarto mitema, que designei *Hieros mythos, hieros gamos, hieros logos* por non encontrar correspondencia cunha figura mítica determinada, descríbese un rito de tránsito, da man da Gran Deusa perdida e reconstituída nas distintas caras de Hermes, o Vello, Psicopompo, ambiguo, árbitro, inventor, plural nas súas múltiples facetas, que leva á persoa iniciada á fronteira e a acompaña no paso. Despois do periplo dos mitemas anteriores a través dos que se foi vendo que o que está en xogo na obra de Ferrín é o *logos*, que se articula para formular a sempiterna cuestión mítica que divide o cosmos nunha dialéctica entre Hermes, o principio asimilador (nocturno) do amor e da unión e Edipo, principio diúrno e antitético do poder²³⁵, como desde tempos inmemoriais se representa simbolicamente nas grandes obras de arte (como se advirte, por exemplo, en *Macbeth* ou *O anel do Nibelungo*). Albiscada na *Arraianía* como última fronteira que habemos pasar, xa non hai volta atrás e, case como un testamento, Ferrín proxecta a súa esperanza (*a palabra, portadora do relato mítico*) nunha comunión futura, na que a alteridade se resolve nunha fusión de opostos, nunha *hierogamia* autor-lector.

²³⁵ Allí donde reina el amor, no hay voluntad de poder, y allí donde domina el poder, falta el amor. Uno es la sombra del otro. C. G. Jung, *Psicología del inconsciente* (Citado en Durand, 2013: 289).

5. CONCLUSIÓNS.

A obra de Méndez Ferrín pareceume sempre unha mostra de literatura de calidade, o que se corrobora tamén amplamente na súa recepción crítica e o recoñecemento que acadou xa na historiografía literaria galega. A escolla da súa obra obedece, logo, en primeiro lugar, a unha gran admiración e ao convencemento de que se trata dun dos varios autores galegos que transcenderán máis alá do seu tempo. Por outra parte, a condición de Ferrín como autor canónico no sistema literario galego faino máis adecuado para un futuro traballo mitoanalítico, tarefa que sería a continuación natural desta tese e que algún día quixera estar en disposición de completar.

Na Introducción declaraba a intención de sumarme a esa corrente académica desde a que María do Cebreiro reclamaba unha crítica “cartográfica”. Esta tese pretende formar parte desa concepción do quefacer académico e, daquela, desde este ánimo, abordei na súa xénese a realización deste traballo de investigación. Para este fin cartográfico, considero que a dificultade principal que presenta a obra de Méndez Ferrín é a da súa largueza tanto pola cantidade de textos publicados como pola variedade de xéneros cultivados. A esta dificultade hai que engadir outras peculiaridades que complican ese labor, como, por exemplo, as imbricadas redes mediante as que se constrúe o macrotexto que conforma o conxunto da súa obra.

Evidentemente, o primeiro chanzo do traballo, pasaba por acoutar o corpus a traballar, e considerouse a narrativa curta como o lugar máis pertinente desde o que encetar esa cartografía. Hai varias razóns que sustentan esta decisión. A narrativa breve constitúe unha parte bastante ampla da súa produción, xa que, vista cun criterio cronolóxico, abrangue un espazo de tempo o suficientemente amplo como para tirar conclusións que sexan válidas para o groso da súa obra, posto que o rango de tempo que acadan as publicacións analizadas, vai desde 1954 ata 1997. Ao meu modo de ver é significativo que precisamente con este xénero se inicia Ferrín nas letras, coas súas primeiras pezas aparecidas no diario pontevedrés *Litoral*. Ademais, polas características propias do xénero, a narrativa curta, tal e como se apuntou no apartado

correspondente, atópase a cabalo entre outros xéneros que traballa Ferrín; por unha parte, é a irmá pequena da novela, pois nela existe exposición narrativa, hai “relato”; e pola outra, atópase aquela calidade do relato breve que o propio Ferrín valoraba como próxima á poesía, que era a da “instantaneidade” (Salgado e Casado, 1989: 230) e que se tratou no capítulo 3. Un apartado do mesmo capítulo tamén versaba sobre a idoneidade deste xénero para o xénero fantástico, tan caro ao autor ourensán. Ademais tampouco había un estudo amplo que abranguese como un conxunto todo este corpus que agora se aborda.

Establecida a área de traballo, comezouse este exame desde un enfoque metodolóxico heteroxéneo²³⁶, en principio co afán de explorar os textos en toda a riqueza posible. Como a mitocrítica durandiana se contemplaba xa desde un principio dentro desa multiplicidade devandita, pouco a pouco, pola súa natureza, foise facendo cada vez máis patente a urxencia do seu emprego preponderante na análise do corpus e da súa primacía sobre o resto. As achegas de Even-Zohar téñense en conta, sobre todo en relación coa exposición do capítulo 3, que nos parece unha testemuña indispensable das rehas relacións coa sociedade e co sistema literario, sen cuxa comprensión perderíanse matices imprescindibles para a interpretación da obra (literaria e política) do poeta Méndez Ferrín, tendo en conta a súa intervención consciente na construción).

Para Ferrín, o papel do escritor consiste daquela, en exercer esa mediación entre a sociedade, a institución e o sistema literario; pero tamén nunha mediación entre o que para el é un pasado de sometemento e a arela dun futuro liberado, desde o punto de vista nacional, segundo testemuña na entrevista que lle fai Freixanes (1982: 247): “O futuro constrúese no presente, dende o presente”. Esa mediación non supón outra actividade que a intervención no sistema. Así, Ferrín, coma outros, non dedica os seus esforzos intelectuais exclusivamente á actividade literaria, senón que tamén elabora un discurso crítico para promover esa concienciación. Le Bigot (2005) remarca a influencia de Ferrín (e a doutros autores como Casares, Tarrío e Rodríguez Fer) na

²³⁶ Nun pasado moi remoto xa, contemplábase unha análise multidisciplinar, empregando, cando conviñera, o procedemento máis adecuado. Entre os métodos que se tiñan en conta estaba a mitocrítica de Gilbert Durand, a psicanálise, a teoría narratolóxica de Genette, a crítica feminista, e as achegas ao método histórico-crítico de Itamar Even-Zohar.

consolidación dun discurso crítico lexitimador, coherente e suficientemente aberto ás ideas procedentes do exterior, e destaca a actividade académica por parte destes persoeiros, que operan no sistema en moitos casos como escritores, pero tamén como “teóricos” que se expresan nas súas respectivas revistas de ampla difusión. Así, Ferrín interésase non só polos textos literarios, senón polo conxunto do sistema literario dun modo parello ao concepto de “literatura” de Even-Zohar, que remite a unha noción máis ampla, e amenta tódalas actividades que comprenden os procesos de produción, consumo, mercado e mais a relación de negociación entre as normas. A gran incidencia con que estes procesos inflúen na autoconcepción e na autopercepción dun pobo, é dicir, na conformación do imaxinario colectivo, fan que Even-Zohar poña de relevancia o feito de que posuír unha literatura constitúe un dos *indispensabilia* do poder (Even-Zohar, 1993: 446) e polo tanto o traballo do creador adquire unha clara dimensión política.

O capítulo 3 comeza por unha breve aproximación ao traxecto literario e vital do autor, e nel téntase facer fincapé na importancia entre o treito vital de Méndez Ferrín e a súa produción literaria. Estas relacións entre obra e biografía adoitan ser importantes sempre pero, coidamos, en casos de escritores cun compromiso político e social tan destacado como o de Ferrín aínda o son máis, o que se achega na primeira parte do capítulo 3. Así, o contido deste capítulo encárase como un contraste dos aspectos a ter en conta, como madre e antecedente necesario para enmarcar a subseguinte análise mitocrítica, pois nel delimítanse, ademais do traxecto vital, temas que atinxen á natureza do corpus tratado, como a narrativa breve, o conto fantástico, a periodización crítica da súa obra, etc. Na terceira parte deste capítulo explórase cuestións inmediatas ás anteriores, como a recepción dos relatos breves por parte da crítica e constátase que esta aproximación ofrécenos unha contrapartida dobre: en primeira instancia, asístese á propia concepción que os críticos tiñan en cada momento da obra do ourensán, pero a lectura global das mesmas ofrecen unha visión panorámica de como se vai conformando a súa centralidade no canon literario galego.

Hai aspectos da produción literaria ferriniana que, sen un capítulo como o 3, que sirva de introdución á análise propiamente dita, farían dela un labirinto de

difícil saída. O carácter macrotectual da súa obra esixe que, aínda que o traballo se concentre sobre unha parte da produción (neste caso, a narrativa curta), non se perdan de vista as relacións intertextuais²³⁷ que presentan que, precisamente, son unha das chaves para a súa interpretación. O macrotecto ferriniano, ao meu modo de ver, está moi recoñecido pero non está suficientemente examinado. Aínda que esta investigación non se centra no exame do macrotecto, quere achegar un pequeno grao de area para o descifrado das complexas relacións que nel se dan. Así, neste traballo deducimos que o dito macrotecto está composto por elementos como o cronotopo (que é o que sostén López Sáñez (2008: 133) “un macrotecto que abrangue boa parte da obra narrativa de Xosé Luís Méndez Ferrín e caracterizado por estar constituído arredor dun espazo cohesionador: Tagen Ata”. Aínda que López Sáñez non limita ao cronotopo a constitución do mesmo e alude a unha fundamental “rede de referencias cruzadas” (2010: 134) nas que tampouco afonda moito máis, xa que a súa investigación céntrase sobre o tratamento do territorio literario. Pois ben, reiteramos que, sen afán de analizar a constitución dese macrotecto, podemos aventurar que ditas recorrencias, que operan como febras que van constituíndo un entramado máis ou menos mesto, corresponden basicamente cos cronotopos en plural, posto que estes non se limitan ao o universo de Tagen Ata, senón que tamén se observan outros, como por poñer un caso, o da “cadea”. Os personaxes que desfilan entre contos e, dos contos, ás novelas tamén contribúen a tecer a tea macrotectual, así como diferentes circunstancias que se repiten, que, parafraseando a Durand, bautizamos aquí como “decorados míticos”, pola súa natureza variopinta, e que se foron sinalando ao longo da tese: a estrutura dos poemas “Carta a unha muller futura” (1957) e “Verbas a un lector futuro” (2002), tan semellantes e separados por máis de 40 anos, ou o diálogo de León Barreiros cos vascos en “Un chinche durme no teito” (CN) en comparación co de Santi Amezaga (*No ventre do silencio*); como tamén redundante é calquera das situacións que sinalamos como tal ao longo do noso exame: o velorio do pai defunto ou a viaxe a Raia dos dous últimos relatos.

²³⁷ Internas, con autorreferencias a textos propios, e externas.

Estas recurrencias confirman o postulado durandiano arredor da natureza sincrónica do mito:

Es la “redundancia” (Lévi-Strauss) a la que apunta el mito, lo que abre la posibilidad de ordenar sus elementos (mitemas) en “paquetes” (enjambres, constelaciones, etc...) sincrónicos (es decir, poseedores de resonancias, de homologías, de semejanzas semánticas), ritmando obsesivamente el hilo “diacrónico” del discurso. El mito repite, se repite para impregnar, es decir, para persuadir. Por esta razón banal hai muchas más posibilidades de discernir los elementos mitocríticos en una novela larga que en una corta, un soneto, o un simple título (Durand, 2012: 106).

O obxectivo da fórmula durandiana é, basicamente, facer patentes as redundancias que revelan a natureza do(s) mito(s) padrón(s) no discurso narrativo e tamén poñer de manifesto as peculiaridades que ese mito (ou mitos) adquire no imaxinario do autor estudado. A súa preferencia por un texto longo para facer máis visibles estes elementos reforza a consideración da narrativa breve dun autor como un conxunto que pode revelar estas redundancias. Para peculiaridades dos mitos subxacentes na obra dun autor é preceptivo illar os mitemas que o compoñen. Durante a fase de análise dos corpus aquí estudado, detectáronse catro grandes conxuntos mitémicos:

- Relación pai-fillo: o esmorecemento da caste.
- Ritual de sacrificio: intercambio e expiación.
- *A Queste*. Cuestións sobre a identidade, o poder e o tempo.
- *Hieros mitos, hieros gamos, hieros logos*.

O exame destes mitemas nos relatos curtos de Ferrín, pretende destacar como estes fluxos non se limitan a expoñer un mero tránsito de personaxes, nin á delimitación dun cronotopo, senón que apuntan máis a unha serie de esquemas redundantes no corpus estudado, ao longo das catro décadas en que

se vai publicando. Como é lóxico, en semellante lapso de tempo, un mesmo mitema pode adoptar diferentes variantes, así, por poñer un exemplo, o tema do sacrificio pode aparecer relatado como a experiencia da prisión, como unha autorreclusión ao límite ou como unha amputación. Cando foi posible, confirmouse a existencia (as *recorrencias* durandianas) desas mesmas temáticas nos distintos xéneros cultivados polo autor, o que é moi significativo desde o punto de vista da mitocrítica, pero tamén da conformación do macrotexto.

Constatouse que existen esquemas redundantes que se poden observar no desenvolvemento da súa obra tanto na súa produción inicial como nos últimos relatos, o que confirma a natureza sincrónica do mito, como afirmaba Durand (1993:37). O “macrotexto” constitúe unha proba máis da existencia dun discurso unívoco na obra de Ferrín. Discurso no cal as redundancias estruturan as relacións entre os textos que forman parte dese macrotexto, e no que prevalece a existencia de “matrices semánticas” (Gutiérrez, 2012a: 181-182), tamén chamadas “réximes da imaxe”.

Emporiso, tamén é certo que se pode observar que a aparición destes mitemas prodúcese con frecuencias diferentes ao longo da liña diacrónica do corpus ferriniano que denotan unha certa “sucesión” na comparecencia dos elementos mitemáticos, como se comprobou ao desenvolver os argumentos de cada mitema. Hai que resaltar que a ordenación dos devanditos mitemas está condicionada pola observación dunha figura subxacente “sucesiva” que case conduce, mediante a lóxica, dun mitema ao seguinte. Así atopouse que os dous primeiros (o conflito paterno-filial e as variacións sobre o sacrificio) respondían a unha especie de forza decadente que se marcou co termo “involución”, pois xiran arredor de conceptos como estatismo, morte, pechamento, dor; en cambio os dous segundos mitemas (a *queste* e o *hieros gamos*) revestían un cambio de signo cara ao “progreso” ou á “evolución”. Unha alternancia entre o negativo e o positivo que insinúa o dinamismo dun ritmo ou dunha corrente, coma se dos dous polos dunha batería se tratara, o negativo e o positivo, a sístole e a diástole, bipolaridade que, por outra parte, moitos críticos xa advertiran na obra ferriniana.

Así no primeiro mitema, que se detecta cunha maior frecuencia nos relatos temperáns de Ferrín, abórdase a conflictiva relación paterno-filial. Esta

relación expone no contexto dunha situación asfixiante, escura e pechada, que adoita rematar coa morte do fillo e que nesta investigación interprétase –con tódolos matices que se describen no apartado correspondente– como a representación dun rito de “iniciación” á vida adulta frustrado. As personaxes preséntanse en distintas circunstancias (velorio, independencia na cidade, incluso actuando para “salvar” ao pai) que se poderían resumir simbolicamente no intento de desprenderse da autoridade paterna, mentres que tamén se constata a ausencia absoluta dunha figura materna (e mesmo feminina en xeral). A catástrofe é o signo que impera sobre este movemento, e a “caída” do fillo pode estamparse en distintos cadros trágicos: a morte accidental, o suicidio, a fragmentación da conciencia que anticipa a loucura... Na desgraza do fillo, metafórica ou real, reflíctese a imposibilidade de “sobrevivir” a esa desvinculación da casa parental, xa que o home novo acaba sendo arrastrado á destrución (a unha *catábase*) baixo os auspicios funestos dunha previa “caída” paterna. Como se sinalou no apartado correspondente, trátase dunha traxedia absoluta, sen posibilidade algunha de catarse ou redención. Ante semellante conflito xorde a figura mítica de Edipo, pero non articulado baixo o prisma freudiano que nos parece restrictivo en exceso, senón interpretado á luz calidoscópica das lecturas de Foucault (1996), Naranjo (2002) e Lévi-Strauss(1986), mediante as que se advirte na traxedia do rei tebano unha riqueza extraordinaria fornecida por distintas dimensións significativas que entran en xogo e que dotan de moito máis sentido ao mito: as relacións do esquema trifuncional²³⁸ coa soberanía, o tópico da terra baldeira estreitamente relacionado coa figura rexia, as marcas nas extremidades inferiores (sobre todo no pé) como signos da soberanía, a constatación do poder terapéutico da palabra, etc.

Ese rito de iniciación só pode chegar a culminarse mediante un sacrificio en procura dunha certa redención despois da baixada aos infernos. O segundo mitema consiste pois, na exposición dunha estratexia que repare a desolación e o desamparo que se expón no mitema anterior. O intercambio que presupón

²³⁸ O esquema mental trifuncional dos pobos indoeuropeos que postula Dumézil, que Durand (2005: 145) resume: “Toda potencia soberan es triple potencia: sacerdotal y mágica, por un lado; jurídica, por otro, y, por último, militar”. Tamén o número tres e o número cinco reiteraríanse significativamente ao longo deste traballo, facendo patente a omnipresencia de Hermes, como herdeiro da Gran Deusa (Verjat, 1997: 293), que parece ter na súa orixe remota a fusión das funcións de tres deidades, das que quedaron restos como as Parcas, ou a Trindade.

unha renuncia a “algo valioso” pode funcionar basicamente en dous aspectos. Nunha primeira instancia o sacrificio funcionaría como *compensación*: igual que cando Tiresias ao perder a vista dos ollos pode ver o intanxible, así na obra de Ferrín a cambio da dor física pola amputación do pé, Philoctetes accede a un plano no que se sente liberado. Pero o sacrificio tamén funciona como *restitución dun “tempo pasado”*, normalmente mítico e idealizado: igual que cada vez que se oficia unha misa cristiá se reproduce o sacrificio mítico do Cristo, igual que se restitúe a orde universal co sacrificio *periódico* do iniciado en “Labirinto” (ES). Neste mitema a circunstancia do illamento pode significar a posibilidade de acceso a unha aprendizaxe secreta ou ao coñecemento dunha técnica; e esta circunstancia parece remitir a un mito heféstico, que tamén estaría relacionado coa soberanía e co tema dos pés mancados (Walter, 2004: 171). A rexencia do ciclo agrolunar sobre o sacrificio²³⁹ contribúe a restablecer a esperanza dunha renovación, sobre todo en relación con aquel caos inicial que presentaba o primeiro mitema. Mais a redención propíciase porque a través do sacrificio iniciático un dos suxeitos (sacrificador ou sacrificado) obterá un don ou o dominio do tempo (pasado ou futuro), como parece ocorrer en relatos circulares, como o de “Partisán 4” (ES) (hai un protocolo cíclico establecido cuxa execución contribúe a perpetuar o sistema) ou, doutro xeito, en “Explosión” (ES) tralos rituais que executa o Sabio perante as máquinas das Vellas Akademias.

Ao constituír o sacrificio un acto de dominio do tempo, ponse de relevancia a necesidade de definir o concepto “tempo”, sobre o que aboia unha indeterminación constante: ¿é circular? ¿ou é vectorial? Deste xeito, no terceiro mitema establécese unha procura heroica: se a humanidade, na busca de respostas aos sempiternos enigmas que a fascinan, é incapaz de indagar no futuro, debe, loxicamente, volver os seus ollos ao pasado, para atopar as claves que lle permitan interpretarse a si mesma.

²³⁹ Sobre todo Durand (1992: 353) alude ao sacrificio das extremidades inferiores: “On peut dire qu’il y a un véritable complexe agro-lunaire de la mutilation: les êtres mythiques lunaires n’ont souvent qu’un seul pied ou une seule main”.

A través da análise das figuras da procura chegamos a desenvolver a idea de que son as que encarnan o nó mítico de toda a obra ferriniana²⁴⁰. Esta procura presenta dúas liñas, a dos heroes e a das figuras femininas.

Na procura dos heroes reflíctense temas como o da iniciación –pero, ao contrario que no mitema da oposición pai-fillo, no que non había solución, agora hai esperanza na repetición eterna do ciclo–, a procura das orixes e da transcendencia, a construción da identidade, e a posibilidade da renovación mediante a rehabilitación dun tempo cíclico... todas estas constitúen, xa que logo, a gran tarefa que debe acometer o heroe ferrininano, unha procura interior que vai poñer nome (é dicir, revelar a súa esencia, como, ao pronunciar o seu nome se materializara o Leonlobisco no clareiro) aos mecanismos e resortes do poder, desvelando así as claves secretas que os accionan. O bo uso da palabra albíscase terapéutico e suxírese que nela está a cifra do que buscamos, como estaba no conto do coello a cifra da desgraza do Rei Artur no relato “Amor de Artur”.

Neste ciclo da quese, que implica unha actividade transformadora, preséntanse cunha entidade diferenciada certas personaxes femininas que se declinan en múltiples figuras, rachando co movemento circular que se adiviñaba nos finais dos relatos concernentes a figuras heroicas, como Artur e Percival, para orientalo cara a forma máis dinámica dunha espiral. Doutra banda as figuras femininas adoptan na obra de Ferrín basicamente tres aspectos do *logos*: as melusinas, as meigas e as investigadoras. As primeiras, toman formas animais que revelan a súa condición primordial e melusiniana inmanente ao *verbo* creador, que se traduce nunha representación fundacional da soberanía territorial, pois desde a Idade Media –e, ao parecer, moito antes– estas figuras teñen a potestade de conceder ou retirar o poder sobre a terra ao concesionario que, normalmente, soe recaer na persoa do seu consorte. As meigas ferrinianas representan o saber antigo e popular, e a súa gran angueira hermética é a de ser transmisoras eficaces, a través da palabra *falada*, dese coñecemento colectivo, a risco de seren marxinadas, aínda que sempre se presentan investidas de gran dignidade. A figura da investigadora complementa a da meiga,

²⁴⁰ Como se ve, hai varios elementos que se repiten en distintos mitemas, como o tema do pé e da soberanía.

xa que funciona como transmisora dun coñecemento que *a priori* é erudito (porque provén do *texto* escrito), pero que finalmente é adquirido non a través da intelectualidade, senón da vivencia, do mesmo xeito que o experimentan mesmo somaticamente as crónicas Els Bri (sobre todo en “Calidade e dureza”) e Luísa Armesto (en “Adosinda horrorizada”). Así, neste mitema remata percibíndose unha proposta de equiparar o texto co corpo. Daquela, nas personaxes femininas baten, igual que nos heroes, as mesmas interrogantes sobre a soberanía e a palabra, constituíndose elas mesmas en espazo do *logos*, declinado en verbo creador, fala e texto.

Inversamente ao que ocorría co primeiro mitema, o último atópase con superior frecuencia nos contos máis serodios do autor ourensán. Xa en relatos do mitema anterior, como “Amor de Artur” (AA) e “Calidade e dureza” (AA) se albiscaba que a relación erótica pode constituír un espazo privilexiado (a relación erótica non é exclusiva, senón que parece procurarse a través do poder do Eros²⁴¹ como pulsión asimiladora) para a voda mística²⁴², abertamente, o “lugar de encontro” das almas como resposta ás dúas grandes funcións que cumpría a procura a través do *logos*: a construción da identidade mediante a esculca nas orixes e a superación da morte. Os corpos-textos fican definitivamente subxugados baixo o poder da *palabra*. E o autor, desde afastados estratos de defunto, aínda ten capacidade (mediante o poder evocador da palabra, que, a diferenza do corpo, si pode atravesar o espazo-tempo) para acompañar, como Hermes Psicopompo, ao lector á fronteira (trasunto da que son os espazos arraianos dos relatos “Lobosandaus” (ARR) e “Quinta Velha...” (ARR) como lugar desde o que intervir no lector, a través dos “textos-corpos abertos” e reconstituírse nel.

A narrativa de Ferrín esixe que sexa o lector o que ten que concluír o texto. O lector implícito que deseña debe artellar, construír, imaxinar o cronotopo en base a elementos illados e indefinidos. O perfil do lector ferriniano é o dun

²⁴¹ Fátima Gutiérrez (2012b: 82-83), recomenda etiquetar con “home” e “muller”, xa que se trata da conxunción de opostos, e falar especificamente do arquetipo “Eros” como principio de unión, de harmonización de contrarios, de *coincidentia oppositorum*.

²⁴² Durand aclara que Jung sinalara “el notable isomorfismo semántico y hasta lingüístico entre “la madera”, los rituales agrarios y el *acto sexual*”

lector “activo”, que require memoria para abarcar o macrotexto porque hai un texto antes e despois do texto, pois cada poema, conto ou novela é só un parágrafo na colosal historia que está a contar. Require tamén capacidade para descodificar unha mancha de referencias para poder recrearse nos exercicios de “intertextualidade” respecto doutros autores, outras literaturas ou alusións a produtos doutras disciplinas artísticas como o cine ou a pintura. En palabras do propio Ferrín: “Entón, o lector ideal? Aquel que sexa capaz de atopar o que eu non sabía que estaba aí” (Nogueira e Lama, 2008).

Lonxe de se amosar dun xeito diáfano e preciso, as facianas do mito enxérganse imprecisas e moitas veces escuras. A gran dificultade da “caza” do mito consiste precisamente, en desenmascaralo e, sobre todo, en amentalo. Dar co seu nome, ao fin, consiste en certo modo en re-inventalo (*in ventio*), en adaptalo á circunstancia, en fiar, esfiañar, tecer, destecer... É confiar, non perder a fe na súa facultade principal, a evocación. O mito non informa, o mito evoca, suxire, insinúa... O tempo do relato mítico é o inverno (ao pé da lareira) e a noite, quizais por iso as narracións ferrinianas arrincan con frecuencia desde eses momentos incertos, neboentos, nocturnos. As técnicas de manipulación da temporalidade que usa Ferrín son especialmente, “einstenizadoras” –recollendo o sentido que deste termo fai Proust e que explica o mitólogo de Grenoble (Durand, 2013: 319) como un tempo que está preto do dos mitos, que trata de saír da unidimensionalidade da cega historia, a fin de situarse nun universo descontínuo e sobre todo sincrónico; e o teórico remite á referencia platónica da *anamnese* (reminiscencia). Segundo Durand, esta relatividade recóbrase grazas ao estilo de “lectura interior”, no que encaixaría a existencia de distintos focos. e que cobraría sentido en virtude da representación da “procura literaria, o «mergullo» do lector no «libro interior»”, que ao noso modo de ver, se produce tamén a través do relato ferriniano.

A tarefa básica deste traballo foi aquela de fiar e de esfiañar, seguindo os rastros arquetípicos das figuras heroicas, das melusinas, do hermafrodita, do sacrificio, etc. cada un deses fragmentos que achegan parte do seu significado, desde cadansúa constelación simbólica, para completar o mito subxacente (por iso tamén menos obvio) que se infire desde unha interpretación global do

conxunto dos diferentes mitemas, e que se identificou como o mito de de Hermes.

Aínda que ao longo da tese non se prodigaron as mencións a Hermes, si que se foi sinalando a súa persistencia, moitas veces disfrazada –como baixo o simbolismo do número tres, ou a menos evidente relación co mito de Edipo, a través dos vestixios do dominio da deusa sobre o poder terreal (é unha deusa, Hera, quen envía a Esfinxe) ou a capacidade da palabra (relacionada con Hermes-Thot) para salvar Tebas e gobernala. Por isto consideramos que é este o mito subxacente que predomina no discurso ferriniano. Habería que puntualizar que, máis que en diálogo con todo o conxunto mítico que facía referencia a Edipo, atopamos este mito de Hermes como contedor do conglomerado mítico edípico. Así e todo, tamén se observa unha certa relación de tensión entre ambos: mentres que o simbolismo do mito de Edipo amosa unha tendencia antifrástica que se concentra en gran medida no tema da procura das orixes (velaí a diferenciación, a *identificación*), procura que opera tamén desvelando os resortes do poder, o gran contedor do mito de Hermes presenta unha dobre tendencia no sentido antagónico a aquela diferenciadora do Edipo: por unha banda, de transmisión dunha mensaxe cara o futuro (pois é o deus da palabra, da comunicación e do intercambio e por outro o da resolución, a función de designación da Melusina, ou a través doutras figuras melusinianas que parecen ser un vestixio da antiga tripla deusa²⁴³, de quen xa se dixo que Hermes é vicario. Hermes abarca unha cantidade colosal de funcións, ademais todos eses rexistros simbólicos, xunto cos que se lle atribúen directamente como Psicopompo: a exaltación do acto comunicativo, as posibilidades infinitas na mediación, a multiplicación, etc. Pois na súa faciana de Hermes-Thot²⁴⁴ inventa o alfabeto, como Trimexisto é morgado do dominio da Tripla Deusa e, daquela dos seus dominios, entre os que cabe citar a fecundidade da terra e a propia soberanía. Mesmo rexe tamén a “construción en abismo”, unha das arquitecturas

²⁴³ E non só as melusinas, senón tamén Morgana, e as fadas medievais, que “semblent remonter à un modèle unique qui est la grande déesse triple et unique des mythologies préchrétiennes” (Walter, 2008b: 185).

²⁴⁴ Para non repetir informacións que están na tese, remitimos ao resumo das funcións de Hermes no apartado 3.2.2 A natureza plural de Hermes.

literarias máis recorrentes en Ferrín e que Durand (2013: 293) atopa moi significativa en relación ao mito de Hermes.

No apartado 4.4. suxeríase a imaxe da multiplicidade, da recreación da unión de opostos en cada acto lector, no que as mensaxes (igual que as pantasma da Quinta) atraen ao lector á fronteira, ao espazo do intercambio, onde os corpos abertos funcionan coma textos, nos que o alento vital do creador “reanima” a vida. En todos estes aspectos descansa algunha das funcións do deus.

Hermes é o mito que articula o noso tempo, é internet, é calquera rede, tea, texto, macrotexto²⁴⁵, é pluralidade e, quizais por iso, tamén é o seu contrario: o illamento, a unidade, o baleiro (pois Hermes dálle a volta a todo e pode ser o seu propio oposto: pode usar a palabra para mediar, pero tamén para mentir). Durand (2013: 338-339) asígnalle ao mito hermético unha supremacía sobre todos os demais como “mito do século XX”, no que advirte dun xeito moi optimista unha dimensión cívica intermedia entre a pura política e a simple socioloxía.

O uso deses mecanismos herméticos de poder por parte do autor teñen o obxectivo de “crear un lector a medida” que sexa capaz de “reanimar” a obra: é dicir, revivila, recreala. Ao chegar á fronteira á que nos deixamos conducir polo autor, Ferrín, ofrece un abano de posibilidades, e o lector é quen interpreta, quen asume unha ou outra, cadaquén desde a súa experiencia e, en cada lectura, como por ensalmo, o proceso renóvase, reproducindo, espallando unha vez máis, a esencia creativa. Daquela, Ferrín toma a palabra para levarnos á fronteira, é o noso Hermes Psicopompo nacional. E a fronteira está para pasala.

²⁴⁵ De hecho, la imagen del «hilo», o, mejor dicho, la del «tejer», da un sentido global a las alteridades conjuntas, y así la obra aparece como el resultado de este entrecruzamiento de trama y cadena, y el obrero resulta ser el tejedor o el costurero [...] Algunos de estos «lazos» son metafóricos –pero acentúan todavía más el aspecto tempora (pensamos en las Parcas)- tal como los vínculos de parentesco, las relaciones y conexiones sociales que Proust llama «redes» o «encrucijadas en forma de estrella» (Durand, 2013: 322).

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

6.1. Bibliografía de Xosé Luís Méndez Ferrín²⁴⁶.

Méndez Ferrín, Xosé Luís [co pseudónimo Laín Feixóo] (1954a). “Medo”
Litoral Año II Núm. 41, Pontevedra, 22 de febreiro: 1, 6.

--- [co pseudónimo Laín Feixóo] (1954b). “Chumbo e mortes” *Litoral*, Núm. 45,
Pontevedra, 22 de marzo: 1,6.

--- (1954c). “O avellón” *Litoral*, Núm. 48, Pontevedra, 12 de abril: 6.

--- (2004¹⁹⁵⁶). Cada coenllo ao seu tobo In Franco Grande (2004). *Os anos escuros, I. a resistencia cultural da xeración da noite (1954-60)*. (pp. 235-237).
Vigo: Xerais.

--- (1994¹⁹⁵⁸) *Percival e outras historias*. Vigo: Xerais.

--- (2010¹⁹⁵⁸). *Tristán o Roxo*. *Grial*, nº 185: 84-89.

Accesible en: http://www.fronterad.com/img/nro44/tristan_gallego.pdf

--- (1996¹⁹⁶¹). *O crepúsculo e as formigas*. Vigo: Xerais.

--- (1983¹⁹⁶⁴). *Arrabaldo do norte*. Vigo: Galaxia.

--- (1996¹⁹⁷¹). *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Xerais.

--- (1995¹⁹⁷⁴). *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais.

--- (2001a¹⁹⁷⁶). *Con pólvora e magnolias* (Carmen Blanco e Claudio Rodríguez
Fer, Eds.). Vigo: Xerais.

--- (1986¹⁹⁷⁶). *Antón e os inocentes*. Vigo: Xerais.

--- (1980). *Poesía enteira de Heriberto Bens*. Vigo: Xerais, col. Ventobranco.

²⁴⁶ A bibliografía de Ferrín está ordenada polo ano da primeira edición, a fin de que, nunha primeira ollada, se vexa a orde cronolóxica de publicación dos textos tratados. Ao lado do ano da edición utilizada, precísase, mediante un superíndice, o ano da primeira edición. Esta información só se inclúe cando a data da primeira edición achega información relacionada coa presente investigación, como ocorre tanto coa obra de Méndez Ferrín, como coa obra citada de Gilbert Durand, á que se lle foron sumando prólogos e engadidos. Para o resto de bibliografía só se anota a edición utilizada.

- (1992¹⁹⁸⁰). *Crónica de nós*. Vigo: Xerais.
- (1992b) Autopoética, *Boletín Galego de Literatura*, nº 7: 149-154.
- (1995¹⁹⁸²). *O fin dun canto* (Vicente Araguas, Ed.). Vigo: Xerais, col. Biblioteca das Letras Galegas.
- (1991¹⁹⁸²). *Amor de Artur*. Vigo: Xerais.
- (1983). Noticias da terra Meoga; un achegamento a Tolkien, *Escrita* nº 2, 9.
- (1990¹⁹⁸⁵). *Arnoia, Arnoia*. Vigo: Xerais.
- (1987). *Bretaña, Esmeraldina*. Vigo: Xerais.
- (2000¹⁹⁹¹). *Arraianos*. Vigo: Xerais.
- (1993). *A Gadaña no mundo. A Trabe de Ouro, Tomo III*, nº 15: 409-420.
- (1994). *Estirpe*. Vigo: Xerais.
- (1997b). Lanzarote ou o sabio consello. *A Trabe de Ouro. Publicación galega de pensamento crítico*, 31: 339-405.
- (1999). *No ventre do silencio*. Vigo: Xerais.
- (2000a). A poesía medieval galega vista desde os relanzos derradeiros do século XX, Discurso lido no acto da súa recepción na Real Academia Galega, o 30 de setembro. A Coruña: Real Academia Galega. Accesible na ligazón:
<http://academia.gal/documents/10157/27090/Xose+Luis+Mendez+Ferrin.pdf>
- (2000b) Descenso ao Pego Negro. Diálogo de Pánfilo e Hrosvita. Sobre letras e catástrofes. *A trabe de ouro*, 42.
- (2001b). “Prólogo” en REIGOSA, Carlos G. (2001¹⁹⁸⁷). *Irmán Rei Artur*. Vigo: Xerais. Col. Fóra de Xogo.
- (2004). *Era na selva de Esm*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2005). *Contra Maqueiro*. Vigo: Xerais.

--- (2011a, 3 decembro). "Pla en El Dueso" *La Opinión A Coruña*. Accesible en:
<http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2011/03/12/pla-en-el-dueso/>

--- (2011b, 5 marzo). "Historia de Pla", *Faro de Vigo*. Suplemento *El Sábado*.

6.2. Bibliografía teórica e crítica.

Acuña, Ana (2002). Compostela y la resistencia universitaria: de *No ventre do silencio a Memoria do díaño*, In Eugenia Popeanga e Bárbara Fraticelli (Eds.). *Historia y poética de la ciudad : estudios sobre las ciudades de la Península / Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense* (pp. 269-283).

--- (2011 [2000]). Poesía galega en Madrid: o grupo poético Bilbao. In Dieter Kremer (coord.), *Actas do VI Congreso Internacional de Estudios Galegos. universidad de La Habana. Vol. 2. Trier: Edición do castro/centro de Documentación de Galicia da universidade de Trier*, 515-532.

Reedición accesible en poesiagalega.org. Archivo de poéticas contemporáneas na cultura, 2011:

<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/87>

--- (2011). Xosé Luís Méndez Ferrín, escritor e presidente da Real Academia Galega, *Madrygal. Revista de estudos gallegos*, nº 14: 209-216.
<http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/37135/35940>

--- (2012). O Semanario pontevedrés Litoral e a autonomía do campo literario galego. *Madrygal. Revista de Estudos Gallegos*, nº 15: 13-22.
<http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/39190/37787>

Alberro, M. (2010). El pancéltico dios Lug y su presencia en España, *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, nº 22: 7-30. Universidade de Alcalá de Henares. Accesible en:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4018492>

Alonso Romero, Fernando (2000). Las almas y las abejas en el rito funerario gallego del *abellón*, *Anuario Brigantino*, nº 23: 75-84. Accesible en:
http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab2000PDF/2000_075_084.PDF

- (2007). Ritos de paso y fraternidades en la Hispania Céltica a través de la Etnología y la Arqueología, In Ramón Sainero Sánchez (Coord.) *Pasado y presente de los estudios Celtas*, Instituto de Estudios Celtas. Fundación Ortegalia. Ortigueira, A Coruña.
- (2007b). La transmigración de las almas en el folklore del mundo céltico In Ramón Sainero Sánchez (Coord.), *Pasado y presente de los estudios Celtas*, Instituto de Estudios Celtas. Fundación Ortegalia. Ortigueira, A Coruña.
- Álvarez, Bautista e Méndez Ferrín, Xosé Luís (2010). *Brais Pinto, o afiador revolucionario*. (Vídeo) Accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=s_sKX8PUTTA
- Álvarez Blázquez, Xosé M^a (1967). Encol dun libro maxistral: *O cancionero de Pero Meogo*. *Grial*, nº 16: 204-211.
- Amor Couto, Manuel (1996). A obra de Xosé Luís Méndez Ferrín. In Alberte Ansedo Estraviz (Dir.), *Historia da literatura galega*, vol. 5 (pp. 1474-1504). Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- (2002, 4 xuño). Auténtico clásico, *La Voz de Galicia*. A Coruña. Accesible en: http://www.lavozdeg Galicia.es/television/2002/06/04/0003_1111474.htm
- Angueira Viturro, Anxo (2002). *Ferrín: o articulista de opinión*, In Dobarro Paz, X. María e Rodríguez Gómez, Luciano (Coords.), *Xosé Luís Méndez Ferrín: o home, o escritor* (pp. 35-61). Universidade da Coruña.
- (2005). Do devalar á espiral. Limiar In Ramón Otero Pedrayo, *Bocarribeira. Poemas para ler e queimar* (pp. 7-18). Vigo: Galaxia
- (2006). *Bretaña, Esmeraldina e o sistema literario galego*. (Tese de doutoramento). Universidade de Vigo.
- Antón, Fina María e Mandianes, Manuel (1998). *O ciclo da vida*. Vigo. Ir Indo.
- Araguas, Vicente (1992). Un espacio mítico, *Grial*, nº 113: 143-144.
- (1995). Introducción, In Xosé Luís Méndez Ferrín, *O fin dun canto*. Vigo: Xerais. (pp 9-43).

Araújo, Alberto Filipe e Ribeiro, José Augusto (2014, marzo). Del sentido iniciático en el *Parsifal* de Richard Wagner, *Dedica, revista de educação e humanidades*: 17-41.

Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4733244>

Araújo, M^a Teresa (1997). Fontes de “Fría Hortensia”: Branwen, filla de Llyr, *Boletín Galego de Literatura*, nº 18: 125-129.

Arias López, Beatriz (1990). Aproximación a um relato de *Crónica de nós*: “Licor-café”, *Ólissbos*, nº7: 53-63.

Arias Sanjurjo, Joaquín (1928). *El reino de Aregia, custodia, tutela, escudo, protección y defensa del Santo Grial*, Santiago de Compostela: Papeletas Histórico-Geográficas de Galicia.

Arlandis López, Sergio (2016). El macrotexto poético: claves para su determinación metodológica, *Mitologías hoy. Revista de pensamento, crítica y estudios literarios latino-americanos*, nº 14: 317-335.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.391>

Asociación de Amigos do Couto Mixto (sen data). *Galeguizar Galicia*. Accesible en: <http://www.galeguizargalicia.com/?sec=50&estilo=>

Bachelard, Gaston (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris. Gallimard.

Bakhtin, Mikhaíl (1989). Las formas del tempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. In VV.AA. *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.

Barreiro, Herminio (1982, 20 maio). Que foi e que é do grupo Brais Pinto, *La Voz de Galicia*.

Bastide, Roger (1961). *Sociología y psicoanálisis*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Beiras Torrado, X. M. (1982, 16 decembro). Retorno a Méndez Ferrín, *La Voz de Galicia*, Suplemento *Cultura*, nº 115.

Tamén incluído en (1991). *Prosas de combate e madicer* (pp. 63-64). Laiovento: Santiago.

Bermúdez, M. Teresa (2013). A Matéria de Bretanha e a Incorporação da Perspectiva de Género na Narrativa Galega Contemporânea, *Cadernos de Literatura Comparada. Revista do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa*, 29: Margens & Periferias. *Perspectivas de Inclusão*: 215-229.

Accesible en: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/333>

Blanco, Carmen (1981a). Análise estrutural do relato “Labirinto” de Méndez Ferrín, *Grial*, nº 71: 38-54.

--- (1981b). Xosé Luís Méndez Ferrín: *Crónica de nós, Colóquio / Letras*, 59: 93-94.

--- (1987). Méndez Ferrín o el poder de la imaginación, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 493: 14-15.

--- (1992a). Da escritura e da revolución na narrativa de Méndez Ferrín, *Boletín Galego de Literatura*, nº 7: 41-51.

---- (1992b). “Méndez Ferrín en el límite del límite” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 542: 23.

--- (1994). A espiral permanente: Aproximación literaria á figura de X. L. Méndez Ferrín. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1993: 11-45.

Reedición accesible en Poesía Galega, 2011:

<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1421/>

Boccaccio, Giovanni (2002). *Decamerón*. (María Hernández Esteban, Ed.) Madrid: Cátedra. Letras universales.

Brañas, Alfredo (1884, 16 novembro). O avellón, *O Tío Marcos d’a Portela*, 56: 3-4.

Brunel, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF.

Cabana, Darío Xohán (2002). *Ferrín Político* In Dobarro Paz, X. María e Rodríguez Gómez, Luciano (Coords.), *Xosé Luís Méndez Ferrín: o home, o escritor*. (pp. 9-33) Universidade da Coruña.

- (2006). *De Manuel María a Méndez Ferrín. A grande xeración*. Discurso lido no acto da súa recepción na Real Academia Galega, o 22 de abril. A Coruña. Real Academia Galega. Accesible en:
<http://academia.gal/documents/10157/27090/Dario+Xohan+Cabana.pdf>
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999). Temporalidade interna e autocomunicación, a propósito dun conto de Méndez Ferrín, In R. Álvarez e D. Vilavedra, (Eds.) *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor X. Alonso Montero, vol. 2*, Universidade de Santiago de Compostela: 261-270.
- Calvino, Italo (1994). *Seis propostas para el próximo milenio*. Madrid: Editorial Siruela.
- (1995). *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cao Míguez, Ana (1999). Revisión da narrativa curta de X. L. Méndez Ferrín, *Galicia dende Salamanca*, nº 3: 13-28.
- Capelán Rei, Antón (1992). Lectura a contrafío de “A nova narrativa galega” de M^a Camino Noia, *Boletín Galego de Literatura*, nº 8: 61-77.
- (1995). Invitación á viaxe, In Xosé Luís Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata*, Vigo, Xerais (pp. 7-43).
- (1998). Prólogo, In Xosé Luís Méndez Ferrín, *Prosas completas de Dosinda Areses*, Vigo, Xerais (pp. 9-19).
- Carballo Calero, Ricardo (1964, 13 decembro). “Literatura nova”, *Faro de Vigo*.
- Caro Baroja, Julio (1995). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carré Alvarellos, Leandro (1977). *Las leyendas tradicionales gallegas*, Madrid: Espasa.
- Carreira López, María (2005). El deseo femenino asociado a la violencia: “O crime do chalet vermello” de X. L. Méndez Ferrín, in Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch (Eds.), *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*, Ediciones Excultura, Valencia: 443-447.

--- (2007). Análise dunha das figuras femininas nun relato breve de Méndez Ferrín: *Mantis religiosa*”, In Helena González e M. Xesús Lama (Eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona 28 ao 31 de maio de 2003*. Sada: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona).

Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2943566.pdf>

--- (2009). Referencias nos contos de X. L. Méndez Ferrín a un clásico do cinema: *Metrópolis*, de Fritz Lang, In Rodríguez, Olivia e Mariño, L. (Eds.) *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literarios e socio-históricos*. Universidade da Coruña: 229-238.

--- (2015). Quen é ela? A representación da muller no diálogo intertextual da poesía de Xosé Luís Méndez Ferrín In Castro, Olga e Liñeira, María (Eds.) *Trama e urda. Contribucións multidisciplinares desde os estudos galegos*. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega (pp. 295-311) doi: 10.170075/tucmeg.2015

Carriedo Tejedo, Manuel (2007). Estudios Mindonienses. *Anuario de Estudios Histórico-Teolóxicos de la diócesis Mondoñedo-Ferrol*, nº 23: 103-123.

Accesible en:

<http://www.mondonedoferrol.org/estudios-mindonienses/Mindonienses%2023%20%5bprotegido%5d.pdf>

Carro, X. (1983). Mundo narrativo e densidade estilística en Ferrín, *Faro de Vigo, Artes y Letras*, 8 de abril.

Casares, Carlos (1992, 2 decembro). Amor de Artur, *La Voz de Galicia*, Suplemento *Cultural*, nº 113.

Castro, Xavier (1990). Benvida, *A trabe de ouro, Grial* nº 107: 417.

Celtiberia (2008). O Abellón. Un antigo ritual en Galicia. Accesible en: <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=3072&pagina=2#ixzz3RM5hXD17>

Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. do Instituto Cervantes: Galaxia Gutenberg.

- Chat con Ferrín (1999, 28 xuño). *Vieiros*. Accesible en:
<http://vello.vieiros.com/artigos/chatferrin.html>
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2003¹⁹⁶⁹). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997¹⁹⁵⁸). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cirlot, Victoria (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cochón Otero, Iris (1994). Un novo poemario de Méndez Ferrín, *Grial* nº 124: 535-538.
- (1997). *Unha lectura de... Con pólvora e magnolias de X. L. Méndez Ferrín*, Vigo: Xerais.
- (2011[2005]). *Ab ipso ferro*. Encubrimentos enunciativos e refundicións xenolóxicas en *Contra Maquieiro. Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005: 38-47. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*:
<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1065/>
- Cores, Baldomero (1957, 11 decembro). Nasce el cuento galaico, *La Noche*.
- Costa Clavell, Xavier (1970). La nova narrativa gallega, *Serra d'Or*: 52-54.
- (1995). El mejor escritor gallego vivo, *Galicia: revista del Centro Gallego de Buenos Aires*, nº 668: 28-30.
- Couto Mixto (sen data). *Galipedia*. Accesible en:
https://gl.wikipedia.org/wiki/Couto_Mixto
- Crespi, Enric (2002). *Personajes y temas del Graal. Guía de lectura*. Barcelona: Península (Ficciones).
- Cunqueiro, Álvaro (1958, 28 marzo). D. Percival y su bosque, *Faro de Vigo*.
- Del Caño, Xosé Manuel (2005). *Conversas con Méndez Ferrín. Historia, literatura, nación*. Vigo: Xerais.

- Di Maio, Mariella (2005). *Le coeur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Dieste, Rafael (2008¹⁹²⁶). *Dos arquivos do trasno*. Galaxia: Vigo.
- Dumézil, Georges (1999). *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Herder: Barcelona.
- Durand, Gilbert (1990¹⁹⁶¹). *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»*. *Les structures figuratives du roman stendhalien*. Paris, José Corti.
- (1992¹⁹⁶⁹). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod
- (2005¹⁹⁹²). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2012¹⁹⁹⁶). "La mitocrítica paso a paso". *Acta Sociológica*, nº 57, 105-118.
- (2013¹⁹⁷⁹). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos Editorial, colección Siglo Clave.
- (2015¹⁹⁶⁴). *L'imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eliade, Mircea (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- (1974) *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Enríquez, X. M. (1991, 7 decembro). Os Arraianos de Ferrín. A epopeia dun mundo único, *Diario 16 de Galicia, Galicia Literaria*.
- Esparza Zabalegi, José Mari (2006). *Cien razones por las que dejé de ser español*, Tafalla (Navarra): Txalaparta.
- Even-Zohar, Itamar (1993). A Función da literatura na creación das nacións de Europa, *Grial*, nº 120: 441-458.
- (1995). Planificación da cultura e mercado, *Grial*, nº 126: 181-200.
- (1998). Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais, *A Trabe de Ouro*, nº 36: 481-489.
- Fernán-Vello, Miguel Anxo (2005, 24 agosto). A tradución de clásicos era unha asignatura pendente en Galicia, *La Voz de Galicia*.

- Fernández del Riego, Francisco [co pseudónimo Salvador Lorenzana] (1994¹⁹⁵⁸). Prólogo, In Méndez Ferrín, *Percival e outras historias*. Vigo: Galaxia (pp. 9-13).
- (2000). *Un epistolario de Ramón Piñeiro*, Galaxia: Vigo.
- Fernández Guilañá, Eduard (2009). El concepto de *enstasis* en Aristóteles. *Nodus*, XXVIII: 1-4. Accesible en:
<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=339&rev=42&pub=1>
- Fernández Lorenzo, Rafael e Mera, Héitor (2005). *Conversas con Bernardino Graña*. Vigo: Xerais.
- Florio, Rubén (2009). Literatura e historia en el *Waltharius*, *Faventia*, 31: 111-128. Accesible en: <https://ddd.uab.cat/record/72404>
- Forcadela, Manuel (1987, 6 xullo). Unha das mellores e máis complexas novelas galegas, *Atlántico*.
- (1993). *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (2002). A poesía de Xosé Luís Méndez Ferrín, In Dobarro Paz, X. María e Rodríguez Gómez, Luciano (Coords.), *Xosé Luís Méndez Ferrín: o home, o escritor*. Universidade da Coruña (pp. 87-113).
- (2013). *Dama Saudade e Cabaleiro Sombra: As relacións entre o imaxinario literario e o imaxinario nacional na literatura galega contemporánea*. Berlín: Frank & Timme cop.
- Foucault, Michel (1996). “Segunda conferencia” en *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa.
- Franco Grande, X. L. (1957). Limiar, In Méndez Ferrín, *Voce na néboa* (pp. 7-8) Vigo: Coleición Alba.
- (1982, 19 xullo). Un fito na nosa narrativa, *Faro de Vigo*.
- (2004). *Os anos escuros, I. A resistencia cultura da xeración da noite (1954-60)*. Vigo: Xerais.

- Frazer, James George (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Freixanes, Víctor F. (1982). *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- (1993). Depuis le lointain Finisterre, In Méndez Ferrín, *L'amour, le roi Arthur* (pp. 5-15) Ed. Le Passeur-Cecofop: Nantes.
- Freud, Sigmund (1973). Duelo y melancolía, en *Obras completas* Tomo II. *Volume VI*: 2091-2100. Madrid: Biblioteca nueva.
- (1992). Lo ominoso, *Obras completas*. Tomo XVII (1917-1919). (pp. 215-251) Buenos Aires: Amorrortu. Accesible en:
<http://www.bibliopsi.org/docs/freud/17%20-%20Tomo%20XVII.pdf>
- Fuentes, Moncha (2008). "Ferrín e o *soleil noir*", In Fernández Rei, Francisco, García Crego, Xosé M, López Fernández, Rosa e Vázquez López, Xabier (Eds.) *A semente da nación soñada* (pp. 287-290). Sotelo Blanco / Xerais: Santiago de Compostela / Vigo.
- Gallais, Pierre (1972). *Perceval et l'initiation*. Les éditions du Sirac, Paris.
- Galíndez, Andregoto (2012, 1 novembro). El ritual funerario del avexón, *Arqueotoponimia*. Accesible en:
http://arqueotoponimia.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html
- García Fernández, Domingos Antón (1992). Tres modos de "entender" o nacionalismo galego : X. M. Beiras, X. L. Méndez Ferrín, C. Nogueira: notas para unha discusión, *IX Semana Galega de Filosofía Pontevedra*: Aula Castelao de Filosofía: 34-35.
- Garcia, Flávio (1999). *O Realismo Maravilhoso na Ibéria Atlântica: a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín*. (Tese de doutoramento). Pontifícia Universidade Católica Rio de Janeiro.
- (2004). "Ler Ferrín, ler Galiza: estudos literários" *Publicações Dialogart* Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Instituto de Letras. Accesible em:
http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/ler_ferrin.pdf.

--- (2016). Murilo Rubião e Méndez Ferrín. Tendências na narrativa curta, percursos estéticos aproximativos, *Quilombo Noroeste. A cultura galega no Rio de Janeiro e no universo galego-português-brasileiro*.

Accesible en:

<https://quilombonoroste.wordpress.com/2016/10/15/murilo-rubiao-e-mendez-ferrin-tendencias-da-narrativa-curta-percursos-esteticos-aproximativos/>

García Mañá, Luís Manuel (2005). *Couto Mixto: unha república esquecida*. (Ilustracións de Xurxo Lobato) Vigo: Xerais.

García Quintela, Marco V. (2001). *Mitos hispánicos. La Edad Antigua*. Madrid: Akal.

Gaspar, S. (1991, 21 novembro). *Arraianos*, un Méndez Ferrín en plena madurez literaria, *La Voz de Galicia*, Suplemento de *Cultura*.

González, Javier Roberto (1997). "La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*, *Estudios Filológicos*, nº 32: 73-81. Accesible en:

http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131997000100007&lng=es&nrm=iso

González Fernández, Helena (1998). Ocupa-la palabra, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, nº 1: 57-59. Accesible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/download/MADR9898110057A/33714>

González Gómez, Xesús (1982). *Amor de Artur*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, *Grial* nº 77: 374-376.

--- (1987, 30 xullo). *Bretaña, Esmeraldina, A Nosa Terra*, nº 321.

--- (1991, 5 decembro). Méndez Ferrín, o conto como animación, *A Nosa Terra*.

--- (1995). A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia, *Grial* nº 127: 407-426.

- (2000). A vangarda galega: entre o mito e a imaxinería. Diálogos Imaxinarios.” In Isabel de Riquer, Elena Losada e Helena González (eds.) *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco* (pp. 427–433). Barcelona. Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- González López, Susana (1999). Aproximación a los recursos estilísticos de *Con pólvora e magnolias* de X. L. Méndez Ferrín”. *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, nº 6: 181-190.
- Graña, Bernardino (1965). *Arrabaldo do norte*, por X. L. Méndez Ferrín, *Grial*.
- (1980) *Se o noso amor e os peixes...* Vigo: Xerais.
- (1998). Arredor de *Percival e outras historias* de X. L. Méndez Ferrín, *Homenaxe a Ramón Lorenzo* (Dieter Kremer, Ed.). Vigo, Galaxia: 405-408.
- Graves, Robert (1985a). *Los mitos griegos*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial.
- (1985b). *Los mitos griegos*. Vol. II. Madrid: Alianza Editorial.
- (2016). *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grimal, Pierre (2009¹⁹⁵¹). *Diccionari de mitología grega i romana*. Barcelona: Edicions de 1984.
- Guimón, José (1993). *Literatura y psicoanálisis*. Barcelona: Kairós.
- Gutiérrez, Fátima (2000). El héroe decadente, *Thélème*. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15: 79-88.
- (2012a). La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos, *Thélème*, 27: 175-189.
- (2012b). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- Gutiérrez Izquierdo, Ramón (2000). Méndez Ferrín, *Lecturas de nós: introducción á literatura galega*. Vigo: Xerais: 485 - 510.
- Hermida, Modesto (1983, 2 setembro). *O fin dun canto*, a proba innecesaria de que Méndez Ferrín é un poeta, *Faro de Vigo*.

- Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2000.
- Jackson, Rosie (2001). Lo "oculto" de la cultura, In Roas, David (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (pp. 141-152) Arco/Libros. Bibliotheca Philologica. Madrid.
- Kafka, Franz. (1995). *La metamorfosis y otros relatos*. Barcelona: RBA Editores.
- Lado, Carme (1997). A Creación, a beleza e a fascinación pola literatura: *Amor de Arthur*, *Andaina*, nº 17: 24-25.
- Lama López, M^a Xesús (2001). *O celtismo e a Materia de Bretaña na literatura galega: cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín*. (Tese de doutoramento). Universitat de Barcelona.
- (1997). A Materia de Bretaña en *Amor de Artur* de Méndez Ferrín, Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos, Volume II. Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier: 973-987.
- (2002). O Percival libertador de Xosé Luís Méndez Ferrín, *Cadernos Galegos, Volume 2*. Centre d'Études Galiciennes Université Rennes-2: 7-20
- Lamas, Santiago (2007). *Ferrín e outras historias*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Ledo Andión, Margarida (2001). Introducción. Louvor de Ferrín, In Méndez Ferrín, *Un escritor nos xornais*, Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. (pp. 7-19).
- (2004). Santa Liberdade. Accesible en:
https://www.youtube.com/watch?v=NKkEzx_cK4c
- Lévi-Strauss, Claude (1986). *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70.
Perspectivas do homem. Accesible en:
<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=241604>
- Lillo Redonet, Fernando (1997). La temática homérica en la poesía gallega. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*: 263-286. Accesible en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9797110263A>

- Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid, Akal.
- Llombart, Josep M. (1988). Invitació i elogi In *L'amor del Rei Artús i altres relats*. Universitat de València: Acadèmia dels nocturns.
- Lois Barrios, María Dolores (2013). La frontera narrada: historia, novela e imaginarios fronterizos en la Raya Seca, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, nº 30: 145-173.
- López, Sonsoles (1987, 6 xullo). Un mundo caótico perfectamente estructurado, *Atlántico*.
- (1990¹⁹⁹⁸). Introducción In Méndez Ferrín, X.L., *Contos*. Vigo, Xerais.
- López-Casanova, Arcadio (1998). Mundo fantástico, imaginario mítico y simbolización (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos) In Risco, Antón, Soldevila, Ignacio e López-Casanova, Arcadio (Eds) *El relato fantástico. Historia y sistema*. (pp. 181-194). Salamanca: Biblioteca Filológica. Colegio de España.
- (2001). *Diccionario metodológico de análise literaria, Vol. 1*. Vigo: Galaxia.
- López Mira, Álvaro Xosé (2008). O Couto Mixto. Autogoberno, frontera e soberanías distantes, *Madrygal: Revista de estudos gallegos*, nº11: 35-39. Accesible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711786>
- López Sández, María (2008). *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia.
- Lord, Michel (1998). La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés). In Risco, Antón, Soldevila, Ignacio e López-Casanova, Arcadio (Eds) *El relato fantástico. Historia y sistema*. (pp. 11-42). Salamanca: Biblioteca Filológica. Colegio de España.
- Lorenzo, Ramón (2002). Xosé Luís Méndez Ferrín. Os traballos de investigación, In Dobarro Paz e Luciano Rodríguez, *Xosé Luís Méndez Ferrín: o home, o escritor*. Universidade da Coruña. (pp. 63-85).

Losada Castro, Basilio (1977, 6 novembro). Dos poetas ejemplares, *El País, Arte y Pensamiento*, nº 4.

Losada Goya, José Manuel (2013, 3 xullo). *Mito como relato simbólico*. (Vídeo) Conferencia impartida durante el Congreso Internacional sobre Psicología y Humanidades en el C.U. de Lagos de Moreno. Universidad de Guadalajara, México. Accesible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=HTTMjixnR7k>

Lugrís, Ramón (1962, 28 febreiro). Tremendismo ou sinceridade?, *La Noche*.

Mabinogion (1986). Cirlot, Victoria (Ed.) Barcelona: PPU. Textos Medievales.

March, Kathleen (2012). ¿Serían as súas verbas ou as súas vestimentas? Literatas de ambas as dúas oreas do Atlántico, *Grial*, nº 194: 34-41.

Accesible en:

http://www.culturagalega.org/album/docs/CCG_ig_album_KM_grial_2012.pdf

Mariño, Francisco M. (2000). *Parzival y la tradición del Grial en la literatura gallega*, In Raposo Fernández, B. (Coord.), Karen Andresen, Karen, Ferrer Mora, Hang, Gutiérrez Koester, Isabel et Kasper, Frank (Eds.) *Parzival. Reescritura y transformación*, Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya: 79-114.

--- (2003). Pasos del umbral vigilia-ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas: *Der Engel vom westlichen Fenster* y *Bretaña, Esmeraldina*, *Estudios Filológicos Alemanes*, 2: 123-133.

Martínez Pereiro, Carlos Paulo e Dobarro Paz, Xosé María (1986). “Ferrín, mirtos, abellas e piratas” en *Luzes de Galiza*, 2: 29-30.

Martínez Villarroya, Javier (2016). El niño santo del orfismo. O de Eros y el significado oculto de ERIKEPAIOS. *Nova Tellvs*, 34/2: 9:37.

DOI: 10.19130/iifl.nt.2016.34.2.740

Markale, Jean (1975). El triple rostro de la mujer celta, *El correo de la Unesco*, Diciembre. París: UNESCO: 18-23.

Matangrano, Bruno Anselmi e Garcia, Flávio (2014). *Entrevista com o profesor Flávio Garcia acerca da literatura insólita em língua portuguesa*, *Revista Desassossego*, nº 11.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i11p180-187>

Mayoral, Marina (1960, febreiro). Yoísmo abstracto, *La Noche*.

Mejía Ruiz, Carmen e López Valero, M^a del Mar (1998). Recreación medieval en *Percival e outras historias* (1958). de X. L. Méndez Ferrín y en *Irmán Rei Artur* (1987). de C. González Reigosa, *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca* nº 5: 1996-1997: 277-296.

Molina, César Antonio (2005). *En honor de Hermes*, Huerga y Fierro editores, Madrid.

Moo Pedrosa, Xosé Manuel (1999). Algunha[s] anotacións sobre un "re-trato" de Rei Artur, *Congreso Internacional Asedios ó Conto* (1997. Vigo). Becerra Suárez, C, Candelas Colodrón, M.A., Fariña Busto, M.J, de Juan Bolufer, A e Suárez Briones, B (Eds.) Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo: 337-342.

Moralejo, Juan J. (1999). Mundo clásico en *O fin dun canto* de X.L. Méndez Ferrín, In Couceiro, X. L. (Ed.) *Homenaxe ó profesor Camilo Flores. Vol: 2* Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico: 518-531.

Moreiras, Alberto (1986). Ruptura da referencia e práctica política en "Morrer en Laura", *Grial*, nº 94: 446-453.

Morillas Ventura, Enriqueta (1999). Identidad y literatura fantástica, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28: 311-321.

Naranjo, Claudio (2002). *Cantos del despertar. Mito del héroe en los grandes poemas de occidente*, Vitoria-Gasteiz: La Llave.

Nicolás, Ramón (1996). Epílogo. Recopilación de críticas e outros textos sobre Retorno a Tagen Ata, In Méndez Ferrín, X. L. *Retorno a Tagen Ata*. Vigo. Xerais.

Nogueira, M^a Xesús e Lama, M^a Xesús (2008). Con Xosé Luís Méndez Ferrín en Vigo, *Boletín Galego de Literatura*, nº 39-40: 291-307.

Otero Pedrayo, Ramón (1958, 7 xuño). "Percival por el mundo", *La Noche*.

- Ovidio (1984). *Metamorfosis*, II. (Ruiz de Elvira, Antonio Ed.) Madrid: Gredos.
- Oviedo, Santiago. *Dioses y héroes de Irlanda*. Ediciones Torre de Bregon.
 Accesible en: <http://www.revistanm.com.ar/bregon/brpdf001.pdf>
- Pallares Méndez, M^a.C. (1998). Ilduara, una aristócrata del siglo X, *Cadernos de Estudos Galegos*, IV: 5-154.
- Patiño Mancebo, Reimundo (1960, 7 marzo). Desagravio gallego a Antoni Tàpies, *La Noche*.
- Penedo, Antonio (2004) Las mujeres del Grial: La cruzada cristiana contra el arquetipo femenino, *Lectora*, nº 10: 337-355.
- Pereiro, Xosé Manuel (2010, 2 maio). Cando Galicia renaceu en Madrid, *El País*.
 Accesible en:
http://elpais.com/diario/2010/02/05/galicia/1265368704_850215.html
- Pérez-Ventura, Celia (1993). O Don Xoán de Méndez Ferrín, *Boletín de Estudios Galegos*, II: 107-121.
- Piccolomini, Eneas Silvio (2006). *Cintia. Historia de dos amantes*. Ruiz Vila, José Manuel (Ed.) Madrid: Akal. *Clásicos Latinos Medievales y Renacentistas*.
- Pimentel, Luís (1983). *Sombra do Aire na Herba*. Vigo: Galaxia.
- Pinkler, Leandro M. (2004). Introducción In Sófocles, *Edipo Rey* (pp. 11-28). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Piñeiro, Ramón (1996¹⁹⁶¹). As andadas literarias de Méndez Ferrín, In Méndez Ferrín, *O crepúsculo e as formigas*. Xerais, Vigo: 9-16.
- (1971). *Retorno a Tagen Ata*, por X. L. Méndez Ferrín, *Grial*, nº 32: 238-239.
- Prada Rodríguez, Julio (2004). *Ourense, 1936-1939. Alzamento, guerra e represión*. Sada (A Coruña): Edicións do Castro.
- Pradelle, Dominique (2013). Theophania Occidentalis. *Revue Iris*, 34: 33-37.
- Prosiguen las investigaciones sobre el secuestro fallido de Gómez Franqueira (1980, 14 xuño). *El País*. Accesible en:
http://elpais.com/diario/1980/06/14/espana/329781612_850215.html

- Queizán, M^a Xosé (1980). A interpretación do mito do Grial, *Grial*, nº 70: 482-486.
- Quiroga Díaz, J. Carlos (1987). "Sibila, de Méndez Ferrín". *Agália. Revista da Associação Galega da Língua* Nº 12: 438-445.
- (1988). *Bretaña, Esmeraldina*, excesivo tecido de ensonhaçom, *Agália* nº 12: 480-490.
- (1996). Pessoa miserável, Ferrín?: (à volta de ortografía, vocabulário e questons lexicométricas) In Henríquez Salido, M. C (Ed.) Congreso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza (4º. 1993. Vigo). Actas / IV Congreso internacional da língua galego-portuguesa na Galiza, 1993; A Coruña: 289-306.
- (2000). Da anormalidade do campo literário galego e da centralidade de Ferrín, In Rodríguez, J.L. (Ed.) *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Vol. 1. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico: 771-816.
- Rábade Paredes, Xesús (1986). Arnoia, Arnoia: Literatura da literatura, *Dorna*, nº 10: 111-113.
- Rábade Villar, María do Cebreiro (2011[2008]). Criticar a crítica. Apuntamentos sobre o proceso social da valoración literaria. In Xosé Manuel Eyré, M. Xesús Nogueira e Olivia Rodríguez (eds.), *A crítica literaria galega*. Número monográfico de *Escrita contemporánea*: 141-144.
- Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
- <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/289>
- Rank, Otto (1981). *El mito del nacimiento del héroe* Barcelona: Paidós Ibérica.
- Real, Elena (2000). *Perceval* de Chrétien de Troyes. El nacimiento de un mito, In Raposo Fernández, B. (Coord.), Karen Andresen, Karen, Ferrer Mora, Hang, Gutiérrez Koester, Isabel et Kasper, Frank (Eds.) *Parzival. Reescritura y transformación*, Universitat de València, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya: 11-33.

- Regales, Antonio (1999). "Introducción, traducción y notas" In Von Eschenbach, Wolfram, *Parzival*. Madrid: Siruela. Biblioteca Medieval.
- Reich, Wilhelm (1972). *Psicología de masas del fascismo*. Ayuso: Madrid.
- Riquer, Isabel de (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid: Siruela.
- Risco, Vicente (1920). *Teoría do nacionalismo galego*. Accesible no web da Fundación Vicente Risco:
http://www.fundacionvicenterisco.com/gfx/Descargas/Textos_Vicente_Risco/Teoria%20do%20nacionalismo%20galego.pdf
- (1926, 15 marzo). Posesión por espíritus dos mortos, *Nós*, nº 27.
- Rivas, Manuel (2008). Las palabras y la metamorfosis, (Lomas C. Coord.), *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela* (pp. 81-82). Barcelona: Graó.
- (2009). *A desaparición da neve*. Madrid: Alfaguara.
- Roas, David (2001). La amenaza de lo fantástico, In Roas, David (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (pp. 7-44) Arco/Libros. Bibliotheca Philologica. Madrid.
- Rodríguez Calviño, Manuel (2011). A actividade téxtil tradicional no Val do Veá (A Estrada-Pontevedra). *Espadelas e espadeleiros*. Accesible en:
<http://dspace.aestrada.com/jspui/handle/123456789/179>
- Rodríguez, José Ángel (2010). *O corpo aberto: Novas achegas etnográficas, Fol de Veleno. Revista de Etnografía e Historia de Galiza*, nº 1. Sociedade Antropolóxica Galega: 16-29.
- Rodríguez Fer, Claudio (1981). *Poesía enteira de Heriberto Bens*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, Claudio Rodríguez Fer, *Grial*, nº 71: pp. 115-118.
- (1990). *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*, Vigo: Xerais.
- (2001). Introducción e estudo de *Con pólvora e magnolias*, Carmen Blanco e Claudio Rodríguez Fer (Eds.) (pp. 9-51). Vigo: Xerais.

- Rodríguez González, Olivia (1999). Rafael Dieste e *O neno suicida*. A narración do tempo ás avesas. *Madrygal*, 2: 127-132.
- Rodrigues Lapa, Manuel (1981). Lições de literatura portuguesa. Época medieval, Coimbra Editora.
- Rof Carballo, X. (1989). *Mito e realidade da terra nai*, Vigo: Galaxia.
- Rutherford, John (1996). A Note on the Translations In Méndez Ferrín, X.L. *Them and other stories* (pp. v-vi). Planetet: Cerdigion (Gales).
- Santana Batista, Angélica Maria (2010). *Fictum e factum; factum e fictum: entre reinos, heróis e histórias – O insólito nas narrativas de Mário de Carvalho e Xosé Luís Méndez Ferrín*. UERJ. Dirixida por Flávio Garcia.
- Salgado, Xosé M. (1985). O devalar poético de X. L. Méndez Ferrín, *Grial* nº 88: 171-178.
- (1991). “Os meus Arraianos”, *El Correo Gallego*, Revista de Letras. 6 de decembro.
- (1993). “Prólogo” en MÉNDEZ Ferrín, *Doce cuentos*, Uviéu: Trabe.
- (2005). “O antes e o despois de *Con pólvora e magnólias* Cinco impactos poéticos em ditatura. In Rodríguez, Luciano e Dobarro Paz, Xosé M. (coord). Universidade da Coruña, Servizo de Normalización Lingüística Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Política Lingüística: 98-112.
- (2006). “Cando a poesía é vida. *En las orillas del Sar* de X. L. Méndez Ferrín” *Madrygal*, nº 9: 115-120. Accesible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0606110115A/33087>
- Salgado, Xosé M. e Casado, Xoán-M. (1989). *Xosé Luís Méndez Ferrín*, Barcelona: Sotelo Blanco.
- Sardi, Wháshington (1976). *El cuento norteamericano contemporáneo*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Shlain, Leonard. (2000). *El alfabeto contra la diosa*. Madrid: Debate.
- Schneider, Marius (2010). *El origen musical de los animales, símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.

- Simón Lorda, D. e González Fernández, E. (1993). Arraianos y otros asuntos, III Xornadas de Psiquiatría, Psicanálise, e Literatura. Trasalba, Ourense Asociación Galega de Saúde Mental: 97-103.
- Solares Altamirano, Blanca (2013). Gilbert Durand o *lo imaginario* como vocación ontológica. In Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos. (pp. I - XV).
- (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico, *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, nº 56: 13-24. Accesible en:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182011000100002&lng=es&tlng=es
- Solaz, Lucía (2003). “Literatura gótica”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 23. Universidad Complutense de Madrid. Accesible en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- Souto Presedo, Elvira (1990). “In ore populorum celebrabitur, et actus eius cibus erit narrantibus. Merlim” *Agália: Revista da Associação Galega da Língua*, Nº 22, Verán: 161-175.
- (1991). *Viagens na literatura*. Edicións Laiovento: Santiago de Compostela.
- Spitzmesser, Ana María (1995). *Álvaro Cunqueiro: La fabulación del franquismo*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Suárez-Llanos, Camilo G. (1965). Notas pra unha visión actual do problema da Literatura Galega, *Grial*, nº 8: 189-198. Vigo: Galaxia.
- Tarrío Varela, Anxo (1982, 25 marzo). As mitoloxías literarias de Méndez Ferrín, *La Voz de Galicia*, Suplemento *Cultura*.
- (1983). A semántica difuminada de Méndez Ferrín, *Grial* nº 81: 361-367.
- (1994). *Literatura galega. Aportacións a unha historia crítica* (pp. 351-362). Vigo: Xerais.

- Todorov, Tzvetan (2001). Definición de lo fantástico, In Roas, David (Ed.), *Teorías de lo fantástico*, (pp. 47-64) Arco/Libros. Bibliotheca Philologica. Madrid.
- (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Vaqueiro, Víctor (2004). *Galicia máxica*. Galaxia: Vigo.
- Veiga, Raúl (2000). Presentación para un conto dito por Xosé Luís Méndez Ferrín, In Dobarro Paz X.M. e Rodríguez, Luciano (Eds.), *Novos exercicios de estilo*, Universidade da Coruña, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria: 11-15.
- Verjat Massmann, Alain (1992). El pie de Edipo y el talón de Aquiles
Accesible en:
https://www.academia.edu/7866114/El_pie_de_Edipo_y_el_tal%C3%B3n_de_Aquiles
- (1997). Hermes, in Ortiz-Osés, A e Lanceros, P. (Dir.) *Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas*. (pp. 287-294) Bilbao: Deusto.
- (2013). Nota del traductor In DURAND, Gilbert *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (pp. 7-10) Barcelona: Anthropos.
- Vernant, Jean-Pierre e Vidal-Naquet, Pierre (1989). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. La Découverte: Paris.
- Vilavedra Fernández, Dolores (1989). Ás voltas coa Nova Narrativa Galega, *Dorna*, nº 15.
- (1997). *Diccionario de Literatura Galega II*. Vigo: Galaxia. Publicacións Periódicas.
- Villanueva Gesteira, María Dolores (2000). O conto que non se publicou (1958). Percival e unha historia máis: a de Tristán. *Grial*, nº 185: 77-83.
- Vozmediano, Elena (2006, 8 maio). Karel Appel, volcado en lo espontáneo del arte, *El mundo*. Accesible en:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/08/obituarios/1147087361.html>

VVAA (1983). *Invitación á Narrativa. Antoloxía da narrativa actual*. Rodríguez Gómez, Luciano (Ed.). Vigo: Xerais. Col. *Literatura Montes e Fontes*.

Walter, Philippe (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*, Paris: Imago.

--- (2008a²⁰⁰²). *Arthur, l'ours et le roi*, Paris: Imago.

--- (2008b). *Mélusine, le serpent et l'oiseau*, Paris : Imago.

--- (2011). « Les enjeux passés et futurs de l'*imaginaire* », *Pratiques*, 151-152.
DOI : 10.4000/pratiques.1769

--- (2014). *Dictionnaire de Mythologie arthurienne*, Clamecy: Nouvelle Imprimerie Laballery.

Wunenburger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol. Serie Antropológica.

---- (2000). Prólogo. Lo imaginario de Gilbert Durand, In *Lo imaginario*, Durand, Gilbert (pp. 9-19). Barcelona: Ediciones del Bronce.

Xelís de Toro (1996). Introduction, In Méndez Ferrín, X.L. *Them and other stories* (pp. i-iv). Plantet: Cerdigion (Gales).

Zarandona, Juan Miguel (2007). El impacto de la literatura artúrica en la construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea: Cataluña, Galicia y el País Vasco, *Revista Lingüística y Literatura*, nº 51: 217-230. Accesible en:

<http://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/126>

[7](#)

ANEXO 1: Clasificación isotópica das imaxes.

ANEXO 2

CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES

Regímenes o polaridades	Diurno		Nocturno	
	<i>Esquizomorfos</i> (o heroicos)		<i>Sintéticos</i> (o dramáticos)	
Estructuras	1º idealización y "retroceso" autístico 2º diairetismo (<i>Spaltung</i>) 3º geometrismo, simetría, gigantismo 4º antítesis polémica		1º <i>coincidentia oppositorum</i> y sistematización 2º dialéctica de los antagonistas, dramatización 3º historización 4º progresismo parcial (ciclo) o total	
Principios de explicación y de justificación o lógicos	Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los principios de <i>exclusión</i> , de <i>contradicción</i> y de <i>identidad</i> juegan a pleno.		Representación diacrónica que relaciona las contradicciones por el factor tiempo. El principio de <i>causalidad</i> , en todas sus formas (especialmente <i>final</i> y <i>eficiente</i>), juega a pleno.	
Reflejos dominantes	Dominante <i>postural</i> con sus derivados <i>manuales</i> y el auxiliar de las sensaciones a distancia (visión, audiofonación).		Dominante <i>copulativa</i> con sus derivados motrices <i>rítmicos</i> y sus auxiliares sensoriales (kinésicos, músico-rítmicos, etcétera).	
Esquemas "verbales"	<i>Distinguir</i>		<i>Relacionar</i>	
	Separar ≠ mezclar	Subir ≠ caerse	Madurar progresar	Volver emancipar
				<i>Confundir</i> Descender, poseer, penetrar

Arquetipos "epítetos"	Puro ≠ mancillado Claro ≠ oscuro	Alto ≠ bajo	Hacia adelante, porvenir	Hacia atrás, pasado	Profundo, calmo, caliente, íntimo, oculto	
Situación de las "categorías" del juego de tarot	La espada	El cetro	El basto	El denario	La copa	
Arquetipos "sustantivos"	La luz ≠ las tinieblas. El aire ≠ el miasma. El arma heroica ≠ el lazo. El bautismo ≠ la mancha.	La cima ≠ el abismo. El cielo ≠ el infierno. El jefe ≠ el inferior. El héroe ≠ el monstruo. El ángel ≠ el animal. El ala ≠ el reptil.	El fuego-llama. El hijo. El árbol. El germen.	La rueda. La cruz. La luna. El andrógino. El dios plural.	El microcosmos. El niño, el Pulgarcito. El animal con muchos hijos. El color. La noche. La madre. El recipiente.	La morada. El centro. La flor. La mujer. El alimento. La sustancia.
De los símbolos a los sistemas	El sol, el cielo, el ojo del padre, las runas, el mantra, las armas, la clausura, la circuncisión, la tonsura, etcétera.	La escala, la escalera, el betilo, el campanario, el zigurat, el águila, la alondra, la paloma, Júpiter, etcétera.	El calendario, la aritmología, la tríada, la tétrada, la astrobiología. La iniciación, el "dos veces nacido", la orgía, el mesías, la piedra filosofal, la música, etcétera.	El sacrificio, el dragón, la espiral, el caracol, el oso, el cordero, la liebre, el toro, el encendedor, la mantiguera, etcétera.	El viento, engullidores y engullidos, kobolds, dactilos, Osiris, las tinturas, las gemas, Melusina, el velo, el manto, la copa, el caldero, etcétera.	La tumba, la cuna, la crisálida, la isla, la caverna, el mandala, la barca, el huevo, la leche, la miel, el vino, el oro, etcétera.

ANEXO 2: Catálogo de figuras.



Figura 1. *Edipo e a Esfinxe*. Gustave Moreau (1864). Metropolitan Museum NY.



Figura 2: *Questioning Childs* (1949) Gouache, construcción tridimensional en madeira por Karel Appel, Tate Modern Londres.



Figura 3: Escudo do reino de Galiza ilustrado no *L'armorial Le Blancq*.

Bibliothèque nationale de France. 1560.

